

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

OS IDIOTAS:
A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA VIRTUDE
NA ERA DA INCERTEZA

DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN

Orientador
PROF. DR. LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Porto Alegre

2008

DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN

OS IDIOTAS:
A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA VIRTUDE NA ERA DA INCERTEZA

Tese apresentada como
requisito para a obtenção do
grau de Doutor, pelo Programa
de Pós-Graduação em Letras da
Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Instituição depositária:
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre
2008

DANIELA PINHEIRO MACHADO KERN

OS IDIOTAS:
A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DA VIRTUDE NA ERA DA INCERTEZA

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 08 de janeiro de 2008

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil – PUCRS

Prof. Dr. Roberto Acízelo de Souza – UERJ

Prof. Dr. Francisco Marshall – UFRGS

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza – PUCRS

Prof. Dr. Dileta Silveira Martins – PUCRS

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, na pessoa de sua coordenadora, Prof. Dr. Regina Lamprecht.

Ao CNPq, pela bolsa de estudos.

Ao Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil, pelo apoio ao projeto e pela liberdade concedida.

Aos meus alunos de História da Arte do IA/UFRGS, pela paciência em ouvir falar em Jane Austen quando o assunto era Constable, Balzac quando era Courbet e Dostoiévski quando se tratava de Holbein.

À Cristina Gomes, Cristine Zancani, Luciana Jardim, Karina Ribeiro Batista, Alexandre Dias Ramos, Natalie Nogueira, Janice Aquini, Thiago Kern e Letícia Kern, pela constante amizade.

À Mariane, pelo fundamental apoio doméstico.

Ao Éder, pelo perpétuo incentivo e carinho e pelas muitas horas de *babysitting*.

À minha pequena Sofia, pela alegre impaciência (mamãe, enfim, acabou. Vamos jogar bola?).

yuxhĵ gar aĝaqhĵ patrij o(cuĥpaj koĥmoj.

Dhmokritoj

Pois a pátria da alma boa é o universo inteiro.

Demócrito

RESUMO

Este trabalho aborda o problema da representação de personagens virtuosas nos romances europeus do século XIX, sob a perspectiva da crítica moral e da história das idéias. São analisadas, a título de contextualização, a função da crítica moral, a discussão forma versus conteúdo na literatura, o conceito de imaginação moral, a história do conceito de virtude e a construção de personagens virtuosas nos romances do século XVIII em autores como Prévost, Richardson e Marquês de Sade. Em um estudo mais detalhado, são apresentados três romances do século XIX com protagonistas virtuosos considerados problemáticos pela crítica: *Mansfield Park*, de Jane Austen, *O Pai Goriot*, de Honoré de Balzac e *O Idiota*, de Fiódor Dostoiévski.

Palavras-chave: Crítica moral; personagens virtuosas; história das idéias.

ABSTRACT

This work addresses the issue of representation of virtuous characters in the novels of the nineteenth century Europe, from the perspective of moral criticism and history of ideas. As contextualization, are considered the function of moral criticism, the discussion form versus content in literature, the concept of moral imagination, the history of the concept of virtue and the construction of virtuous characters in the novels of eighteenth century authors like Prévost, Richardson and Marquis de Sade. In a more detailed study, are presented three novels of the nineteenth century with virtuous characters that are considered problematic by criticism: Jane Austen's *Mansfield Park*, Honoré de Balzac's *Old Goriot*, and Fedor Dostoevsky's *The Idiot*.

Keywords: Moral criticism; virtuous characters; history of ideas.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: “UM HOMEM BOM”	9
2	LITERATURA E MORAL: TÃO LONGE, TÃO PERTO	20
2.1	A crítica moral como problema.....	20
2.2	A “oposição ilusória”: o debate “forma versus conteúdo”	30
2.3	A imaginação moral, o escritor, o leitor	41
3	A VIRTUDE E O ROMANCE DO SÉCULO XVIII	56
3.1	A virtude enquanto conceito multiforme.....	56
3.2	“A virtude recompensada”: Pamela	67
3.3	“Os infortúnios da virtude”: de Manon Lescaut a Justine	83
4	A VIRTUDE EM <i>MANSFIELD PARK</i> (1813)	102
4.1	Jane Austen: “Retratos de perfeição deixam-me doente”	102
4.2	<i>Mansfield Park</i> : nem sempre os belos são bons	112
4.3	Fanny Price: virtuosa ou pedante?.....	128
5	A VIRTUDE EM <i>O PAI GORIOT</i> (1835)	142
5.1	Balzac: “A paixão, essa emanção superior à virtude”	142
5.2	<i>O Pai Goriot</i> : nem sempre os bons são modestos	152
5.3	Rastignac: o herói da vida real	165
6	A VIRTUDE EM <i>O IDIOTA</i> (1869)	176
6.1	Dostoiévski: “Retratar uma pessoa positivamente bela. Não há nada mais difícil no mundo hoje”	176
6.2	<i>O Idiota</i> : nem sempre os bons e belos sobrevivem	187
6.3	Príncipe Mishkin: ridículo?	211
7	CONCLUSÃO: “É DIFÍCIL ENCONTRAR UM HOMEM BOM”	230
	REFERÊNCIAS	249
	CURRICULUM VITAE	272

INTRODUÇÃO: “UM HOMEM BOM”

Quando publica *Sir Charles Grandison*, em 1753, Samuel Richardson (1689-1761) já havia escrito duas outras obras de grande sucesso, *Pamela* e *Clarissa*. A tarefa que o novo romance tenta levar a cabo é a da construção de um protagonista bom, virtuoso, um *gentleman* cristão, tanto que o título original do livro deveria ser *The Good Man*.¹ Richardson, no prefácio do romance, conta que a obra é fruto da insistência de amigos:

Aqui o Editor percebeu que deveria ser obrigado a parar, devido a seu precário Estado de Saúde, e a uma variedade de Distrações que exigiam sua atenção principal; Mas houve a insistência de vários de seus Amigos, que estavam certos de que possuía os Materiais em seu poder, para que trouxesse à visão pública o Caráter e as Ações de um Homem de VERDADEIRA HONRA.^{2*}

Em seguida, Richardson descreve a personagem principal, Charles Grandison:

Ele pôde obedecer aqui seus Amigos, e completar sua Intenção inicial: E agora, portanto, apresenta para o Público, em Sir CHARLES GRANDISON, o Exemplo de um Homem agindo uniformemente através de uma Variedade de Cenas desafiadoras, porque todas as suas Ações são reguladas por um Firme Princípio: um Homem de Religião e Virtude; de Vivacidade e Espírito; bem-sucedido e agradável; feliz consigo mesmo, e uma Benção para os outros.³

O longo romance faz um sucesso imenso na época em que é publicado. A dimensão do sucesso pode ser percebida pelo fato de o nome do protagonista haver se transformado em adjetivo dicionarizado (“grandisonian”, que quer dizer honrado, virtuoso, piedoso). E ainda pelo fato de haver inspirado não apenas adaptações infantis a partir de 1756, mas também a publicação de um livro infantil muito bem-sucedido, *Le Petit Grandisson*, de Arnaud Berquin (1747-1791).

¹ Cf. MONTANDON, Alain. *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: PUF, 1999. p. 258.

² RICHARDSON, Samuel. *The history of Sir Charles Grandison*. 2. ed. London: S. Richardson, 1754. p. VI-VII.

* Todas as citações dos textos que, nas **Referências**, encontram-se em língua estrangeira (inglês ou francês), foram traduzidas pela autora.

³ RICHARDSON, op. cit., p. VI-VII.

Berquin, na verdade, lançou em Paris, em 1788, em dois volumes, a tradução livre de uma obra holandesa. Em *Le Petit Grandisson* encontramos uma série de cartas trocadas principalmente entre o pequeno holandês Guillaume D. e sua mãe, Madame D. O menino passa uma temporada na casa de Sir Grandison, em Londres, a quem admira muitíssimo, como escreve à mãe na carta de 17 de abril:

E o Sr. Grandisson! Oh, não posso vos dizer o quanto ele é estimável. Quero tomá-lo por modelo, & estou bem seguro de ser então estimado por todo mundo, quando for grande. Meu pai devia ser como ele, já que me dissestes tantas vezes o quanto ele era *honnête homme*. Ah, se ainda o tivesse, o quão feliz eu seria! Eu seria como o pequeno Grandisson, eu o obedeceria nas menores coisas [...]. [CARTA PRIMEIRA. Guillaume D***, à sua Mãe. Londres, 17 de Abril].⁴

O menino tem Sir Grandison como modelo, deseja ser como ele quando crescer, o que é claramente percebido e apoiado por sua mãe, que lhe responde o seguinte: “Achas o Sr. Grandisson bem estimável, & queres tomá-lo por modelo. [...]. Essa escolha já é um começo de virtude” [MDE. D***, a seu Filho. Amsterdã, 28 de Abril].⁵

Já Arnaud Berquin é o primeiro autor francês a se especializar em literatura infantil, e é considerado um dos mais importantes do gênero no período. Ele escreve, sobretudo, entre as décadas de 1770 e 1780, e terá a carreira abruptamente interrompida pela Revolução Francesa. Nessas duas décadas anteriores à Revolução o mercado de literatura especificamente infantil, iniciado na década de 1740, se consolida na França e na Inglaterra.⁶ Tal mercado surge em decorrência de uma gradual mudança de perspectiva com relação às crianças. Se durante a Idade Média, conforme Cunningham, não se acreditava que o modo como as crianças eram tratadas teria quaisquer influências em sua vida adulta,⁷ a partir do Renascimento a preocupação com a educação infantil e a orientação moral dos jovens só tende a aumentar. Para Erasmo de Rotterdam (1466-1536), de acordo com um de seus escritos sobre educação da década de 1520, a

⁴ BERQUIN, M. *Le petit Grandisson*. Londres: Ogilvy & Speare, 1795. p. 4.

⁵ Ibidem, p. 5.

⁶ Cf. Arnaud Berquin, *L'Ami des Enfants*. Introductory essay. Disponível em: <http://www.cts.dmu.ac.uk/AnaServer?hockliffe+11242+hocccview.anv>. Acesso em 01 abr. 2007; e CUNNINGHAM, Hugh. *Children and childhood in Western Society since 1500*. 2. ed. Harlow, England: Pearson Longman, 2005. p. 65.

⁷ Cf. CUNNINGHAM, op. cit., p. 34.

natureza infantil é altamente plástica, e se não for trabalhada, se os pais não moldarem seus filhos, podem “criar um animal”.⁸ Além disso, os filhos são educados para a vida adulta, esse é o objetivo final. John Locke (1632-1704), por sua vez, pretende, mais tarde, com seu texto sobre educação, *Some thoughts concerning education*, publicado em 1693, ajudar os pais a criarem futuros homens úteis e, sobretudo, virtuosos:

Eu coloco a Virtude como o primeiro e mais necessário daqueles dotes que pertencem a um homem ou a um *gentleman*, como critério absoluto para torná-lo valorizado e amado pelos outros, aceitável ou tolerável para si mesmo, sem o qual, penso, ele não será feliz nem nesse, nem no outro mundo.⁹

Para Berquin, assim como para Richardson, a literatura é uma forma privilegiada de educar as pessoas para a vida virtuosa tão valorizada por Locke. Berquin, aliás, acredita que basta apresentar bons modelos, apontar o certo e o errado, para que seus pequenos leitores aprendam o modo correto de agir. Afinal, Berquin é um otimista leitor do *Émile*, de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), e acredita que todos possuímos a virtude inata que o narrador desse livro descreve: “Existe, então, no fundo das almas um princípio inato de justiça e de virtude, a partir do qual, malgrado nossas próprias máximas, julgamos nossas ações e aquelas dos outros como boas ou más, e é a esse princípio que dou o nome de consciência”.¹⁰

Sir Charles Grandison, como já foi salientado, fez enorme sucesso em sua época. O próprio Rousseau, que acabamos de citar, foi profundamente influenciado pelas obras de Richardson, por Charles Grandison inclusive. No entanto, após tanta aclamação por parte de seus contemporâneos, nos dias de hoje *Sir Charles Grandison* é um romance fora de catálogo, lido principalmente por especialistas. O que houve? O que fez com que o bom e virtuoso Sir Charles Grandison se tornasse, aos olhos do leitor moderno, tão desinteressante?

⁸ Apud CUNNINGHAM, Hugh. *Children and childhood in Western Society since 1500*. 2. ed. Harlow, England: Pearson Longman, 2005. p. 43.

⁹ LOCKE, John. *Some thoughts concerning education*. Mineola, New York: Dover, 2007. p. 105.

¹⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Livro IV. Chicoutimi, Québec: Université du Québec, 2002. p. 72. Disponível em: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.roj.emi>. Acesso em: 01 set. 2007.

Não se trata simplesmente de um estilo antiquado que não agrada mais aos leitores contemporâneos, não podemos entender esse fato apenas a partir de considerações estéticas. Os dois outros romances de Richardson, *Pamela* e *Clarissa*, continuam a ser publicados atualmente, em várias edições, com traduções para várias línguas, ainda que sejam, no entanto, escritos no mesmo estilo. Se a difundida crítica estética não dá conta deste problema, é possível ainda o recurso à crítica moral, que será objeto do primeiro capítulo deste trabalho, *Literatura e Moral: tão longe, tão perto*. Como esse tipo de crítica é considerada particularmente controversa em literatura, o primeiro item do capítulo, *A crítica moral como problema*, irá apresentar um pouco das discussões entre críticos que rechaçam e críticos que defendem esse tipo de enfoque, bem como a revalorização dessa disciplina nos últimos anos, especialmente em países como Estados Unidos e Inglaterra.

Falamos anteriormente em crítica estética e crítica moral. Essa divisão prática dos âmbitos da crítica literária está ligada à idéia de que na arte em geral, e na literatura em particular, forma e conteúdo são separáveis: algumas discussões em torno dessa aparente oposição serão apresentadas no segundo item do primeiro capítulo, *A “oposição ilusória”: o debate “forma versus conteúdo”*, uma vez que consideramos também essa questão como pré-requisito necessário para a análise dos complexos motivos que contemporaneamente afastam número considerável de leitores leigos e especializados de obras como *Sir Charles Grandison*, alegadamente “moralizantes” (ou, se preferirmos, “conteudistas”, adjetivos em geral negativos quando proferidos por uma crítica estética ou formalista).

No terceiro item do primeiro capítulo, *A imaginação moral, o escritor, o leitor*, será discutido, sobretudo, o conceito de imaginação moral e a importância da narrativa para a elaboração de nosso *self*, outro passo necessário como preparação para o entendimento da dimensão moral da ficção. Aqui também encontraremos uma pista para a compreensão do fato de que Sir Charles Grandison tenha caído no esquecimento: como veremos, nossa imaginação moral em sentido amplo (podemos incluir aqui a de leitores e escritores, indistintamente), tantas vezes alimentada pela literatura, não é apenas individual e psicológica, mas também cultural e histórica.

O virtuoso Sir Charles Grandison fez sucesso em sua época e hoje, ao que parece, não estamos mais em condições de apreciá-lo, em parte por considerarmos a própria palavra “virtude” algo antiquada (precisaremos de uma breve história desse conceito, que será traçada em *A virtude enquanto conceito multiforme*, primeiro item do segundo capítulo do presente trabalho, *A virtude e o romance do século XVIII*) e por popularmente associarmos, tanto em romances quanto em telenovelas, por exemplo, a imagem do bondoso e virtuoso com a do idiota.

Não pensemos, contudo, que nos tempos de Richardson todos eram defensores da virtude e que era tarefa fácil para o escritor criar as personagens boas e virtuosas. O próprio Richardson, enquanto publicava seus romances, recebia severas críticas. Um dos críticos, de quem temos apenas o pseudônimo, *Lover of Virtue*, acreditava, inclusive, nas boas intenções subjacentes aos romances de Richardson, conforme escreve em 1754: “Eu acredito firmemente que sua motivação ao escrevê-los fosse a louvável intenção de promover e reavivar as decadentes causas da religião e da virtude”.¹¹ O que não o impedia de considerar os romances richardsonianos de extremo mau gosto e pouco aptos a efetivamente promover a virtude:

Mas [...] posso prever que se o bom gosto prevalecer universalmente, seus romances, bem como todos os outros, serão universalmente negligenciados, e que em qualquer evento o destino deles não será muito melhor [...]. Tal, Senhor, deve ser o destino de todas as obras que devem o seu sucesso ao caprichoso humor atual, e que não têm real valor intrínseco que as sustente.¹²

Lembremos também de que em 1666, quase um século antes dessa querela, Molière (1622-1673) escrevia *Le misanthrope*, peça na qual a figura do virtuoso e severo Alceste é apresentada de maneira irônica. Alceste acredita que a pessoa deve ser coerente em suas ações, discurso e intenções:

¹¹ *Lover of Virtue. Critical remarks on Sir Charles Grandison, Clarissa and Pamela*. Enquiring, whether they have a Tendency to corrupt or improve the Public Taste and Morals. In a letter to the Author. London: J. Dowse, 1754. p. 3.

¹² *Ibidem*, p. 4-5.

Eu quero que sejamos homens, e que em todo encontro
O fundo de nosso coração em nosso discurso se mostre,
Que seja ele que fale, e que nossos sentimentos
Não se mascarem jamais sob vãos cumprimentos.¹³

O amigo de Alceste, Philinte, por outro lado, pensa que essa concepção de modo de agir, de virtude, é incompatível com a vida em uma sociedade cortês e agradável:

Há vários lugares em que a plena franqueza
Tornar-se-ia ridícula, e seria pouco aceita;
E por vezes, ainda que à vossa austera honra isso possa ofender,
O que há no coração é melhor esconder.¹⁴

Philinte já reflete os ideais de conduta do século XVII. O que prevalece então é o *honnête homme*, o tipo perfeito para a vida em sociedades elegantes. Esse novo ideal, de acordo com Philippe Ariès, surge nos escritos de Antoine Gombauld (1622-1673), conhecido como Chevalier Méré, que indicam sempre a “média medida, a mediocridade ilustre”.¹⁵ O *honnête homme* não precisa ser corajoso ou apresentar conduta correta e exemplar; ele precisa, antes de mais nada, de acordo com a definição da primeira edição do *Dictionnaire de l'Académie Française*, de 1694, ser agradável: “Às vezes chamamos também, *Honneste homme*, Um homem no qual consideramos apenas as qualidades agradáveis, & as maneiras do mundo: E nesse sentido, *Honneste homme*, não quer dizer outra coisa a não ser homem galante, homem de boa conversação, de boa companhia”.¹⁶

A peça de Molière não ficará, no entanto, sem resposta. São famosas as críticas que Rousseau, em uma carta à d’Alembert, de 1758, dirigirá contra *Le Misanthrope*. Rousseau não tolera que a virtude de Alceste seja ridicularizada:

¹³ No original : “Je veux que l’on soit homme, et qu’en toute rencontre/Le fond de notre coeur dans nos discours se montre,/Que ce soit lui qui parle, et que nos sentiments/Ne se masquent jamais sous de vains compliments”. MOLIÈRE. *Le Misanthrope*. Paris: Pocket, 2000. p. 34.

¹⁴ No original : “Il est bien des endroits où la pleine franchise/Deviendrait ridicule, et serait peu permise;/Et parfois, n’en déplaie à votre austère honneur,/Il est bon de cacher ce qu’on a dans le coeur”. MOLIÈRE, op. cit., p. 34.

¹⁵ ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1981, p. 253.

¹⁶ Honnête Homme. Disponível em:

<http://www.vaucanson.org/lettres/LABRUYERE/honnetehomme.htm>. Acesso em: 21 set. 2007.

“Assim, querendo expor ao riso público todos os defeitos opostos às qualidades do homem amável, do homem de sociedade, depois de haver exposto tantos outros ridículos, restava-lhe expor aquele que o mundo menos perdoa, o ridículo da virtude: é o que ele fez em *Le Misanthrope*”.¹⁷ O lamento pela virtude ridicularizada ainda há de reaparecer em vários trechos do *Émile*, publicado em 1762, apenas quatro anos depois: “Entre nós, ao contrário, nossos arlequins de toda espécie imitam o belo para degradá-lo, para torná-lo ridículo”.¹⁸ Ou ainda: “Conhecemos apenas o mal; é difícil que o bem faça época. Apenas os maus são célebres, os bons são esquecidos ou ridicularizados; e eis como a história, assim como a filosofia, caluniam sem cessar o gênero humano”.¹⁹ No último livro do *Émile*, Rousseau, defensor ferrenho do conceito que Molière satiriza, faz com que a mãe de Sophie explique à filha o que é virtude:

Minha criança, não há felicidade alguma sem coragem, nem virtude sem combate. A palavra virtude vem de força; a força é a base de toda a virtude. A virtude pertence somente a um ser fraco por sua natureza, e forte por sua vontade; é apenas nisso que consiste o mérito do homem justo; e ainda que digamos que Deus é bom, não dizemos que é virtuoso, porque ele não precisa de esforços para agir bem.²⁰

E a própria Sophie declara seu amor desmedido a essa idéia, nunca perdendo de vista a existência do riso de Molière, e a dificuldade de encontrar pessoas verdadeiramente virtuosas no mundo real:

Não sou de modo algum visionária; não quero de modo algum um príncipe, não procuro de modo algum Telêmaco, sei que ele é apenas uma ficção; procuro alguém parecido com ele. E por que esse alguém não pode existir, uma vez que existo, eu, que me sinto com um coração tão semelhante ao dele? Não, não desonremos assim a natureza; não pensemos que um homem amável e virtuoso seja apenas uma quimera. Ele existe, ele vive, ele me procura talvez; ele procura uma alma que saiba amá-lo. Mas quem é ele? Onde ele está? Não sei; ele não é

¹⁷ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. In: MOLIÈRE. *Le Misanthrope*. Paris: Pocket, 2000. p. 276.

¹⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Livro I. Chicoutimi, Québec: Université du Québec, 2002. p. 69. Disponível em: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.roj.emi>. Acesso em: 01 set. 2007.

¹⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Livro IV. Chicoutimi, Québec: Université du Québec, 2002. p. 29. Disponível em: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.roj.emi>. Acesso em: 01 set. 2007.

²⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Livro V. Chicoutimi, Québec: Université du Québec, 2002. p. 83. Disponível em: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.roj.emi>. Acesso em: 01 set. 2007.

nenhum daqueles que vi; sem dúvida ele não é nenhum dos que verei. Oh, minha mãe! Por que você fez com que a virtude, para mim, se tornasse tão amável? Se posso amar apenas a ela, o erro é menos meu do que seu.²¹

Como acabamos de ver, a defesa da virtude já não é unânime no momento em que começam a ser escritos os primeiros romances considerados modernos. E esse conflito será melhor estudado nos dois itens restantes do segundo capítulo: “*A virtude recompensada*”: *Pamela*, em que observaremos brevemente as representações positivas da virtude em alguns momentos-chave da história da literatura, detendo-nos com maior vagar na construção da virtuosa Pamela, de Richardson; e “*Os infortúnios da virtude*”: *de Manon Lescaut a Justine*, em que nossa atenção estará voltada para autores do século XVIII que, de um modo ou outro, em suas obras, apresentam críticas aos conceitos correntes de virtude, caso do Abade Prévost, de Henry Fielding, de Diderot e, especialmente, do Marquês de Sade.

Se a tarefa de construir personagens virtuosas consistentes no século XVIII já era difícil, há de se tornar um desafio ainda maior no século XIX. Revolução Industrial, Revolução Francesa, capitalismo, individualismo romântico, urbanização, tudo parece conspirar contra a credibilidade dos modelos de virtude, tão pálidos se comparados aos explosivos anti-heróis que brilham nos romances de folhetim. As palavras de Sócrates (469-399 a.C.) apresentadas por Platão (427-347 a.C.) em *A República* (360 a.C.) são menos unânimes do que nunca: “E isso provou como é insensato aquele que julga ridícula outra coisa que não seja o mal, que tenta excitar o riso tomando para objeto das suas zombarias outro espetáculo que não seja a loucura e a perversidade ou que busque com seriedade um objetivo de beleza que seja diferente do bem”.²²

Ao longo do século XIX, contudo, entre os grandes romancistas europeus, encontraremos alguns que, conscientes da difícil tarefa que tinham em mãos e da alta probabilidade de recepção hostil, tentaram criar, em algumas de suas principais obras, personagens virtuosas convincentes. Dentre esses

²¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Livro V. Chicoutimi, Québec: Université du Québec, 2002. p. 50. Disponível em: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.roj.emi>. Acesso em: 01 set. 2007.

²² PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997. p. 153.

romancistas escolhemos três que julgamos especialmente paradigmáticos: Jane Austen, Honoré de Balzac e Fiódor Dostoiévski.

Jane Austen, como veremos em *Jane Austen: “Retratos de perfeição deixam-me doente”*, primeiro item do terceiro capítulo, *A virtude em Mansfield Park* (1813), não era particularmente afeiçoada às personagens bondosas tão numerosas na literatura inglesa antijacobina. Isso, no entanto, não significa que ela se unisse ao coro dos que consideravam a virtude ridícula, como atestam as palavras proferidas em *Pride and Prejudice* (1813) por um de seus personagens mais queridos, Mr. Darcy: “O mais sábio e o melhor dos homens – assim como a mais sábia e a melhor de suas ações – pode ser tornado ridículo por uma pessoa cujo principal objetivo na vida é uma piada”.²³ Mesmo consciente do risco de criar uma personagem que poderia ser considerada ridícula, Jane Austen encarna seu ideal de virtude na figura da jovem Fanny Price, tema de *Mansfield Park: nem sempre os belos são bons*, segundo item do capítulo. Jane Austen aceitou o risco da tarefa, e pagou o preço: já em sua época eram vários os leitores que não gostavam de *Mansfield Park*, e ainda hoje a crítica especializada é quase unânime em considerá-lo seu romance mais problemático, justamente em função da protagonista, como poderemos acompanhar no terceiro e último item do capítulo, *Fanny Price: virtuosa ou pedante?*

A posição de Honoré de Balzac é bastante diferente, e crucial para a compreensão das dificuldades que romancistas posteriores encontrarão na criação de personagens virtuosas. Balzac, como será exposto em *Balzac: “A paixão, essa emanção superior à virtude”*, primeiro item do terceiro capítulo, *A virtude em O Pai Goriot* (1835), é um autoproclamado admirador da idéia de virtude, mas Mme de Mortsauf, uma de suas personagens mais virtuosas e protagonista de *Le lys dans la vallée* (1835), reconhece que o mundo em que vive prefere o riso de Molière: “[...] certamente todos penderão mais para os ridículos da virtude do que para o soberano desprezo oculto sob a bonomia do egoísmo [...]”.²⁴ Apesar disso, Balzac interessa-se acima de tudo pela paixão, conceito que se relaciona mal com o de virtude. Em decorrência de tal predileção, acaba por

²³ AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. In: _____. *The complete Novels*. New York: Gramercy Books, 1981. p. 205.

²⁴ BALZAC, Honoré de. *Le lys dans la vallée*. Paris: Gallimard, 2004. p. 158.

oferecer um conceito de virtude permeado de contradições internas tanto em romances com protagonistas que se pretendem inequivocamente virtuosos, caso do já mencionado *Le lys dans la vallée*, quanto no romance que elegemos como principal objeto de análise, *O Pai Goriot*, que será abordado com maior detalhe no segundo item do capítulo, *O Pai Goriot: nem sempre os bons são modestos*. A reação crítica a *O Pai Goriot*, como veremos em *Rastignac: o herói da vida real*, terceiro item do terceiro capítulo deste trabalho, foi e continua sendo sensivelmente mais positiva do que, por exemplo, aquela provocada pelo romance de Jane Austen, *Mansfield Park*, uma vez que Rastignac apresentará o conceito novo de virtude e bondade enquanto características associadas a uma determinada etapa, a uma determinada fase da vida, e será entendido como personagem mais realista, como também veremos.

Fiódor Dostoiévski, logo após escrever uma obra de grande sucesso, *Crime e Castigo*, decide tentar a sorte na criação de um homem moderno “belo” (ele usa pouquíssimo a expressão virtuoso), e o contexto a partir do qual trabalhará será analisado em *Dostoiévski: “Retratar uma pessoa positivamente bela. Não há nada mais difícil no mundo hoje”*, primeiro item do quarto capítulo, *A virtude em O Idiota (1869)*. Dostoiévski tem aguda consciência de que a sociedade russa de sua época, em várias situações, associa o bom ao ridículo e ao idiota. Não é à toa que em seu romance encontramos interpretações como a seguinte, presente no diálogo entre as duas irmãs Alieksandra e Adelaida, que conversam sobre o Príncipe Mishkin:

- Ele é bom, mas é simplório demais! – disse Adelaida, quando o príncipe saiu.
- É, ele é demais mesmo – reiterou Alieksandra –, é até um pouco ridículo.²⁵

Essa noção já não tão nova de “virtude” (agora, na verdade, especificamente “bondade”) ridícula torna-se mesmo um dos *leitmotifs* de todo o romance, o que procuraremos demonstrar no segundo item desse capítulo, *O Idiota: nem sempre os bons e belos sobrevivem*. E a crítica a *O Idiota*, tanto no momento de publicação do romance quanto em nossos dias, como iremos

²⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 104.

acompanhar no terceiro item, *Príncipe Mishkin: ridículo?*, tende a receber mal a personagem do príncipe Mishkin, por vezes usando, ironicamente, argumentos semelhantes aos usados nas críticas à *Fanny Price*, de Jane Austen.

Retomemos nossa questão inicial: onde está o problema, então? *Sir Charles Grandison*, *Mansfield Park*, *O Idiota* são obras fracassadas na medida em que muitas vezes não consideramos seus protagonistas virtuosos críveis? Ou o problema pode estar em nossa maneira de lê-las? Essa é a questão que guiará a conclusão deste trabalho, “*É difícil encontrar um homem bom*”, na qual abordaremos tanto a criação, no século XIX, de um “campo ficcional” em que a construção de personagens virtuosas e boas é permitida, quanto as tentativas de alguns importantes autores do século XX, tais como James Joyce, Thomas Mann e Flannery O’Connor, de lidar com o cada vez mais fugidio tema geral do “homem bom”.

Seguindo o roteiro que acaba de ser apresentado, passemos agora à discussão das tumultuadas relações entre literatura e moral.

2 LITERATURA E MORAL: TÃO LONGE, TÃO PERTO

2.1 A crítica moral como problema

Samuel Johnson (1709-1784) publica no *The Rambler*, em 31 de março de 1750, um artigo intitulado *The new realistic novel*, no qual tece uma série de considerações sobre o novo gênero de romance que então surgia na Inglaterra, usando como exemplos (ainda que, como lembra Russel Hunt,²⁶ não explícitos) tanto *Tom Jones*, de Henry Fielding, quanto *Clarissa*, de Samuel Richardson. Johnson está preocupado com uma das diferenças fundamentais entre o novo romance e o anterior: a capacidade de servir não só como meio de entretenimento, mas também como livro de conduta, como guia moral. Os romances antigos são assim definidos por Johnson:

Nos romances anteriormente escritos, cada transação e sentimento era tão remota em relação a tudo o que se passa entre homens que o leitor corria pouquíssimo risco de fazer quaisquer aplicações a si mesmo; as virtudes e vícios estavam igualmente além de sua esfera de atividade; e ele se divertia com heróis e com traidores, libertadores e perseguidores, assim como com seres de outras espécies, cujas ações eram reguladas a partir de motivos próprios, e que não possuíam nem faltas, nem excelências em comum com ele mesmo.²⁷

Descrevendo personagens e situações tão distantes do leitor, esses romances não têm o poder de se apresentarem como modelo de vida mesmo para os mais desavisados. O status do novo romance realista, no entanto, é bastante diverso:

Mas quando um aventureiro é elevado ao resto do mundo, e age em tais cenas do drama universal como se isso pudesse ser o destino de qualquer outro homem, os jovens espectadores fixam seus olhos nele

²⁶ Cf. HUNT, Russel A. Johnson on Fielding and Richardson: A Problem in Literary Moralism. *The Humanities Association Review*, v. 27, n. 4, outono de 1976. p. 415.

²⁷ RICHARDSON, Samuel. The new realistic novel. In: _____. *Samuel Johnson: The major works*. Oxford: Oxford World's Classics, 1984. p. 176.

com maior atenção, e esperam, pela observação de seu comportamento e sucesso, regular suas próprias práticas [...].²⁸

Johnson atribui grande poder de influência ao novo romance, e preocupa-se com a possibilidade de que tal poder seja empregado de maneira indevida. O realismo de Fielding, por exemplo, que Johnson considera cru, merece veladas e nem por isso menos duras críticas:

É justamente considerada como a maior excelência da arte imitar a natureza; mas é necessário distinguir aquelas partes da natureza que são mais apropriadas para imitação: requer-se maior cuidado ainda ao representar a vida, que é com tanta freqüência descolorida pela paixão, ou deformada pela maldade. Se o mundo for descrito promiscuamente, não posso ver de que utilidade seria ler o relato; ou por que não seria igualmente seguro voltar os olhos de imediato para a humanidade, como para um espelho que mostra tudo que se lhe apresenta sem discriminação.²⁹

Ao realismo deve se impor limites. A influência moral do novo romance não pode ser desconsiderada: o escritor tem como responsabilidade, através de sua obra, apresentar ao leitor possíveis meios de defesa em um mundo cheio de perigos, além de “aumentar a prudência sem prejudicar a virtude”.³⁰ Para Johnson as obras de Richardson (mesmo que por vezes longas demais) cumprem esse papel, as de Fielding não. Por quê? Fielding, na leitura de Johnson, cria um realismo sem filtros morais. E o principal indicativo disso seriam suas personagens mistas, as que apresentam ao mesmo tempo boas e más qualidades, igualmente admiráveis. O perigo residiria justamente aí, na mistura:

Muitos escritores, sob o pretexto de seguirem a natureza, de tal forma mesclam boas e más qualidades em seus principais personagens que elas acabam sendo igualmente manifestas; e como os acompanhamos através de suas aventuras com prazer, e somos levados gradativamente a nos interessarmos em seu favor, perdemos a aversão por suas faltas, porque elas não impedem nosso prazer, ou talvez, as olhemos com alguma indulgência por estarem unidas com tanto mérito.³¹

²⁸ RICHARDSON, Samuel. The new realistic novel. In: _____. *Samuel Johnson: The major works*. Oxford: Oxford World's Classics, 1984. p. 176.

²⁹ *Ibidem*, p. 177.

³⁰ *Ibidem*, p. 177.

³¹ *Ibidem*, p. 178.

Mostrar o bem e o mal como “nascendo da mesma raiz” é pernicioso. O romance deve ajudar a estabelecer claramente fronteiras entre valores, entre o que é certo e o que não é, ao invés de “misturá-los com tanta arte que nenhuma mente comum é capaz de desuni-los”.³² Além disso, deve mostrar que a “virtude é a mais alta prova de entendimento, e a única base sólida para a grandeza”.³³

O inglês Samuel Johnson certamente não se encontra sozinho em seu ponto de vista. No século XVIII, preocupações morais estão na ordem do dia da crítica literária. O romance é alvo de grande interesse: para alguns, ao pintar paixões secretas, constitui-se como “a imoralidade triunfante da virtude”.³⁴ Para outros, como o Abade de Saint-Pierre, no artigo *Observations de M. L'abbé de Saint-Pierre sur la beauté des ouvrages d'esprit*, publicado no *Mercure de France* em junho de 1726, o papel do romance, pelo contrário, não deve ser desprezado: “O objetivo do Romancista é praticamente o mesmo do Moralista & do Historiador; mas seus meios são diferentes, ele dá sábios conselhos, sem demonstrar que os dá, ele faz amar as diferentes virtudes, porque tem o cuidado de inculcá-las em seus Heróis e Heroínas”.³⁵

A questão da função pedagógica do romance não deixa de ser importante no século XIX, sem dúvida, nem para críticos ingleses, nem para críticos franceses. Mas a discussão já se coloca em outros termos. A crítica inglesa segue preocupada com o tema. O final do século XVIII assistira ao avanço do ideário liberal jacobino na Inglaterra, visto como uma ameaça à estrutura tradicional das boas famílias, e no século XIX a própria industrialização inglesa e o espírito liberal que a promove passam a ser considerados, por alguns, como ameaças. Um dos mais relevantes críticos ingleses do século XIX, John Ruskin (1819-1900), conhecido por sua crítica de arte, a essa invasão promovida pela idéia de liberdade tenta responder com o elogio ao compromisso, implicado na idealização de valores comunitários medievais. Em *The work of iron, in nature, art, and policy*, texto de 1858, inicia a defesa da restrição da liberdade humana comparando o homem a um peixe: “Ser humano algum, por mais grandioso e

³² RICHARDSON, Samuel. The new realistic novel. In: _____. *Samuel Johnson: The major works*. Oxford: Oxford World's Classics, 1984. p. 178.

³³ Ibidem, p. 178.

³⁴ MONTANDON, Alain. *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: PUF, 1999. p. 31.

³⁵ SAINT-PIERRE, Abbé apud MONTANDON, Alain. *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: PUF, 1999. p. 33.

poderoso que seja, jamais será tão livre quanto um peixe. Sempre há algo que ele deve, ou não deve fazer; enquanto o peixe pode fazer o que quiser”.³⁶ O compromisso e o estabelecimento e cumprimento de regras, para Ruskin, são superiores à liberdade, na medida em que para ele compromisso equivale a engajamento com o grupo, e liberdade, a individualismo:

Repito, é a restrição que caracteriza a criatura superior, e melhora a criatura inferior: e, do ministério do arcanjo ao trabalho do inseto, – da suspensão dos planetas à gravitação de um grão de pó, – o poder e glória de todas as criaturas [...] consiste em sua obediência, e não em sua liberdade. O Sol não tem liberdade – uma folha morta tem mais. O pó do qual você é formado não tem liberdade. Sua liberdade virá – com sua corrupção.³⁷

Se Ruskin busca na Idade Média o modelo de grupo que devemos imitar e ao qual devemos nos associar a fim de evitarmos a corrupção causada pela liberdade, outro crítico vitoriano destacado, Matthew Arnold (1822-1888), há de buscá-lo no conceito de cultura:

Há uma visão na qual todo o amor por nosso vizinho, os impulsos para a ação, auxílio, e beneficência, o desejo de remover o erro humano, clarear a confusão humana, e diminuir a miséria humana, a nobre aspiração de deixar o mundo melhor e mais feliz do que o encontramos, - motivos que são eminentemente chamados de sociais, - surgem como parte do terreno da cultura, e como parte principal e proeminente. Cultura é então apropriadamente descrita não como tendo sua origem na curiosidade, mas como tendo sua origem no amor à perfeição; ela é um estudo da perfeição. Ela é movida pela força, não mera ou primariamente da paixão científica pelo conhecimento puro, mas também pela paixão moral e social de fazer o bem.³⁸

À medida que adotamos esse conceito, segundo Arnold “o caráter moral, social, e beneficente da cultura torna-se manifesto”.³⁹ Ou seja, a cultura apresenta, entre tantas dimensões, a de fonte moral, dimensão

³⁶ RUSKIN, John. The work of iron, in nature, art, and policy. In: _____. *On art and life*. London: Penguin, 2004. p. 94.

³⁷ *Ibidem*, p. 94.

³⁸ ARNOLD, Matthew. *Culture & Anarchy. An essay in political and social criticism*. In: _____. *Culture and Anarchy and other writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 59.

³⁹ *Ibidem*, p. 61

importante em uma época de declínio da fé, como observa Charles Taylor,⁴⁰ pois pode oferecer-se como substituta da religião.

As idéias de Matthew Arnold sobre cultura como fonte altamente positiva de valor, como se sabe, ecoaram na crítica literária do século XX, principalmente nos chamados Estudos Culturais (ainda que a dimensão moral não fosse a mais enfatizada). Quanto a John Ruskin, sua voz se fez ouvir com força no século XIX, mas não há como discutir: no século XX seu modelo comunitário medieval, classificado de romântico, foi posto de lado por completo pela crítica.

A menção a Charles Baudelaire (1821-1867), crítico francês que também se interessava tanto por arte quanto por literatura, perfeito contemporâneo dos críticos vitorianos que acabamos de ver, pode nos ajudar a perceber quão antiquadas as idéias de Ruskin tendem a nos parecer hoje. Associamos Baudelaire a valores que nos soam bem mais simpáticos do que aqueles defendidos por Ruskin. Associamos Baudelaire à liberdade criativa, à defesa da arte pela arte, e um discurso que cultue restrições nos parece passar bem longe de sua pena.

A associação entre Baudelaire e a idéia de “arte pela arte” pode, por vezes, passar-nos a impressão de que ele, ao contrário de seus colegas ingleses, não estava interessado em discutir questões morais em suas obras tanto literárias quanto de crítica. Falsa impressão. Baudelaire está preocupado com moral. Como crítico, está consciente de que teatro e literatura estabelecem e apresentam modelos de conduta pessoal e social, e a qualidade e o poder de influência de tais modelos não deixa de preocupá-lo. No texto intitulado *Les drames et les romans honnêtes*,⁴¹ publicado em 1857 e dedicado em boa parte à crítica de alguns autores de peças teatrais que então apresentavam suas obras como precursoras da

⁴⁰ TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997. p. 524.

⁴¹ BAUDELAIRE, Charles. *Les Drames et les romans honnêtes* (La Semaine théâtrale, novembre 1857). Disponível em: http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/drames.htm. Acesso em 02 set. 2006.

virtude, Baudelaire, além de observações bem específicas, apresenta uma visão geral sobre a relação entre moral e arte.

Autores que se pretendem paladinos da virtude são criticados, por exemplo, por apontarem como santas personagens cuja conduta em nada se caracteriza pela santidade:

Assim há uma multidão de poetas embrutecidos pela volúpia pagã, e que empregam sem cessar as palavras *santo*, *santa*, *êxtase*, *oração*, etc., para qualificar coisas e seres que nada têm de santo ou de extático, bem ao contrário, levando assim a adoração da mulher até a impiedade mais revoltante.⁴²

Baudelaire deixa claro, contudo, que o alvo da crítica são os autores conceitualmente equivocados, e não a idéia de que a arte deva manter boas relações com os exemplos virtuosos: “Certamente a virtude é uma grande coisa, e nenhum escritor, até o presente, a não ser que esteja louco, aventurou-se a sustentar que as criações de arte devam contrariar as grandes leis morais”.⁴³

Para Baudelaire, a arte deve ser considerada em si mesma, possui regras próprias, mas mesmo assim não deixa de ser útil: “A arte é útil? Sim. Por quê? Porque é arte. Existe uma arte perniciosa? Sim. É aquela que perturba as condições da vida. O vício é sedutor, é preciso pintá-lo sedutor; mas ele traz consigo doenças e dores morais singulares; é preciso descrevê-las”.⁴⁴ O artista, entretanto, mesmo mostrando o mundo tal como é (e aqui Baudelaire, que não aceita a visão otimista que Rousseau constrói do homem,⁴⁵ evidencia que tampouco a lógica do melodrama o convence), se criar uma obra bela necessariamente criará também uma obra moralmente sã:

⁴² BAUDELAIRE, Charles. Les Drame et les romans honnêtes (La Semaine théâtrale, novembre 1857). Disponível em: http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/drame.htm. Acesso em 02 set. 2006.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Cf. TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997, p. 556.

O crime é sempre castigado, a virtude gratificada? Não; mas, no entanto, se vosso romance, se vosso drama é bem feito, ele não fará com que ninguém queira violar as leis da natureza. A primeira condição necessária para se fazer uma arte sã é a crença na unidade integral. Desafio que me encontrem uma única obra de imaginação que reúna todas as condições do belo e que seja uma obra perniciosa.⁴⁶

Críticos atuais talvez pudessem argumentar que essa preocupação de Baudelaire com a moralidade fosse mais superficial do que real, uma simples concessão aos hábitos de pensamento de sua época, um mero artifício retórico. Baudelaire, no entanto, reafirma essa preocupação em algumas de suas obras artísticas. Parte dos *Petits poèmes en prose* constrói-se em torno de indagações morais do narrador. Tomemos como exemplos dois deles, escritos em 1864. Em *Les Yeux des Pauvres*, o narrador e sua amada estão em um café parisiense e são observados, através da transparente vitrina, por uma família de pobres. O poema termina da seguinte maneira:

Os *chansonniers* dizem que o prazer torna a alma boa e entenece o coração. A canção tinha razão naquela noite, relativamente a mim. Não apenas estava enternecido por essa família de olhos, mas me sentia um pouco envergonhado de nossos copos e de nossas garrafas, maiores do que nossa sede. Eu voltava meus olhares para os seus, caro amor, para neles ler meu pensamento; eu mergulhava em seus olhos tão bonitos e tão bizarramente doces, em seus olhos verdes, habitados pelo Capricho e inspirados pela Lua, quando você me disse: “Não suportar essas pessoas com seus olhos abertos como portões de garagem! Você não poderia pedir ao *maître* do café para afastá-los daqui?”

Quão difícil é entender-se, meu querido anjo, e quão incomunicável é o pensamento, mesmo entre pessoas que se amam!⁴⁷

O narrador, tocado pelo olhar dos pobres, surpreende-se com a irritação da amada diante do mesmo olhar e nos faz perceber a distância intransponível que separa o universo moral dos dois. O narrador deixa

⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles. Les Drames et les romans honnêtes (La Semaine théâtrale, novembre 1857). Disponível em: http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/drames.htm. Acesso em 02 set. 2006.

⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose* (Le Spleen de Paris). Paris: Pocket, 2005. p. 86.

subentendida a idéia de que beleza e prazer não equivalem à bondade; sua amada é bela e sabe se divertir, mas é mesquinha. No outro poema, *La fausse monnaie*, o narrador está passeando pelas ruas de Paris com um amigo. Passam por um mendigo e o amigo oferece ao pobre uma moeda de valor mais alto que aquela que o narrador pensou em doar. O narrador orgulha-se da ação do amigo. Ainda está pensando sobre isso quando o amigo lhe conta que deu ao pobre uma moeda falsa. A conclusão é esta:

Eu o olhei no branco dos olhos, e surpreendi-me ao ver que seus olhos brilhavam com uma incontestável candura. Vi então claramente que ele quisera fazer ao mesmo tempo a caridade e um bom negócio; ganhar quarenta sous e o coração de Deus; arrebatando o paraíso economicamente; enfim, apanhar gratuitamente um brevê de homem caridoso. Eu lhe teria quase perdoado o desejo da alegria criminal da qual o supunha há pouco capaz; teria achado curioso, singular, que ele se divertisse em comprometer os pobres; mas eu não lhe perdoarei jamais a inépcia de seu cálculo. Jamais somos excusáveis de sermos maus, mas há algum mérito em saber que o somos; e o mais irreparável dos vícios é fazer o mal por tolice.⁴⁸

De novo a decepção, de novo o choque entre dois universos morais completamente distintos e incomunicáveis. Baudelaire nos parece mais familiar do que Ruskin não por deixar de lado a idéia de didatismo ou de preocupação moral. Como acabamos de ver, há momentos em sua obra nos quais ele não apenas faz com que seu narrador mostre debates morais, como também indica sem hesitação de que lado está. A diferença crucial entre os dois está na relação com os modelos. Ruskin apresenta um modelo positivo a ser seguido, ou seja, o comunitarismo medieval. Baudelaire não. Baudelaire critica a conduta não virtuosa do homem moderno, critica o mesmo egoísmo que tanto revolta Ruskin, mas não indica modelos de conduta altruísta. É assim abre as portas para parte importante do universo literário do século seguinte, que transformará em sólidos paradigmas a função crítica e a idéia de auto-suficiência.

Um dos mais influentes críticos literários atuais, Harold Bloom (1930), dá o passo que Baudelaire não deu e se manifesta abertamente

⁴⁸ BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose* (Le Spleen de Paris). Paris: Pocket, 2005. p. 93.

contra toda e qualquer função moral da literatura. Um livro que ofereça modelos de conduta e de organização da vida de modo tão sistemático quanto *A República*, de Platão, deixa-o irritado: “Digo isso então para admitir que a República me deixa infeliz. Assim como releio duas vezes por ano o soberbamente ácido *A Tale of a Tub*, para me controlar, também regularmente releio a República, igualmente para receber uma sabedoria que castiga minha fúria contra todas as ideologias”.⁴⁹ E com relação aos benefícios sociais que o ato de ler pode proporcionar, para Bloom trata-se simplesmente de uma questão equivocada:

Livrar a mente da presunção enseja o segundo princípio para o resgate da leitura: Não tentar melhorar o caráter do vizinho, nem da vizinhança, através do que lemos ou do que fazemos. O auto-aperfeiçoamento é projeto suficientemente grandioso para ocupar a mente e o espírito: não existe a ética da leitura.⁵⁰

A leitura pode trazer às pessoas bons frutos espirituais e psicológicos, mas não éticos. Isso porque, para Bloom, a literatura é autônoma, e o leitor lê como indivíduo solitário e não como membro de uma sociedade:

A crítica estética nos devolve a autonomia da literatura de imaginação e a soberania da alma solitária, o leitor não como uma pessoa na sociedade, mas como o eu profundo, nossa interioridade última.⁵¹

Em síntese, nada tem a nos dizer a literatura, na opinião de Bloom, sobre como se age em grupo, sobre como conduzimos nossas vidas, sobre o teor dos valores compartilhados que nos movem. Para o gnóstico Bloom o que interessa é conhecimento interior.⁵² Daí porque nenhum escritor, na opinião de Bloom, supera William Shakespeare. Outros

⁴⁹ BLOOM, Harold. *Where shall wisdom be found?* New York: Riverhead Books, 2004. p. 37.

⁵⁰ BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 20.

⁵¹ BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Os livros e a Escola do Tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. p. 19-20.

⁵² BLOOM, Harold. *Presságios do milênio: anjos, sonhos, imortalidade*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996. p.172-173.

autores ocidentais se ocuparam de personagens como agentes morais, mas apenas Shakespeare teria inventado a personalidade, teria representado indivíduos reais de interioridade complexa, e não tipos. Fique claro que Bloom não abdica da idéia de que a literatura nos fornece modelos, e, conseqüentemente, de que pode ter um certo caráter pedagógico: “Shakespeare ensina-nos como e o que perceber, assim como nos instrui quanto a como e o que sentir. Procurando nos edificar, não como cidadãos ou cristãos, mas como seres conscientes, Shakespeare, o artista, superou todos os preceptores”.⁵³ O que muda, para ele, é o tipo de modelo oferecido: a leitura de autores como Shakespeare nos prepara para que vivamos plenamente dentro de nós mesmos, e não entre os outros, nos prepara para sentir, e não para agir.

No pólo oposto ao da crítica estética defendida por Bloom está Wayne Booth (1921- 2005), um dos poucos críticos morais a conquistar respeito internacional no século XX. Booth, recentemente falecido, é responsável pela renovação dos estudos de ética associada à literatura. Em *The Company we keep*, livro publicado em 1988 e em grande parte responsável pelo renascimento do interesse do meio acadêmico por este tema, Booth principia por admitir que a crítica moral está fora de moda, em contraste com o que ocorria no século XIX, quando “todos tomavam como certo que uma das principais tarefas de qualquer crítico é estimar o valor ético de obras de arte”.⁵⁴ De qualquer maneira, ainda que as correntes críticas tenham mudado, vários leitores continuam a procurar em obras literárias modelos de vida e vários escritores continuam dando forma a uma gama variada de impasses morais. Booth não subestima nem leitores, nem escritores: o poder dos modelos literários não é simples e direto, assim como o comportamento das pessoas não é monocausal. A influência da leitura sobre o leitor é quase impossível de ser plenamente rastreada, isso porque “os indivíduos desviam e transformam influências de maneiras que

⁵³ BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 34.

⁵⁴ BOOTH, Wayne. *The company we keep*. An ethics of fiction. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988. p. 25.

serão sempre surpreendentes e frustram aqueles que tentam traçar linhas causais precisas”.⁵⁵

Na esteira da obra fundamental de Booth, novos textos sobre crítica moral procuram arrolar os motivos para o descrédito, durante décadas, da disciplina. Para John Krapp, em *Ethical literary criticism today*, a crítica moral foi vista como opressora, ideológica e elitista.⁵⁶ Para Jil Larson, em *Ethics and Narrative in the English Novel*, os intelectuais responsáveis por esse tipo de avaliação entendem o termo “moral” de maneira preconceituosa:

[...] o negligenciamento da crítica ética também pode ser explicado pelo exame das ansiedades que persistiram no início dessa história. Essas ansiedades e preconceitos são evidentes no modo como boa parte dos intelectuais [...] responde à palavra “moral” por meio do próprio distanciamento com relação a ela, automaticamente a associando com censura, rigidez negadora da vida, coerção. [...] Parcialmente por essa razão, teoria ética e teoria literária permaneceram, até recentemente, discursos separados.⁵⁷

Como se vê, é certo que a rejeição à crítica moral é multifatorial, mas no cerne do debate podemos encontrar o antigo conflito entre as idéias de forma e de conteúdo na literatura, tópico que será abordado no próximo item.

2.2 A “oposição ilusória”: o debate “forma versus conteúdo”

Repercutiu bastante, há alguns anos, a tese que António Damásio apresentou em seu livro *O erro de Descartes*, qual seja, a de que Descartes errou ao acreditar que o corpo e a mente humanos funcionam independentemente um do outro, que estão separados. Mas vejamos tal tese nas palavras do próprio autor:

⁵⁵ BOOTH, Wayne. *The company we keep*. An ethics of fiction. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988. p. 162.

⁵⁶ Cf. KRAPP, John. Ethical literary criticism today. In: _____. *An aesthetics of morality: pedagogic voice and moral dialogue in Mann, Camus, Conrad and Dostoevsky*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2002. p. 2.

⁵⁷ LARSON, Jil. *Ethics and narrative in the English Novel, 1880-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 2.

É esse o erro de Descartes: a separação abissal entre o corpo e a mente, entre a substância corporal, infinitamente divisível, com volume, com dimensões e com um funcionamento mecânico, de um lado, e a substância mental, indivisível, sem volume, sem dimensões e intangível, de outro; a sugestão de que o raciocínio, o juízo moral e o sofrimento adveniente da dor física ou agitação emocional poderiam existir independentemente do corpo. Especificamente: a separação das operações mais refinadas da mente, para um lado, e da estrutura e funcionamento do organismo biológico, para o outro.⁵⁸

Damásio com certeza não foi o primeiro a criticar Descartes nesse ponto, mas sua abordagem é original, pelo menos se considerada sob a perspectiva do grande público. Trata-se de um neurologista, e não de um filósofo, a questionar a teoria cartesiana a partir de conhecimentos dos quais a ciência dispõe atualmente sobre a constituição e o funcionamento da mente e do corpo. Ou seja, hoje se pode verificar empiricamente que corpo e mente formam um todo indissociável, que interagem com o ambiente em conjunto, e que aquilo que denominamos mente resulta das interações fisiológicas do corpo como um todo, e não apenas do cérebro.⁵⁹ Antes de Damásio o antropólogo Gregory Bateson (1904-1980), por exemplo, já havia manifestado em termos bem mais gerais o mesmo tipo de idéia:

Pois bem, advirta-se que ao abandonarmos nossos expedientes favoritos de explicação nos desembaraçamos de muitas idéias familiares das quais dependemos profundamente, e creio que nos livrarmos delas é muito positivo. Por exemplo, a idéia de separar Deus de sua criação; esse conceito já não existe. O bem, a separação de mente e matéria; já não lidamos mais com essa idéia e apenas a olhamos com curiosidade considerando-a uma monstruosa idéia que quase nos aniquila, etc.⁶⁰

Antes ainda, o historiador Robin George Collingwood (1889-1943) percebera o quanto tal teoria poderia atrapalhar a vida dos cientistas: “Considerada como uma hipótese de trabalho, é quase penosamente evidente que a distinção entre matéria e mente não funciona. A divisão das ciências entre

⁵⁸ DAMASIO, António. *O erro de Descartes*. Emoção, razão e o cérebro humano. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 280.

⁵⁹ Cf. DAMASIO, op. cit., p. 16-17.

⁶⁰ BATESON, Gregory. *Una unidad sagrada*. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente. Barcelona: Gedisa, 1993. p. 309.

aquelas da mente e aquelas da matéria não satisfaz o cientista prático; ao invés de ajudar, ela dificulta e retarda seu trabalho atual”.⁶¹

É importante ressaltar que o dualismo mente versus corpo não surgiu com Descartes. De acordo com o filósofo Richard Taylor, Platão, entre tantos outros, já concebera o corpo “como uma verdadeira prisão da alma”.⁶² De qualquer modo, se Descartes não criou esse dualismo, ajudou a popularizá-lo e a difundir-lo junto a outras áreas de conhecimento, emprestando-lhe um pouco do prestígio científico de que, por outro lado, o seu ponto de vista tão particular (a “razão desprendida” a que se refere Charles Taylor) passou a gozar. É nesse ponto que retomamos António Damásio, visto que ele, ao concluir seu *O erro de Descartes*, indica o filósofo francês “como símbolo de um conjunto de idéias acerca do corpo, do cérebro e da mente que, de uma maneira ou de outra, continuam a influenciar as ciências e as humanidades no mundo ocidental”.⁶³

Da conclusão supracitada de Damásio nos importa especialmente o que se refere à influência do dualismo mente versus corpo nas humanidades, mais especificamente na literatura. Uma maneira bastante concreta de abordá-lo em nossa área seria imaginar o impacto dessa idéia no modo como romancistas concebem suas personagens. No entanto, interessa mais aqui que percebamos o quanto essa noção de dualismo herdada da filosofia serviu como padrão, como molde para que críticos literários de diferentes gerações construíssem seu objeto de estudo. Na teoria e na crítica literária, substituamos corpo por forma e mente ou alma por conteúdo e teremos dualismo semelhante.

Antes de prosseguirmos com nossa hipótese, é preciso destacar que a divisão forma versus conteúdo em literatura não é necessariamente ingênua (assim como a divisão corpo versus alma também foi um esforço válido de compreensão do homem em outros tempos). Por muitos séculos revelou-se de grande utilidade, afinal, precisamos de alguma maneira

⁶¹ COLLINGWOOD, R. G. *Religion and philosophy*. Bristol: Thoemmes Press, 1997. p. 75.

⁶² TAYLOR, Richard. *Metafísica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965. p. 24.

⁶³ DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes*. Emoção, razão e o cérebro humano. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 278.

definir nossos objetos de estudo a fim de que possamos lidar com eles, pensar sobre eles, observá-los. O que se questiona atualmente é, de um lado, a tendência hierárquica desse dualismo (uma das partes quase sempre é considerada mais valiosa do que a outra) e, sobretudo, o seu erro essencial, o fato de não corresponder a uma realidade que se mostra empiricamente muitíssimo mais complexa. Se essas objeções são hoje evidentes quando dirigidas ao par corpo versus alma, ainda não são tão evidentes assim se dirigidas ao outro par, metafórico, forma versus conteúdo.

Façamos uma pequena digressão histórica para mostrar nosso tema sob outro ângulo. Entre os gregos, conforme já vimos através do exemplo de Platão, era corrente a concepção do homem como entidade dualística, um somatório de corpo (a parte inferior) e alma (a parte nobre). O dualismo se estende à literatura, de modo que encontraremos, ao longo do séc. V a.C., abordagens que distinguem forma e conteúdo literário. De acordo com G. M. A. Grube (1899-1982), os filósofos Xenófanes de Cólofon (c. 570-480 a.C.) e Heráclito de Éfeso (c. 535-475 a.C.), por exemplo, estavam preocupados, sobretudo, com o conteúdo, com “o efeito moral da poesia sobre o indivíduo e a comunidade”.⁶⁴ Seria errôneo afirmar, por outro lado, que na época aqueles que escreviam sobre arte em geral e literatura em particular estivessem unicamente preocupados com “conteúdo”. Um pouco mais tarde, os sofistas irão discutir a forma literária, as questões de estilo. E, sempre conforme Grube, há ainda os poetas, como Píndaro e Aristófanes, que tratam tanto de conteúdo quanto de forma.

O período clássico da cultura grega já há muito havia passado quando o poeta e filósofo Filodemos de Gadara (c. 110-35 a. C), contemporâneo de Cícero, professor de Virgílio e defensor do epicurismo, estabeleceu, em sua *Poética* e em sua *Retórica*, o que competia ao trabalho de um poeta. Para Filodemos, não se podia esperar de um poeta que se preocupasse com o conteúdo de sua poesia como faziam os gregos clássicos, para os quais “os poetas eram os professores

⁶⁴ Cf. GRUBE, G.M.A. *The Greek And Roman Critics*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1995. p. 37.

do homem”.⁶⁵ Não é papel do poeta nem moralizar, tampouco educar. Menos ainda é função do poeta representar a realidade ou preocupar-se com a verdade. A qualidade da poesia nada tem a ver com seu conteúdo.⁶⁶ A poesia não serve à política, à educação, à filosofia ou a qualquer forma de ciência. Filodemos pode apresentar idéias que nos parecem familiares, mas o problema forma versus conteúdo não descende dele, visto que seus livros foram localizados no século XVIII, nas escavações de Herculano, e parcialmente publicados, pela primeira vez, somente em 1824.

Nosso problema teórico atual finca a parte visível de suas raízes na idéia de arte pela arte defendida por várias poéticas do século XIX, como nos lembra Luigi Pareyson (1918-1991): “Poe [...] Flaubert e [...] Wilde, [...], ciosos da autonomia da arte, vêm-na comprometida por toda preocupação de conteúdo e de finalidade não artísticas, a ponto de recomendarem a indiferença do conteúdo e a ausência do assunto para firmarem-se sobre o puro estilo”.⁶⁷ Como acabamos de ver, os gregos clássicos não dispensavam necessariamente a forma em detrimento do conteúdo, ainda que vários julgassem o conteúdo superior. No século XIX ocorrerá uma completa modificação valorativa. Não se trata de simples inversão, não se trata de considerar a forma superior ao conteúdo e, a partir disso, voltar a teorização principalmente para a criação de formas. Trata-se de tentar eliminar uma das partes do novo par hierárquico, solução utilizada por vários críticos literários (“o conteúdo não interessa”). Assim, para eles apenas a forma é verdadeiramente artística, apenas a forma importa.

Esse tipo de posicionamento, no entanto, a imposição de apenas uma interpretação da relação forma versus conteúdo como verdadeira e a tentativa de deslegitimar interpretações divergentes se encaixa no que Northrop Frye, em *The anatomy of criticism*, chama (referindo-se às alternativas de conduta de pesquisa com as quais se depara o jovem estudante de literatura) de “o caminho do pedantismo”.⁶⁸

⁶⁵ GRUBE, G.M.A. *The Greek And Roman Critics*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1995. p. 195.

⁶⁶ Cf. GRUBE, op. cit., p. 195-199.

⁶⁷ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 59.

⁶⁸ FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 2000. p. 72.

É certo que a literatura, por suas próprias características específicas, jamais conseguiu levar tão longe esse anseio, esse ideal formalista, quanto as artes plásticas. O século XX assistiu a inúmeras tentativas das artes de eliminar o conteúdo: o fim da relação mimética com a realidade, o fim do tema, o fim da simbologia, o fim do quadro, o fim da tela, o fim da cor. Ao final de tudo isso, ironicamente, o que restou foi a palavra (o *conteúdo*) sob a forma de arte conceitual, como tão bem ironizou Tom Wolfe em *Painted word* (1975).⁶⁹ Considerando que a literatura, que já é formada de palavras, não tem como delas se despir, parte da crítica literária ocidental concentrou então seus ataques em alvos semelhantes aos da crítica de arte moderna em seus primeiros tempos: na função moral associada ao conteúdo, e, em sentido mais amplo, em todo e qualquer conteúdo (moral ou não) que pudesse ser veiculado literariamente.

É de conhecimento corrente que as vanguardas culturais russas do início do século XX forneceram muitos argumentos para as críticas ao conteúdo tanto nas artes quanto nas letras. Kasimir Malevich (1878-1935), em 1918, pintou a famosa tela *Branco sobre branco*, símbolo máximo da eliminação do tema na pintura e, no entanto, se considerarmos seus escritos suprematistas, veremos o quanto a idéia de formalismo puro e de arte pela arte passava longe de suas intenções e propostas estéticas. Em uma das mais citadas frases de seu texto *Suprematismo*, lê-se: “[O suprematismo] Chega a um ‘deserto’, no qual nada além do sentimento pode ser reconhecido”.⁷⁰ Logo, o branco sobre branco na tela significa não o fim, mas uma mudança de conteúdos. Representar sentimentos abstratamente, e não objetos do mundo físico, eis o objetivo de Malevich. Se por ventura sua intenção fosse a de eliminar totalmente a simbologia, o conteúdo, sua antológica frase teria de ser reduzida a algo como “Chega-se a um ‘deserto’”.

Situação similar é a que envolve o pensamento de Boris Eikhenbaum (1886-1959), conhecido como um dos principais expoentes do formalismo russo. Em seu texto de 1925, *A teoria do método formal*, ele se opõe ao dualismo forma versus conteúdo que debatemos até aqui. À visão hierárquica de um dualismo desequilibrado, Eikhenbaum contrapõe uma visão igualitária de sistema. A obra

⁶⁹ Cf. WOLFE, Tom. *Painted word* [1975]. New York: Bantam Books, 1999.

⁷⁰ MALEVICH, Kasimir. *Suprematismo*. In: CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 345.

literária é por ele entendida como dinâmico conjunto de relações e funções, e não como uma mera soma de partes. De acordo com o próprio Eikhenbaum,

os formalistas se livraram da correlação tradicional de forma-fundo e da noção de forma como um invólucro, como um recipiente no qual se deposita o líquido (o conteúdo). Os fatos artísticos testemunhavam que a *differentia specifica* da arte não se exprimia através dos elementos que constituem a obra, mas através da utilização particular que se faz deles.⁷¹

Em outras palavras, Eikhenbaum propõe que não se teorize mais literatura em termos de relação forma versus conteúdo. Sua intenção declarada não era a de apoiar o conteudismo dos simbolistas, evidentemente: “Aqui ocorre a separação entre a doutrina formalista e os princípios simbolistas, segundo os quais ‘através da forma’ deveria transparecer algo ‘do conteúdo’”.⁷² Por outro lado, tampouco se aliava à orientação estetizante da arte pela arte: “Da mesma maneira, superava-se o esteticismo, admiração de certos elementos da forma, conscientemente isolados do ‘fundo’”.⁷³

Todavia, a crítica posterior, fortemente influenciada pelo interesse estrutural e sistêmico de Eikhenbaum, não deixou de se ver às voltas com o velho dualismo hierárquico.

Nem mesmo René Wellek (1903-1995), um dos grandes responsáveis pela divulgação dos formalistas russos nos Estados Unidos, no texto *Literature and Ideas* (1948), capítulo do livro *Theory of Literature*, que escreveu junto com Austen Warren (1899-1986), escapa à tentação dualista. Quando comenta sobre a interação entre filosofia e literatura, retoma inequivocamente o esquema forma versus conteúdo combatido por Eikhenbaum:

Não devemos, ao invés disso, concluir que a “verdade filosófica” enquanto tal não tem valor artístico assim como argumentamos que a verdade psicológica ou social também não têm valor artístico enquanto tais? Filosofia, conteúdo ideológico, em seu contexto apropriado,

⁷¹ EIKHENBAUM, B. A teoria do “método formal”. In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 13.

⁷² *Ibidem*, p. 13.

⁷³ *Ibidem*, p. 13.

parecem ressaltar o valor artístico porque corroboram vários valores artísticos importantes: os da complexidade e coerência. Um *insight* teórico pode aumentar a profundidade artística de penetração e o escopo de alcance. Mas não é preciso ser assim. [...]. Poesia de idéias é como outras poesias, não deve ser julgada pelo valor do material, mas por seu grau de integração e intensidade artística.⁷⁴

O conteúdo, para Wellek, é material separável da obra literária; pode acrescentar-lhe valor, mas não é dela constitutivo. Os valores artísticos dizem respeito antes a aspectos estruturais e compositivos (complexidade, coerência, intensidade) do que a aspectos conteudísticos.

Wellek, como crítico literário, no trecho que acabamos de ler, destina posição subalterna ao conteúdo filosófico na avaliação da artisticidade da obra literária. À tentação hierárquica, contudo, também não resistiram muitos filósofos, quando obrigados a pensar na relação entre filosofia e literatura. Conforme relata outro nome de referência na crítica moral contemporânea, a filósofa Martha Nussbaum, no ensaio *Form and content, philosophy and literature*,

A tendência predominante na filosofia anglo-americana contemporânea tem sido ou ignorar a relação forma e conteúdo totalmente, ou, quando não ignorada, negar a primeira das duas partes, tratando o estilo como majoritariamente decorativo – como irrelevante para a afirmação do conteúdo, e neutro entre os conteúdos que podem ser expressos.⁷⁵

Se para vários críticos literários o conteúdo filosófico é dispensável, para tantos outros filósofos o estilo, a forma artística, também apresenta pouco valor. O anseio de definir com precisão o próprio campo de estudos em uma era de alta especialização acadêmica, como facilmente se deduz desse exemplo, também é fator que favorece a permanência do modelo teórico forma versus conteúdo.

Mas é preciso agora estabelecer com mais clareza a relação entre todo esse debate forma versus conteúdo e a crítica moral, da qual já tratamos no item anterior. Recorramos dessa vez a Wayne Booth. Como maneira de preparar a

⁷⁴ WELLEK, René. Literature and Ideas. In: WARREN, Austen; WELLEK, René. *Theory of literature*. 3. ed. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1984. p. 123-124.

⁷⁵ NUSSBAUM, Martha C. Form and content, philosophy and literature. In: _____. *Love's knowledge. Essays on philosophy and literature*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 8.

relação que procuramos, ele nos mostra, em primeiro lugar, as conseqüências que a adoção do modelo forma versus conteúdo traz, em sua opinião, para a avaliação da obra artística:

Se as formas artísticas são pensadas como a imposição da forma a algum tipo de conteúdo, e se estamos à procura de um domínio distintivo para o “estético”, é inevitável que nós cedo ou tarde (e isso foi de fato surpreendentemente tarde, considerando que a divisão forma/conteúdo prevaleceu por mais de dois milênios) concluamos que o verdadeiro ou único valor da arte encontra-se em sua forma, abstraída do conteúdo.⁷⁶

Quando o valor mais elevado da arte é a forma, Booth prossegue, o conteúdo conseqüentemente perde importância, “E se ‘conteúdo’ é irrelevante, então obviamente a crítica ética desse conteúdo não será crítica artística, mas alguma outra coisa, algo certamente inferior em interesse, qualidade, validade e relevância”.⁷⁷ Novamente o problema das hierarquias. Relegada a uma posição hierarquicamente marginal, a crítica moral enquanto crítica de conteúdo vê reduzida a sua credibilidade.

Martha Nussbaum também apresenta motivos que, sob seu ponto de vista, explicam a forte rejeição da crítica moral por parte da crítica literária contemporânea:

Presumia-se que qualquer obra que tentasse perguntar a um texto literário questões sobre como devemos viver, tratando a obra como se fosse destinada aos interesses e necessidades práticas do leitor, e como se fosse em certo sentido sobre nossas vidas, deveria ser irremediavelmente *naïve*, reacionária e insensível às complexidades da forma literária e da referencialidade intertextual.⁷⁸

A polêmica que o modelo hierárquico forma versus conteúdo estabelece entre diferentes correntes de crítica, fundamental para a compreensão das

⁷⁶ BOOTH, Wayne. *The company we keep*. An ethics of fiction. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988. p. 36.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁷⁸ NUSSBAUM, Martha C. Form and content, philosophy and literature. In: _____. *Love's knowledge*. Essays on philosophy and literature. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 21.

dificuldades que o exercício da crítica moral por muito tempo enfrentou, é, afinal, muito bem sintetizado por Luigi Pareyson:

Delineia-se assim uma oposição entre a acentuação da forma e a acentuação do conteúdo, oposição que vai desde a rudimentar antítese entre um grosseiro conteudismo e um declarado formalismo até as mais complexas concepções que, pondo-se de acordo quanto à base da inseparabilidade de forma e conteúdo, divergem, no entanto, quanto ao ponto de vista adotado, que é ora o do conteúdo, ora o da forma.⁷⁹

Pareyson, no trecho citado, toca em uma questão importantíssima: à semelhança do descrédito em que caiu o dualismo cartesiano corpo versus alma, algo do mesmo gênero começou, lentamente, a ocorrer no domínio da crítica literária. Ainda que elegendo o lado da forma ou o do conteúdo, como apontou Pareyson, em tempos mais recentes vemos crescer o número de críticos que abraça visões sistêmicas da obra literária como a de Eikhenbaum. Tais críticos propõem, em coro, que se pense nas relações que formam a obra literária, e não que se tente dissecar e classificar suas partes. O peso desse tipo de crítica é sentido até mesmo por Gérard Genette (1930). Em 1983 Genette publica *Nouveau discours du récit*, livro que faz as vezes de resposta às muitas críticas das quais seu *Discours du récit (pour une technologie du discours narratif)*, de 1972, foi alvo. Nesse livro Genette explica que se interessa pelo estudo da narrativa, e não da história. E é a história que, para ele, equivale ao conteúdo da obra. Preso ao esquema forma versus conteúdo, depois de especular sobre o tipo de críticas que poderia receber, Genette se defende apelando à especialização crítica, ou seja, sugerindo que alguns estudem forma, outros conteúdo:

Posso, de mais a mais, imaginar muito bem tal crítica: por que você me fala de formas, quando apenas conteúdo me interessa? Mas se a questão é legítima, a resposta é simplesmente óbvia demais: cada um se ocupa com aquilo que desperta seu interesse, e se os formalistas não estivessem aqui para estudar formas, quem faria isso no lugar deles? Sempre haverá psicólogos o bastante para psicologizar, ideólogos para ideologizar, e moralistas para moralizar, então que nos seja permitido

⁷⁹ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 58.

deixar os estetas com sua estética e que não se espere deles o fornecimento de resultados que não podem dar.⁸⁰

Genette, como acabamos de ler, imagina seu crítico como um conteudista ortodoxo. As críticas mais contundentes ao formalismo puro e as defesas mais interessantes da crítica moral não vem sendo feitas, entretanto, conforme já foi frisado aqui, por críticos com esse perfil. Pareyson, por exemplo, mesmo sendo autor da teoria da formatividade, que se debruça sobre o modo como formas artísticas são criadas, está longe de sustentar a superioridade da pura forma. Pelo contrário, reconhece o poder *formante* de propósitos morais, por exemplo, quando fazem parte da visão de mundo e do sistema de intenções do artista:

A justa idéia de que a arte fica comprometida por uma doutrinação moral explícita muitas vezes degenera no temor de que a presença de intenções morais seja, de per si, prejudicial à arte. No caso de intervenção de propósitos morais, ou aspirações religiosas, ou preocupações políticas, se o artista consegue fazer arte genuína, chega-se ao ponto de dizer que isto acontece “contra” ou “apesar” de seu desígnio. [...]. Não entenderá nada daquela arte o crítico que não souber vê-la nutrida e exaltada – não esmagada ou oprimida – pelos sentidos e desígnios morais, religiosos e políticos que ela contém.⁸¹

Wayne Booth, crítico moral declarado, tampouco pode ser classificado como conteudista. Sua visão é de base sistêmica. É essa defesa do estudo de um determinado sistema, seja o organismo humano, seja a obra literária, na totalidade de seu conjunto de relações que faz com que os modelos corpo versus mente e forma versus conteúdo sejam considerados equivocados respectivamente por Damásio e por Booth. Logo, não resta a Booth senão recusar tal modelo:

Mas o que é necessário é [...] o repúdio a todas as distinções arbitrárias entre “pura forma”, “conteúdo moral”, e aos meios retóricos para se fazer compreender ao leitor a união de forma e conteúdo. Quando as ações humanas são formadas para fazer uma obra funcionar, a forma que é feita nunca pode ser divorciada dos significados humanos, incluindo os julgamentos

⁸⁰ GENETTE, Gérard. *Narrative discourse revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1990. p. 154.

⁸¹ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 50-51.

morais, que sempre estão implícitos quando seres humanos agem.⁸²

Por fim, o filósofo Nelson Goodman (1906-1998), em ensaio intitulado *The status of style*, faz eco ao apelo de Booth pela eliminação do modelo forma versus conteúdo. Goodman considera que a distinção forma e conteúdo é ineficaz para a compreensão do estilo de uma obra (característica tradicionalmente formal), isso porque “Estilo compreende certos traços característicos do que é dito e de como isso é dito, do assunto e da verbalização, do conteúdo e da forma”.⁸³ Goodman afirma que seu objetivo com esse ensaio é “liberar a teoria do estilo das deturpadas restrições do dogma prevalente – da enganadora oposição entre estilo e assunto, entre forma e conteúdo, entre quê e como, entre intrínseco e extrínseco”.⁸⁴ Como Pareyson e como Booth, Goodman acredita na ligação fundamental entre o que se diz e o modo como se diz. Não perdendo de vista essa ligação, no próximo e último item desse capítulo será abordada uma faculdade importante não apenas para a formação de muitas obras literárias, mas também para a de nossa própria identidade individual, a imaginação moral.

2.3 A imaginação moral, o escritor, o leitor

O sr. William Thompson fascinava aqueles com quem conversava. Sua capacidade de inventar histórias parecia inesgotável. Poucos poderiam imaginar, em um primeiro contato, que o Sr. Thompson fosse portador da síndrome de Korsakov e que sua prodigiosa atividade ficcional,

⁸² BOOTH, Wayne. *The company we keep*. An ethics of fiction. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988. p. 397.

⁸³ GOODMAN, Nelson. The status of style. In: _____. *Ways of worldmaking*. Indiana: Hackett Publishing Company, 1978. p. 27.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 33.

característica da fase aguda da doença, correspondesse a uma desesperada tentativa de, conforme Oliver Sacks, criar “um mundo e um eu para substituir o que era continuamente esquecido e perdido”.⁸⁵ O sr. Thompson era incapaz de reter na memória por mais do que alguns instantes tudo o que dizia ou vivia. Pacientes em estágio mais adiantado da doença se acalmam, param de fabular e permanecem basicamente desorientados. Ou seja, a ausência de narrativas interiores deixa-os paralisados. Após estudar tantos casos como esse, o neurologista Oliver Sacks insiste, em primeiro lugar, no caráter narrativo de nossa identidade:

Cada um de nós é uma narrativa singular que, de um modo contínuo, inconsciente, é construída por nós, por meio de nós e em nós – por meio de nossas percepções, sentimentos, pensamentos, ações e, não menos importante, por nosso discurso, nossas narrativas faladas. Biologicamente, fisiologicamente, não somos muito diferentes uns dos outros; historicamente, como narrativas, cada um de nós é único.⁸⁶

E, em segundo lugar, reforça a importância dessa narrativa íntima para que possamos nos reconhecer como indivíduos únicos:

Para sermos nós mesmos precisamos ter a nós mesmos, possuir, se necessário repossuir, nossa história de vida. Precisamos “rememorar” a nós mesmos, rememorar o drama íntimo, a narrativa de nós mesmos. Um homem necessita dessa narrativa, uma narrativa íntima contínua, para manter sua identidade, seu eu.⁸⁷

Por diferentes caminhos, outros teóricos chegam a posições semelhantes. O filósofo Mark Johnson, em livro intitulado *Moral imagination*, também considera os seres humanos como narrativos: “Humanos são criaturas temporais e, em última instância, narrativas”.⁸⁸ Somos narrativos não apenas porque contamos histórias para explicar o mundo e a vida, bem entendido. Para Johnson, “[...] a narrativa não é apenas um recurso explanatório, mas é de fato

⁸⁵ SACKS, Oliver. Uma questão de identidade. In: _____. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 128.

⁸⁶ Ibidem, p. 129.

⁸⁷ Ibidem, p. 129.

⁸⁸ JOHNSON, Mark. *The moral imagination*. Implications of cognitive sciences on ethics. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 184.

constitutiva da maneira como experienciamos coisas”.⁸⁹ O crítico literário Peter Brooks, ao propor, em *Reading for the plot*, uma aproximação entre crítica literária e psicanálise, igualmente adota a idéia, agora em sentido mais amplo, da ficção como processo de construção da identidade:

Como sugeri no prefácio, procuramos por uma convergência entre psicanálise e crítica literária porque sentimos que deveria haver uma correspondência entre as dinâmicas literária e psíquica, uma vez que em grau importante definimos e construímos nosso sentido de *self* através de nossas ficções, dentro dos limites de uma ordem simbólica transindividual.⁹⁰

A mesma idéia ressurgue várias vezes em Wayne Booth, como quando escreve que “[...] narrativas fazem e refazem o que em visões realistas são consideradas experiências mais primárias – e então fazem e refazem a nós mesmos”.⁹¹ Ou quando, através de uma bela imagem, considera a ficção em geral “o mais poderoso de todos os arquitetos de nossas almas e sociedades”.⁹²

A narrativa não é apenas nosso meio de construir uma noção de *self* para nós mesmos. De acordo com outro filósofo, Alasdair MacIntyre, a narrativa também é “o gênero básico e essencial para a caracterização das ações humanas”.⁹³ Logo, para MacIntyre, não somente nos compreendemos narrativamente, mas também dessa forma compreendemos os outros e somos por eles compreendidos: “É porque todos nós vivemos nossas narrativas em nossas vidas e porque compreendemos nossas vidas nos termos das narrativas que vivemos que a forma da narrativa é apropriada para a compreensão das ações dos outros”.⁹⁴

⁸⁹ Ibidem, p. 11.

⁹⁰ BROOKS, Peter. Reading for the plot. In: _____. *Reading for the plot*. Design and intention in narrative. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992. p. 36.

⁹¹ BOOTH, Wayne. *The company we keep*. An ethics of fiction. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988. p. 14.

⁹² Ibidem, p. 39.

⁹³ MACINTYRE, Alasdair. *After virtue: a study in moral theory*. 2. ed. Notre Dame, Indiana: The University of Indiana Press, 1997. p. 208.

⁹⁴ MACINTYRE, Alasdair. *After virtue: a study in moral theory*. 2. ed. Notre Dame, Indiana: The University of Indiana Press, 1997. p. 212.

A compreensão de nossas ações e das ações alheias é indispensável para a formação de nossa identidade. Isso porque ela é relacional. Como nos lembra Wayne Booth, “o *self* isolado individual simplesmente não existe, não pode existir. Não ser um *self* social é perder a própria humanidade”.⁹⁵ Construir narrativamente o próprio *self* significa recorrer à linguagem, e a linguagem é um sistema simbólico criado e compartilhado em sociedade. O filósofo Charles Taylor, em *As Fontes do self*, escreve, de modo a confirmar essa perspectiva, que “Estudar pessoas é estudar seres que só existem em certa linguagem, ou que são por ela parcialmente constituídos”.⁹⁶ É por esse motivo que, totalmente isolados, não temos como identificar o próprio *self*. Charles Taylor prossegue sua linha de argumentação indicando que nossa identidade, narrativamente constituída, equivale a uma posição particular dentro de um sistema referencial de valores socialmente estabelecidos, sistema denominado pelo filósofo de *redes de interlocução*.⁹⁷ De acordo com Taylor, essas redes são o “horizonte dentro do qual sou capaz de tomar uma posição”.⁹⁸ Nós não as inventamos individualmente, ou seja, não criamos do nada critérios qualitativos que nos permitam julgar nosso caráter, nossas ações, o sentido de nossa vida. Nós somos rápidos em relação aos que são lentos, somos generosos em relação aos que são mesquinhos, e honestos em relação aos desonestos. A valorização de cada uma dessas características, dentre tantas outras, também dependerá de convenções de grupo passíveis de variação histórica. Tendo em mente nossa dependência das redes de interlocução, Charles Taylor seguidamente volta a apresentar afirmações como essa: “Só se é um *self* no meio de outros. Um *self* nunca pode ser descrito sem referência aos que o cercam”.⁹⁹

Charles Taylor observa ainda um interessante paralelo entre o espaço moral, aquele formado pelas redes de interlocução, no qual agimos e criamos narrativamente nosso *self*, e o espaço físico:

⁹⁵ BOOTH, Wayne. *The company we keep*. An ethics of fiction. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988. p. 238.

⁹⁶ TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997. p. 53.

⁹⁷ Cf. TAYLOR, op. cit., p. 55.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 44.

⁹⁹ TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997. p. 47.

A orientação no espaço moral mostra-se mais uma vez similar à orientação no espaço físico. Sabemos onde estamos por meio de uma mistura de reconhecimento de marcos que temos diante de nós e de um sentido de como viajamos para chegar ali.¹⁰⁰

Nossa atividade dentro desse espaço é contínua. Como nosso *self*, agora segundo a linha de raciocínio de Mark Johnson, não é uma entidade fechada, precisamos construí-lo incessantemente. Trata-se de preservar parcialmente nossas identidades passadas e ao mesmo tempo atualizá-las com o resultado de nossas novas experiências, do pensamento sobre nossas ações e sobre as ações dos outros. É por construirmos nossa identidade desse modo que, segundo Mark Johnson, “sempre podemos ser surpreendidos pela descoberta de novas coisas a respeito de quem somos, de porque fazemos o que fazemos, e de como os outros nos vêem”.¹⁰¹ Nosso *self-in-process*, ainda de acordo com Johnson, ao mesmo tempo em que procura por características únicas, que definam sua particularidade, em suas próprias ações, sentimentos e experiências, ou seja, em que reflete sobre o passado em busca de sua identidade e simultaneamente a preserva e constrói sob a forma de narrativa, também tenta, tendo em vista o futuro, adequar-se a identidades que considera ideais, a modelos.¹⁰²

A noção de modelo será de grande valia ora em diante. Imersos no espaço moral ao qual Charles Taylor se refere, precisamos escolher direções para que possamos nos movimentar. A estrutura narrativa geral por meio da qual conformamos nosso *self*, compreende, para Alasdair MacIntyre, a idéia de uma jornada ao longo da qual temos que completar algumas tarefas que lhe conferem sentido. No trajeto encontramos percalços, e as virtudes são as qualidades morais, as qualidades de conduta e comportamento, ou de ação, que nos

¹⁰⁰ Ibidem, p. 71.

¹⁰¹ JOHNSON, Mark. *The moral imagination*. Implications of cognitive sciences on ethics. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 147.

¹⁰² Ibidem, p. 149.

permitem afastar os perigos e completar a jornada.¹⁰³ Além disso, é característica ainda das narrativas que vivemos, para Alasdair, o caráter teleológico:

Vivemos nossas vidas, tanto individualmente quanto em nossos relacionamentos com os outros, à luz de certas concepções de um possível futuro compartilhado, um futuro em que certas possibilidades chamam-nos adiante e outras nos repelem, algumas parecem já excluídas e outras talvez inevitáveis.¹⁰⁴

Faz parte de nossa tarefa de construção de identidade pensarmos sobre a direção que nossa narrativa pessoal seguirá. O grau de auto-reflexão varia de indivíduo para indivíduo, e é verdade que poucos de nós pensam continuamente sobre os modelos de ação, de comportamento, de vida, para falar em sentido amplo, que consideram ideais. De qualquer maneira, o tipo específico de narrativa que adotamos para direcionar nossas ações e, assim, conferir sentido à nossa vida é de fundamental importância, segundo Mark Johnson, no modo como “compreendemos ações, avaliamos caráter moral, e projetamos possíveis soluções para situações moralmente problemáticas”.¹⁰⁵ Analisando o mesmo tópico sob ângulo ligeiramente diferente, Alasdair MacIntyre afirma que “cada vida humana irá então incorporar uma história cuja configuração e forma dependerá do que é tido como ofensivo e perigoso e de como sucesso e fracasso, progresso e seu oposto, são compreendidos e avaliados”.¹⁰⁶ O modelo de conduta e comportamento que consideramos ideal e que adotamos como guia, o nosso *self* ideal, configurado a partir de outros modelos aos quais tivemos acesso, das mais diversas maneiras (da crença religiosa à admiração por políticos e artistas, por exemplo), no entanto, como nosso próprio *self* atual,¹⁰⁷ precisa ser constantemente revisto. Deparamo-nos cotidianamente com uma série de situações que nos exigem decisões morais (o que fazer? O que vale ou não vale a pena?), nem todas previstas pelo modelo que adotamos. Logo, o processo de

¹⁰³ MACINTYRE, Alasdair. *After virtue: a study in moral theory*. 2. ed. Notre Dame, Indiana: The University of Indiana Press, 1997. p. 175.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 215.

¹⁰⁵ JOHNSON, Mark. *The moral imagination*. Implications of cognitive sciences on ethics. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 11.

¹⁰⁶ MACINTYRE, op. cit., p. 144.

¹⁰⁷ Sobre a relação entre *self* ideal e *self* atual, cf. o clássico DEWEY, John. *Human nature and conduct* [1922]. Mineola, New York: Dover Publications, 2002. p. 137-139.

construção do *self* atual envolve também o processo de revisão do *self* ideal. Todo esse processo caracteriza os homens, segundo a tese central de Mark Johnson, como animais morais imaginativos.¹⁰⁸

Em síntese, o modo como funciona nossa imaginação moral é teorizado por Mark Johnson nos seguintes termos: nossa atividade moral imaginária baseia-se em conceitos metafóricos de dois níveis, a saber, conceitos morais fundamentais (liberdade, lei, dever, vontade, etc.) e a rede de metáforas morais que partilhamos dentro de determinada cultura.¹⁰⁹ Ou seja, ainda que nossa imaginação moral seja individual, ela se vale de conceitos socialmente estabelecidos. Assim, para exercitá-la, para estimular nossa sensibilidade moral, é indispensável o contato com outras experiências individuais, outros pontos de vista, de modo que possamos nos colocar no lugar do outro.¹¹⁰ As narrativas ficcionais desempenham, então, entre outras funções, também esta: a de nos oferecer um amplo leque de experiências humanas imaginadas. Tais experiências por vezes apresentam uma importante diferença se comparadas à teia de narrativas que ouvimos, todos os dias, de nossos parentes, amigos, colegas: o romancista, ao narrar, mesmo quando oculta a sua voz no texto, por meio da escolha de determinada organização do enredo, por exemplo, faz o que muitos de nós nos dedicamos a fazer apenas em momentos especiais da vida (perda de entes queridos, crises da adolescência e da maturidade, etc.), isto é, procura descobrir a origem e eventualmente o sentido das ações humanas. Lionel Trilling interpreta assim esse papel do romancista e, mais especificamente, do romance:

Mas sua grandeza e sua utilidade prática residem em seu incessante trabalho de envolver o próprio leitor na vida moral, convidando-o a colocar seus próprios motivos sob exame, sugerindo que a realidade não é como a que sua educação tradicional levou a ver. Ele nos ensina, como nenhum outro gênero jamais fez, a extensão da variedade humana e o valor dessa variedade. É a forma literária à qual as emoções da compreensão e do perdão são intrínsecas, como que pela definição da forma em si.¹¹¹

¹⁰⁸ JOHNSON, Mark. *The moral imagination*. Implications of cognitive sciences on ethics. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. p. 1.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 2.

¹¹⁰ Ibidem, p. 199.

¹¹¹ TRILLING, Lionel. Manners, Morals, and the Novel. In: _____. *The moral obligation to be intelligent*. Selected Essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. p. 118.

Não podemos deixar de citar aqui também Antonio Candido, que exemplarmente condensa essa idéia no seguinte trecho: “Na verdade, enquanto na existência quotidiana nós quase nunca sabemos as causas, os motivos profundos da ação dos seres, no romance estes nos são desvendados pelo romancista, cuja função básica é, justamente, estabelecer e ilustrar o jogo das causas, descendo a profundidades reveladoras do espírito”.¹¹² É especificamente a imaginação moral do romancista que vai nos interessar a partir de agora.

Desde o século XIX, pelo menos, a imaginação moral do escritor ocidental é um assunto controverso. Oscar Wilde (1854-1900) bem que tentou, pelo menos em teoria, fazer-nos crer que abdicara da sua. Sua argumentação de que a obra literária deveria ser eticamente neutra é bem conhecida. Contudo, como nos mostra Frank Palmer, *The picture of Dorian Gray* (1890) nem por isso deixa de tratar de temática moral: “É sobre um homem que tenta escapar às conseqüências de suas próprias ações malévolas e que necessariamente fracassa, uma vez que nenhum homem pode em última instância escapar do que se torna ao fazer coisas más”.¹¹³

Para Henry James (1843–1916), por outro lado, a idéia de que o romance deve ter “propósito moral consciente”,¹¹⁴ soa simpática a todos, ainda que nem sempre o escritor consiga respeitá-la. Isso não significa, ao contrário do que uma rápida leitura poderia deixar entrever, que Henry James se alinhe ao discurso de Oscar Wilde. A falta de preocupação com a imaginação moral das personagens, por parte de um escritor, merece críticas severas. Tanto que não hesita em repreender Maupassant, escritor que preferia mostrar as personagens agindo, e não pensando: “O sr. de Maupassant simplesmente passou por cima do lado reflexivo de seus homens e mulheres – o lado que governa o comportamento e produz o caráter”.¹¹⁵

Já um escritor bem mais recente, o americano James Baldwin (1924-1987), que se engajou ativamente no movimento pelos direitos civis dos negros americanos, tendo marchado com Martin Luther King rumo a Washington, em

¹¹² CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 66.

¹¹³ PALMER, Frank. *Literature and moral understanding: a philosophical essay on ethics, aesthetics, education and culture*. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 154.

¹¹⁴ JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995. p. 28.

¹¹⁵ JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995. p. 102.

afirmação famosa e muito reproduzida, considera indispensável a função moral da literatura:

Eu certamente não posso imaginar a arte pela arte... No fundo é isso: Você escreve para mudar o mundo, sabendo perfeitamente bem que você não conseguirá, mas sabendo também que literatura é indispensável para o mundo... Eu acho muitos dos assim chamados escritos de *avant-garde* extremamente triviais. Se não há questão moral, não há razão para escrever.¹¹⁶

Baldwin sublinha a ligação entre imaginação moral e transformações futuras: a imaginação moral do escritor, ao alimentar as tantas e tantas imaginações morais daqueles que o lêem, pode ajudar a transformar o mundo. Essa transformação, no entanto, dá-se de modo imponderável e foge completamente ao controle do escritor.

Cabe enfatizar a aguda consciência de Baldwin no que tange à importância da literatura para a construção de nossos *selves* ideais e de nossos universos morais imaginários. Tal consciência, no entanto, de modo algum é unânime entre escritores e críticos literários atuais. Para tratar dessa questão, voltemos à Grécia.

A *Poética* de Aristóteles (384-322 a.C.) costuma ser lembrada pela maioria dos críticos como a primeira teoria a separar estética e moral.¹¹⁷ Aristóteles, sob tal ótica, é aquele que defende que o objetivo da tragédia é exclusivamente o de proporcionar prazer estético aos espectadores. Há, por outro lado, o grupo de críticos que vê na *Poética* uma série de aspectos morais importantes. Dentre eles, vejamos Grube e Isaiah Smithson. Grube apresenta, por exemplo, a polêmica em torno do termo *spoudaios* (*spoudaiouj*). Ele argumenta que esse termo, que significa bom, virtuoso, honesto, sempre que aparece na *Poética* tem conotação moral. Mas muitos tradutores procuram eliminar essa conotação substituindo “virtuoso” por “homem de tipo elevado” ou “homem

¹¹⁶ BALDWIN, James. Interview by Mel Watkins. *New York Times Book Review*. New York, 23 set. 1979. p. 3.

¹¹⁷ Os críticos citados por Smithson são os seguintes: S. H. Butcher (*Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* [1911]); J. W. H. Atkins (*Literary Criticism in Antiquity: A Sketch of its Development* [1934]) e Monroe C. Beardsley (*Aesthetics from Classical Greece to the Present: A Short History* [1966]).

superior”. Grube comenta: “Teria certamente intrigado Aristóteles compreender como alguém pode ser um homem de tipo elevado sem ser um homem melhor moralmente, intelectualmente e em qualquer outro aspecto”.¹¹⁸ Grube indica sua opinião a respeito de semelhantes interpretações: “Os comentadores estão igualmente divididos em nossos dias entre ‘uma ação moralmente boa’ e ‘uma ação séria’, mas se deixarmos de lado nossos preconceitos, a primeira é, segundo meu modo de ver, a única tradução correta”.¹¹⁹ Já Isaiah Smithson argumenta que o próprio enredo, para Aristóteles, é um “fenômeno moral”: “Aristóteles não restringe o enredo à imitação das ações que são boas em nenhum sentido dogmático; para Aristóteles, a natureza moral do enredo é complexa, assim como complexa é a teoria moral desenvolvida na *Ética a Nicômaco*”.¹²⁰ Tal complexidade moral pode ser localizada em um dos poucos trechos da *Poética* em que a crítica costuma perceber, de modo quase unânime, alusão à moralidade:

Para examinar se alguma personagem disse ou fez alguma coisa bem ou não, devemos não só considerar se é nobre ou vil em si o ato ou palavra, mas também levar em conta a personagem que age ou fala, a quem o faz, quando, por quem ou para que; por exemplo, a fim de deparar um benefício maior, ou prevenir maior malefício.¹²¹

Aristóteles prevê aqui, conforme lembra Grube,¹²² que o espectador, com cuidado, avalie moralmente as personagens (não confundamos a moral aristotélica com a idéia que se faz de moral hoje, o respeito a regras inflexíveis de conduta), a partir de critérios de valor reconhecidos por todos, nesse caso o *nobre* (uma das traduções portuguesas para *spoudaíōn*, que, como vimos, também pode ser lido como virtuoso ou bom) e o *vil*, que são apresentados como verdades gerais. Esses critérios, como explica Aristóteles, não devem ser aplicados de

¹¹⁸ GRUBE, G.M.A. *The Greek And Roman Critics*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1995. p. 75.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 75.

¹²⁰ SMITHSON, Isaiah. The moral view of Aristotle's Poetics. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 44, n. 1. Philadelphia, jan.-mar. 1983. p. 3-17.

¹²¹ ARISTÓTELES. *Poética*. In: _____. *Poética; Organon VI: Estudos sofísticos; Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 57. No original: “perii del tou= kal wj; hā mh\ kal wj; ei' ei'rhtai; tini hā pepraktai, ou) mohon skeptebn eij' autol to\ pepragmehon hā eirhnehon bl eponta ei' spoudaíōn hā fau\ on, a) l al kaii eij' toh prattonta hā l egonta proj' oñ hā oite hā oit% hā ouā ehken, oíōn ei' meizonoj abaqou= ina gehhtai, hā meizonoj kakou= ina apogehhta” (1461a.5 a 1461a.9).

¹²² GRUBE, op. cit., p. 80-81.

modo absoluto. Trata-se de, a partir deles, conforme Jocelyn Penny Small, avaliar “como personagens particulares devem atuar em situações particulares”.¹²³

Aristóteles aborda, na *Poética*, outro conceito que terá conseqüências futuras na avaliação do papel do escritor, o de mimese. A fortuna crítica do conceito é imensa e não se trata de recuperá-la aqui.¹²⁴ Para nossos propósitos, basta destacar que a teoria mimética, prevendo que a arte deva imitar a realidade era, de acordo com Grube, consensual na Antigüidade, e foi questionada apenas por Filodemos, para quem o poeta não precisa conhecer nada sobre a vida ou a natureza, pois nada pretende ensinar a seus leitores.¹²⁵ A mimese aristotélica, em contrapartida, comporta uma parcela de idealização da realidade, ela extrai universais de situações particulares e apresenta situações possíveis: “Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens”.¹²⁶ Wladyslaw Tatarkiewicz (1886-1980), que apresenta uma excelente história do conceito, sintetiza assim a mimese aristotélica: “a imitação artística pode apresentar as coisas mais ou menos belas do que são; também pode apresentá-las como poderiam ou deveriam ser: pode (e deve) limitar-se às características das coisas que são gerais, típicas e essenciais”.¹²⁷

A *Poética* de Aristóteles tem larga influência histórica, e na medida em que a idéia de realidade, com o passar do tempo, reveste-se de maior interesse, as interpretações que enfatizam o conceito de mimese como representação das ações humanas reais (deixando em segundo plano as ações possíveis) ganham espaço. A tradição mimética, no entanto, conhece mais tarde outras poéticas rivais, além da de Filodemos. A poética dos mundos possíveis de Leibniz talvez

¹²³ SMALL, Jocelyn P. *Time in Space: narrative in classical art*. The Art Bulletin. Vol. LXXXI n. 4. Toronto, 1 dez. 1999. p. 565.

¹²⁴ Para um panorama geral da recepção do conceito desde o Renascimento, cf. LIMA, Luiz Costa. A questão da Mimesis. In: _____. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. O autor, aliás, também relaciona *mimesis* a ética: “a autonomização relativa de que a *mimesis* se reveste, em Aristóteles, não supõe a autonomização do estético (!) mas sim a *interação diferida da mimesis com a ética*” (p. 68).

¹²⁵ Cf. GRUBE, G.M.A. *The Greek And Roman Critics*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1995. p. 195.

¹²⁶ ARISTÓTELES. *Poética*. In: _____. *Poética; Organon VI: Estudos sofisticos; Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 39. No original: “εἴστιν δὲ καὶ οὐ μὲν, τῶν ποιοῦντων τὰ ποιῶν ἀτὰρ συμβαίνει ἢ εἶναι ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀγαθαίων, οὐδὲ στοιχέταις ἢ (ποῖσι) ὁνόματα ἐπιτιμῆναι” (1451b.8 a 1451b.10).

¹²⁷ TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. 6. ed. Madrid: Editorial Tecnos, 1997. p. 303.

seja uma das principais. Lubomir Dolezel, em *A poética leibniziana: a Suíça, país das maravilhas*, narra a trajetória dessa idéia. Ao invés de imitar o real, a poética dos mundos possíveis, elaborada com mais profundidade por Breitinger a partir da leitura de Leibniz e do próprio Aristóteles, prevê que o poeta considere a natureza, alvo de sua imitação, como uma infinidade de mundos possíveis cujas estruturas podem diferir da realidade.¹²⁸ O poeta, na verdade, passa a ser criador de novos mundos, e não imitador do mundo real. Esses novos mundos, dotados de três domínios, material, histórico e moral, tampouco são versões idealizadas da realidade.¹²⁹ O novo conceito sugere uma abertura sem precedentes para o conceito de imaginação moral do escritor: não mais observador de costumes, mas criador de sistemas complexos de conduta, regidos por valores de bem e mal que ele mesmo pode eleger.

Ainda conforme Dolezel, a poética dos mundos possíveis não teve continuidade, e apenas em nossos dias volta a ser estudada com interesse. Com o realismo do século XIX, a teoria mimética segundo a qual a arte imita fielmente a realidade volta a ocupar posição de destaque.¹³⁰

A idéia de representação fiel da realidade por parte do romancista atualmente é, no entanto, bastante problemática. Jakobson relativizou o conceito de realismo ao procurar mostrar o quanto é influenciado pela posição de quem o enuncia:

O que é o realismo para o teórico da arte? É uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade. E já se evidencia a ambigüidade: 1 – trata-se de uma aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista à obra cujo autor em causa propõe como verossímil (significação A). 2 – Chama-se realista a obra que é percebida por quem a julga como verossímil (significação B).¹³¹

¹²⁸ DOLEZEL, Lubomir. A poética leibniziana: a Suíça, país das maravilhas. In: _____. *A poética ocidental*. Tradição e Inovação. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990. p. 71.

¹²⁹ Ibidem, p. 72-73.

¹³⁰ Ibidem, p. 86.

¹³¹ JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUM et alii. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 120.

A natureza da relação entre a problemática realidade do mundo e a literatura na opinião de Martin Wallace divide os críticos literários contemporâneos. Para alguns, cada escritor representa as convenções de realidade de sua época (estamos falando aqui ainda de mimese, e não na criação de mundos alternativos). Para outros, relatos factuais podem ser representações reais, mas as personagens ficcionais são, de acordo com Martin Wallace, “construtos puramente imaginários, sem relação com a realidade”.¹³² Em outras palavras, pensando no tema que nos interessa, imaginação moral, segundo esses pontos de vista ou o escritor realista apresenta a dimensão moral das personagens seguindo a convenção da época em que escreve, a partir da posição de observador, e não de moralista, isto é, sem querer construir modelos que possam repercutir na vida de seus leitores, ou então cria personagens que nada devem e que não têm nada a ensinar a pessoas reais – de novo o escritor como observador, agora de sua própria imaginação.

Mesmo considerando as dificuldades que o conceito de realidade impõe, faz parte hoje do senso comum literário, tanto de leitores quanto de críticos, a imagem do escritor como observador da realidade. Por outro lado, a imagem do escritor como moralista, isto é, como interessado em discussões e análises morais, dificilmente nos ocorre, a não ser para que a utilizemos como exemplo de algo que felizmente ficou no passado e já foi por nós superado. Isso porque existe uma regra implícita, gestada desde o surgimento do romance realista, no século XVIII, mas que passa a prevalecer apenas no século XX, segundo a qual não se deve mais criar personagens que se pretendam modelos gerais de boa conduta, ou de virtude. Ou seja, há limites para a imaginação moral do escritor, limites impostos, entre outros motivos, pela descrença em valores morais universais e pela idéia de que a liberdade é um de nossos maiores bens, logo, cada um deve descobrir por si mesmo como conduzir a própria vida (questão que será retomada nos capítulos subseqüentes).

¹³² MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative*. Cornell: Cornell University Press, 1986. p. 119.

O crítico John Krapp, por exemplo, na tentativa de recuperar a credibilidade da crítica moral, deixa bem evidentes os limites que a imaginação moral do escritor deve respeitar ao distinguir, nos romances, dois tipos de vozes pedagógicas, a referencial e a constitutiva. As vozes referenciais são positivas, porque mostram padrões morais como problemáticos, relativos e nem sempre eficazes, e privilegiam as crises morais das personagens (logo, não constroem personagens modelares); já as vozes constitutivas são negativas porque se baseiam em padrões morais apresentados como absolutos e anistóricos, e privilegiam a criação de modelos de virtude.¹³³ As vozes pedagógicas constitutivas apenas funcionam quando entendidas em sentido que contrarie as intenções do autor, ou seja, quando lidas como falhas.¹³⁴ Com essa divisão de vozes, salvam-se vários romancistas do século XX, e perdem-se tantos outros dos séculos XVIII e XIX.

Leitores do passado pareciam mais preparados para essas vozes pedagógicas constitutivas. Na verdade, muitas vezes procuravam por elas, e recorriam ao romance como a um amigo, em busca de orientação moral, como atesta o seguinte trecho do *Éloge de Richardson*, escrito por Diderot em 1762:

Eu percorrera no intervalo de algumas horas um grande número de situações, que a mais longa vida dificilmente oferece em toda a sua duração. Eu escutara os verdadeiros discursos das paixões; eu vira as forças morais do interesse e do amor-próprio atuarem de mil modos diferentes; eu me tornara espectador de uma multitude de incidentes, eu sentia que havia adquirido experiência.¹³⁵

Os leitores contemporâneos, sobretudo os críticos literários, leitores especializados, têm reduzida tolerância a esse tipo de voz. O que não significa que mesmo entre eles uma leitura semelhante à de Diderot não seja, ainda hoje,

¹³³ KRAPP, John. Ethical literary criticism today. In: _____. *An aesthetics of morality: pedagogic voice and moral dialogue in Mann, Camus, Conrad and Dostoevsky*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2002. p. 29-30.

¹³⁴ Ibidem, p. 31.

¹³⁵ DIDEROT, Denis. *Éloge de Richardson*. In: <http://membres.lycos.fr/jccau/ressourc/romem/richards.htm>. Acesso em 24 jul. 2006.

possível, como podemos constatar lendo trecho do monólogo que Wayne Booth dirige a seus autores preferidos:

Você me leva em primeiro lugar a praticar modos de vida que são mais profundos, mais sensíveis, mais intensos, e, de modo curioso, mais completamente generosos do que os que posso encontrar em qualquer outro lugar do mundo. Você corrige minhas faltas, repreende minhas insensibilidades. Você me molda em padrões que fazem os meus sonhos ordinários parecerem insignificantes e absurdos. Você finalmente mostra o que a vida pode ser, não apenas para um círculo seleta, um remanescente salvo e salvador olhando para os loucos, palermas e velhacos, mas para qualquer um desejoso de trabalhar para obter o título de igual e verdadeiro amigo.¹³⁶

Para que possamos compreender o que nos separa de Diderot, isto é, de que maneira a voz pedagógica constitutiva caiu em descrédito, é indispensável que passemos a nos dedicar ao conceito central desse trabalho, qual seja, a noção de virtude e sua representação no romance.

¹³⁶ BOOTH, Wayne. *The company we keep*. An ethics of fiction. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988. p. 223.

3 A VIRTUDE E O ROMANCE DO SÉCULO XVIII

3.1 A virtude enquanto conceito multiforme

Filósofo muito influente no século XVIII, Lord Shaftesbury (1671-1713) publica em 1711 a versão definitiva de seu ensaio intitulado *An inquiry concerning virtue or merit*, no qual defende a natureza fixa, eterna, da idéia de virtude:

E assim, se houver algo que ensine aos homens seja deslealdade, ingratidão ou crueldade, [...] se houver algo que ensine os homens a perseguir seus amigos por meio do amor ou a torturar cativos de guerra por esporte ou a oferecer sacrifício humano [...], ou a cometer qualquer tipo de barbaridade ou brutalidade como agradável ou apropriado [...], isso não é, nem nunca será virtude de espécie alguma ou em sentido algum, mas deve permanecer ainda depravação horrenda, independentemente de qualquer moda, religião ou costume que possa ser doente e vicioso, mas que nunca poderá alterar *as eternas medidas e a imutável natureza independente do valor e da virtude*.¹³⁷

A virtude é entendida por Shaftesbury como o objetivo da vida humana e também como garantia de felicidade. Seguir um modelo de vida virtuoso significa ser capaz, segundo Charles Taylor, de apreender a “ordem total em que estamos inseridos. A boa pessoa ama a ordem global das coisas”.¹³⁸ A maioria dos leitores da época não teria por que contestar a idéia de que a virtude é imutável, reconhecível por todos os homens. Aliás, por muito tempo os próprios filósofos morais, segundo Alasdair MacIntyre, não se preocuparam com a historicidade de conceitos como o de virtude.¹³⁹ Contudo, é preciso situar historicamente esse conceito, sob pena de distorcê-lo, alerta-nos MacIntyre. À guisa de exemplo, chama a atenção para o fato de que a Ética (disciplina em que as virtudes são

¹³⁷ SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, Third earl of. *An inquiry concerning virtue or merit*. In: _____. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 175.

¹³⁸ TAYLOR, Charles. *As fontes do self. A construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1997. p. 328.

¹³⁹ MACINTYRE, Alasdair. *A short history of ethics. A history of moral philosophy from the Homeric Age to the twentieth century*. London/New York: Routledge, 2002. p. 1.

estudadas), entre gregos como Aristóteles, faz parte da Política, enquanto entre autores medievais como Tomás de Aquino, pertence à Teologia.¹⁴⁰

Considerar a idéia de virtude dentro de uma perspectiva histórica permite, antes de mais nada, que desfaçamos algumas idéias herdadas do senso comum. Começamos pela crença de que os gregos antigos possuíam uma noção homogênea de virtude. A virtude a que se refere Homero não será a mesma mais tarde abordada por Sócrates. Para Homero, conforme Bruno Snell, um homem bom (ἀνὴρ ἀγαθός) é um homem capaz, e não um homem de excelente conduta moral. De um homem bom nesse sentido espera-se virtude (ἀρετή), isto é, capacidade, nobreza, bravura.¹⁴¹ O homem virtuoso de Homero não é necessariamente bondoso ou reto, portanto. Já na Atenas do século V, de acordo com MacIntyre, o homem bom é o bom cidadão, e em decorrência disso várias das qualidades que caracterizavam o homem bom homérico, personificado na imagem do rei corajoso e agressivo, passam a ser consideradas anti-sociais.¹⁴²

Os filósofos da Atenas clássica também contribuem para a reformulação do conceito. Platão, para Charles Taylor, é aquele que estabelece “a forma da família dominante de teorias morais de nossa civilização”,¹⁴³ a noção de virtude associada à de razão. Virtuoso é aquele que, valendo-se da razão, sabe suportar a dor e moderar o prazer (mas não eliminá-lo; para os gregos, o prazer não era necessariamente irracional, nem mesmo pecaminoso, como ressalva Charles Taylor).¹⁴⁴ Sob a ótica de Platão, a razão é o melhor princípio que o homem pode seguir para orientar suas ações:

[...] não se devem admitir na cidade senão os hinos em honra dos deuses e os elogios das pessoas de bem. Se, pelo contrário, admitires a Musa voluptuosa, o prazer e a dor serão os reis da tua cidade, em vez da lei e desse princípio que, de comum acordo, sempre foi considerado o melhor: a razão.¹⁴⁵

¹⁴⁰ MACINTYRE, Alasdair. *Three rival versions of moral enquiry*. Encyclopaedia, Genealogy and Tradition. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1990. p. 191.

¹⁴¹ SNELL, Bruno. Máximas de virtude: um breve capítulo da ética grega. In: _____. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 168.

¹⁴² MACINTYRE, Alasdair. *A short history of ethics*. A history of moral philosophy from the Homeric Age to the twentieth century. London/New York: Routledge, 2002. p. 11.

¹⁴³ TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997. p. 156.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 171.

¹⁴⁵ PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997. p. 336-337.

Trilharemos o caminho da felicidade se nos deixarmos guiar pela razão. A razão nos permite o acesso ao reino da ordem, da harmonia e da concórdia, enquanto o desejo só resulta em caos. Ser feliz é poder contemplar e, sobretudo, amar a ordem eterna do universo, e essa capacidade de contemplação e de amor, que nos torna virtuosos, é obtida apenas quando deixamos nossos instintos serem subjugados pela razão.¹⁴⁶

Outra concepção de virtude apresenta o mestre de Platão, Sócrates, marcando, segundo Bruno Snell, a transição do pensamento do período clássico para o do helenístico.¹⁴⁷ Snell lança luz sobre o fato de que nesse momento os valores que orientam a ação são questionados; o bem, valor máximo que guia a ação, é agora entendido como conceito problemático.¹⁴⁸ Sócrates, pensando sobre o bem em tal contexto, inova ao considerar como crucial para a reflexão moral não a ação concluída, mas o momento que antecede a tomada de decisão interna, seguindo assim de perto os tragediógrafos clássicos.¹⁴⁹ Tal momento é por ele metaforizado através da imagem da encruzilhada, herdada de Hesíodo: diante de dois caminhos opostos, o do bem e o do mal, qual deles devemos seguir?¹⁵⁰ Em resposta a essa pergunta, Sócrates antes nos incita a não seguir o caminho do mal do que a seguir o caminho do bem.¹⁵¹ Não que não deseje que sigamos esse último. Mas quer que tomemos essa decisão consultando nossa própria razão, a mesma que disciplinará nossos impulsos e paixões.¹⁵² A felicidade, recompensa de nossa virtude, consiste para Sócrates em uma felicidade interior, advinda do sentimento de haver evitado as más ações.¹⁵³ Sócrates não nos aconselha a trilhar o caminho do bem porque, ainda que acredite que a virtude possa ser ensinada, não o pode de qualquer maneira. Ou seja, professores não ensinam a virtude. O único modo de aprendê-la é através da

¹⁴⁶ Cf. TAYLOR, Charles. *As fontes do self. A construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1997. p. 156-157; 164.

¹⁴⁷ SNELL, Bruno. Máximas de virtude: um breve capítulo da ética grega. In: _____. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 186.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 193.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 186.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 188.

¹⁵¹ Ibidem, p. 162.

¹⁵² Ibidem, p. 187.

¹⁵³ Ibidem, p. 172.

auto-reflexão prevista na famosa inscrição gravada no templo dedicado ao oráculo de Delfos, “Conhece-te a ti mesmo”.¹⁵⁴ Outro aspecto importante com relação à virtude é a sua objetividade: a virtude não é relativa, ela é uma só. Há apenas uma maneira de ser virtuoso. O bem, valor que sustenta a virtude, também é uno, em contraste com o mal, que é múltiplo.¹⁵⁵

Os sofistas discordavam de Sócrates no que diz respeito à objetividade da virtude. Para eles, a virtude corresponderia ao que cada um de nós desejasse que ela fosse.¹⁵⁶ Discordavam também quanto ao modo de ensiná-la. Como acreditavam que o homem virtuoso é principalmente aquele que é bem sucedido na vida pública (o sucesso é medida da virtude, ou seja, ela não apresenta valor por si só), ensinavam aos interessados as técnicas necessárias para a obtenção desse sucesso, isto é, como falar bem em público, como desenvolver habilidades políticas, etc.¹⁵⁷

Diversa da virtude de Homero, de Platão, de Sócrates e dos sofistas é a proposta por Aristóteles. Na concepção de Aristóteles, diferentemente da platônica, o bem superior que orienta nossa ação virtuosa não pode ser descoberto através da observação da ordem cósmica. A orientação para nossas ações deve apoiar-se, conforme Charles Taylor, na “compreensão do que está sempre mudando, em que eventos e situações particulares nunca são exaustivamente caracterizados por regras gerais”.¹⁵⁸ E o bem superior que nos orienta agora é a felicidade, segundo o que afirma Aristóteles na *Ética a Nicômaco*: “Parece que a felicidade, mais que qualquer outro bem, é tida como este bem supremo, pois a escolhemos sempre por si mesma, e nunca por causa de algo mais”.¹⁵⁹ Aristóteles, dando prosseguimento a seu raciocínio, defende que existe estreita relação entre felicidade e boa conduta: “Outra noção que se

¹⁵⁴ Cf. MARQUES, Ramiro. *Breve história da ética ocidental*. Lisboa: Plátano Edições Técnicas, 2000. p. 18.

¹⁵⁵ Cf. SNELL, Bruno. Máximas de virtude: um breve capítulo da ética grega. In: _____. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 190, e MARQUES, op. cit., p. 18.

¹⁵⁶ MARQUES, op. cit., p. 18.

¹⁵⁷ MACINTYRE, Alasdair. *A short history of ethics*. A history of moral philosophy from the Homeric Age to the twentieth century. London/New York: Routledge, 2002. p. 14-15.

¹⁵⁸ TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997. p. 167.

¹⁵⁹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: _____. *Poética; Organon VI: Estudos sofísticos; Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 128.

harmoniza com nossa opinião é a de que o homem feliz vive bem e se conduz bem, pois praticamente definimos a felicidade como uma forma de viver bem e conduzir-se bem”.¹⁶⁰ A felicidade, no entanto, de acordo com a leitura que MacIntyre faz de Aristóteles, não consiste em ser virtuoso.¹⁶¹ A virtude é, como a coragem, por exemplo, uma disposição do homem, e não o estado em que ele se encontra. Ela é um modo de agir, e não o fundamento da ação. A virtude, em outras palavras, não é um fim em si mesma.¹⁶² Somos virtuosos porque, felizes, agimos bem. E não o contrário: não somos felizes porque somos virtuosos.

A virtude é uma prática, é resultado do hábito, é ação orientada pela razão. Se nossa meta maior é a busca da felicidade, cuidaremos para que nossas ações sejam boas, pois a escolha da bondade, de acordo com Aristóteles, é racional: “Escolhemos o que é indubitavelmente reconhecido como bom [...]. Seja como for, a escolha requer o uso da razão e do pensamento”.¹⁶³ Subjaz a essa afirmativa, como em Sócrates, a concepção da bondade como objetiva e una, tanto que em trecho anterior da *Ética* Aristóteles já evocara a máxima socrática: “[...] também é por isso que o excesso e a falta são características da deficiência moral, e o meio-termo é uma característica da excelência moral, pois ‘a Bondade é uma só, mas a maldade é múltipla’”.¹⁶⁴ O reconhecimento do que é bom, no entanto, não é natural. É agindo bem sistematicamente que nos tornamos virtuosos, assim como, para Aristóteles, “tornamo-nos justos praticando atos justos, moderados agindo moderadamente, e corajosos agindo corajosamente”.¹⁶⁵ Isso significa que apenas uma boa ação não nos torna virtuosos; por outro lado, podemos dispor das virtudes aristotélicas (inteligência, por exemplo) e nem assim sermos bons. A experiência da virtude permite o reconhecimento do bem, mas por outro lado não é garantia desse reconhecimento.

¹⁶⁰ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: _____. *Poética; Organon VI: Estudos sofísticos; Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 128.

¹⁶¹ Cf. MACINTYRE, Alasdair. *A short history of ethics*. A history of moral philosophy from the Homeric Age to the twentieth century. London/New York: Routledge, 2002. p. 58.

¹⁶² Cf. MACINTYRE, op. cit., p. 77.

¹⁶³ ARISTÓTELES, op. cit., p. 156.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 144.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 137.

Aristóteles divide as virtudes em intelectuais (sabedoria, inteligência, prudência) e morais (liberalidade e temperança).¹⁶⁶ Para ele a prudência, a principal virtude, a chave de todas as outras e uma das virtudes intelectuais, é, segundo a pontual definição de Alasdair MacIntyre, “a virtude da inteligência prática, de saber como aplicar princípios gerais a situações particulares”.¹⁶⁷ Como a prudência é desenvolvida apenas pelo contato com situações particulares que a experiência proporciona, não é, conforme Aristóteles, uma virtude característica da juventude (ao contrário da coragem, por exemplo):

[...] enquanto os jovens se tornam geômetras, ou matemáticos, ou sábios em matérias do mesmo gênero, não parece possível que um jovem seja dotado de discernimento. A razão disto é que este tipo de sabedoria não se relaciona apenas com os universais, mas também com os fatos particulares; estes se tornam mais conhecidos graças à experiência, e os jovens não são experientes, pois é o decurso do tempo que dá experiência.¹⁶⁸

O declínio da cultura grega e a ascensão do Império Romano acarretam mudanças significativas no pensamento sobre virtude: da ética grega que considerava como fundamentais as noções de bem e de virtude, passamos à ética estoica, mais próxima, de acordo com Sidgwick, da visão moderna segundo a qual “a ética é concebida primeiramente como um estudo do ‘código moral’”.¹⁶⁹ No grande e impessoal Império Romano torna-se bem mais difícil adotar a idéia de bem universal.¹⁷⁰ O estoico aceita o ritmo dos acontecimentos como inevitável e prega o autodomínio como único meio de obtenção de paz de espírito. Paz de espírito, e não felicidade. Estamos distantes da felicidade socrática que a boa ação proporciona. O estoicismo prepara para a dor, e sua noção de controle de desejos é bem mais severa do que a cultura grega poderia tolerar. O cosmos é incontrolável, mas o estoico pode fazer de seu próprio interior, a partir da ação

¹⁶⁶ MACINTYRE, Alasdair. *A short history of ethics*. A history of moral philosophy from the Homeric Age to the twentieth century. London/New York: Routledge, 2002. p. 62.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 71.

¹⁶⁸ ARISTÓTELES, op. cit., p. 224.

¹⁶⁹ SIDGWICK, Henry. *Outlines of the history of ethics for english readers*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1988. p. 97.

¹⁷⁰ Cf. MACINTYRE, op. cit., p. 103-104.

conseqüente, um universo tranqüilo.¹⁷¹ Também não é mais possível que alguém possua algumas virtudes em detrimento de outras. É preciso que cultivemos simultaneamente prudência, coragem, temperança e justiça, pois a virtude agora é indivisível. Ou se é totalmente virtuoso, ou não se é virtuoso de modo algum. E, talvez uma das alterações mais importantes se tivermos em conta a ética grega, a virtude estoíca não é um meio para a obtenção de algo: ela agora é um fim em si mesma.¹⁷²

Outra mudança importante no pensamento sobre o conceito de virtude ocorre com a ética cristã. A virtude para os antigos fundamentava-se, como vimos, na Filosofia. Já a virtude cristã baseia-se na Teologia.¹⁷³ Os critérios de definição das virtudes são religiosos. São Paulo (? – 67) estabelece, assim, uma tábua de virtudes inspiradas pelos valores cristãos: amor, esperança, caridade, fé, concórdia, paciência, gentileza, autodomínio.¹⁷⁴ Santo Ambrósio (340-397) e Santo Agostinho (354-430) recorrem às virtudes pagãs e a partir delas elaboram as quatro virtudes cardeais da cristandade: temperança, fortitude, justiça e prudência.

Mais tarde, Tomás de Aquino (1225-1274) nos apresentará uma tábua que congrega esses grupos de virtude: prudência, temperança, fortitude e vontade (virtudes cardeais) e amor, caridade e esperança (virtudes paulinas).¹⁷⁵ De todas essas, segundo a análise de Alasdair MacIntyre, é central para Aquino a virtude da prudência:

[...] a virtude de estar apto a, em situações particulares, trazer à tona os universais relevantes e agir de modo que o universal se incorpore no particular. Essa virtude é adquirida através da experiência, a experiência de julgar a respeito de como e de que maneiras o universal foi ou será incorporado no particular e de aprender como aprender a partir dessas experiências.¹⁷⁶

¹⁷¹ MARQUES, Ramiro. *Breve história da ética ocidental*. Lisboa: Plátano Edições Técnicas, 2000. p. 50.

¹⁷² MACINTYRE, Alasdair. *A short history of ethics*. A history of moral philosophy from the Homeric Age to the twentieth century. London/New York: Routledge, 2002. p. 102.

¹⁷³ Cf. MARQUES, op. cit., p. 73.

¹⁷⁴ Cf. MARQUES, op. cit., p. 62.

¹⁷⁵ Cf. MARQUES, op. cit., p. 131-134; p. 143.

¹⁷⁶ MACINTYRE, Alasdair. *Three rival versions of moral enquiry*. Encyclopaedia, Genealogy and Tradition. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1990. p. 139.

Já vimos anteriormente que essa foi a virtude destacada também por Aristóteles, de quem Aquino, aliás, era leitor atento. Mas as diferenças entre o pensamento dos dois são relevantes. Tomás de Aquino, ainda que igualmente considere o bem como o objetivo da ação humana racional, explica que deve ser atingido por meio de um ato de vontade, conceito estranho aos gregos:

Especialmente então, uma vez que o objeto da vontade é o bem, e o bem tem o caráter racional de uma meta, enquanto a verdade que é o objeto do intelecto não tem o caráter racional de uma meta, exceto na medida em que for igualmente um bem. Conseqüentemente, não parece que o homem atinja sua finalidade última através de um ato de compreensão, mas, antes disso, através de um ato de vontade.¹⁷⁷

Aquino, como Aristóteles, está interessado na felicidade humana e não acredita que ela se resuma ao exercício das virtudes. Por outro lado, é de Platão que se aproxima quando define felicidade como a contemplação de uma esfera superior, metafísica, agora o Deus dos cristãos:

Então, se a felicidade última do homem não consiste em coisas externas que são chamadas de bens da fortuna, nem nos bens do corpo, nem nos bens da alma de acordo com sua parte sensível, nem com relação à parte intelectual de acordo com a atividade das virtudes morais, nem de acordo com as virtudes intelectuais relativas à ação, isto é, arte e prudência – somos deixados com a conclusão de que a felicidade última do homem reside na contemplação da verdade.¹⁷⁸

Com relação especificamente ao conceito de virtude, Aquino está bastante próximo de Aristóteles. Para Aquino, trata-se de uma qualidade que se adquire através de exercício, de prática. Uma vez dotados de virtude, somos então capazes de obter os bens interiores,¹⁷⁹ bens mais valiosos do que os exteriores, que o mundo nos oferece.

Tanto Aristóteles quanto Aquino pensam a relação entre virtudes intelectuais e morais. Para ambos a prudência, virtude intelectual, é a chave que coordena o exercício de todas as outras virtudes. É a nossa avaliação intelectual

¹⁷⁷ AQUINAS, Thomas. *Summa contra gentiles*. In: CAHN, Steven M; MARKIE, Peter. *Ethics: history, theory and contemporary issues*. 2. ed. Oxford University Press, 2002. p. 214.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 223.

¹⁷⁹ Cf. MARQUES, Ramiro. *Breve história da ética ocidental*. Lisboa: Plátano Edições Técnicas, 2000. p. 94.

dos eventos cotidianos, a nossa capacidade de abstrair deles regras gerais que irá nos permitir o exercício de todas as outras virtudes. Essa relação entre pensamento e ação, no entanto, passa a ser deixada de lado no final da Idade Média.¹⁸⁰ Cada vez mais a tendência de se entender o pensamento sobre a virtude como o estudo de um conjunto fixo de regras ganha espaço.

São vários os motivos que contribuem para esse abandono. Para muitas das correntes de pensamento que acompanhamos até o momento a virtude era vista como um conjunto de qualidades a serem obtidas se desejarmos viver uma vida ideal. Mas a partir da Reforma é a valorização da vida cotidiana que passa a predominar. Podemos realizar nossas tarefas rotineiras desde que “em atitude contrita e no temor a Deus”.¹⁸¹ Logo, não há mais sentido desenvolver através de esforço todas aquelas virtudes racionais se a vida que levamos sem esse esforço racional e conceitual passa a ser considerada um bem desejável. Nessa recusa das formas superiores de vida muitas vezes reside também, segundo Charles Taylor, “um ataque, velado ou aberto, às elites que haviam feito dessas formas a sua província”.¹⁸²

Além da afirmação da vida cotidiana, há ainda outro fator que justifica tamanha alteração no pensamento sobre virtudes: o desenvolvimento científico. David Hume (1711-1776), em *An enquiry concerning the principles of morals*, de 1751, propõe que os sistemas éticos sejam desenvolvidos a partir de observação (e não mais que sejam estabelecidos *a priori*, em abstrato), conforme o novo modelo oferecido pelas ciências:

Os homens estão agora curados de suas paixões por hipóteses e sistemas em filosofia natural, e irão ouvir apenas aqueles argumentos que são derivados da experiência. É hora de que tentem uma reforma semelhante em todas as investigações morais; e rejeitem cada sistema de ética, não importa o quão sutil ou engenhoso, que não se fundamente em fato e observação.¹⁸³

¹⁸⁰ Cf. MACINTYRE, Alasdair. *Three rival versions of moral enquiry*. Encyclopaedia, Genealogy and Tradition. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1990. p. 163.

¹⁸¹ TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997. p. 28.

¹⁸² Ibidem, p. 28.

¹⁸³ HUME, David. An enquiry concerning the principles of morals. In: CAHN, Steven M; MARKIE, Peter. *Ethics: history, theory and contemporary issues*. 2. ed. Oxford University Press, 2002. p. 264.

Os sistemas éticos antigos enfatizavam a idéia de construção. A virtude não é inata, logo, é construída. O deslocamento da ênfase da construção para a observação, que percebemos, por exemplo, em Hume, repercutirá drasticamente na conceituação de virtude. Antes adquirida pelo hábito, muitas correntes passarão a vê-la como inata. E como muitas das pessoas não parecem agir virtuosamente, não devem nascer com tais qualidades. E se tantos não nascem com tais qualidades, como deixá-los de fora dos sistemas éticos? Alguns filósofos, observado o comportamento humano e pretendendo extrair uma teoria moral a partir de uma teoria da natureza humana, já haviam chegado à conclusão de que o homem age de forma egoísta, preocupado apenas com seu próprio bem-estar. Eis a conclusão de Thomas Hobbes (1588-1679).¹⁸⁴ Se o homem age assim, o sistema ético não pode ignorar essa característica e deve considerar tal conduta. A única maneira de limitar a conduta naturalmente egoísta dos homens, para Hobbes, é o estabelecimento de leis e de instituições controladoras.¹⁸⁵ Não vemos aqui nem vestígio da idéia de que cada homem deve ser o árbitro das próprias ações, deve se esforçar para que elas sejam retas. A idéia do esforço como orientador das ações humanas é paulatinamente substituída pela idéia do impulso.

Na medida em que as leis são imposições de fora, não demora muito para que as virtudes, cada vez mais tidas como freios dos desejos egoístas humanos, passem a ser vistas como qualidades artificiais, impostas ao homem por uma sociedade opressora. Esse é o raciocínio que o médico e filósofo Bernard de Mandeville (1670-1733) apresenta satiricamente em *The fable of the bees, or private vices, public benefits*, de 1724:

O principal, no entanto, levado adiante por legisladores e outros homens sábios que trabalharam pelo estabelecimento da sociedade, foi fazer com que as pessoas que seriam governadas acreditassem que era mais benéfico para cada um dominar, ao invés de tratar com indulgência seus apetites, e muito melhor pensar no interesse público do que no interesse privado. Como essa sempre foi uma tarefa muito difícil, não foram poupadas sagacidade e eloquência para contorná-la; e os moralistas e

¹⁸⁴ Cf. MACINTYRE, Alasdair. *A short history of ethics*. A history of moral philosophy from the Homeric Age to the twentieth century. London/New York: Routledge, 2002. p. 131, 134.

¹⁸⁵ SIDGWICK, Henry. *Outlines of the history of ethics for english readers*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1988. p. 169.

filósofos de todas as épocas empregaram seus maiores talentos para provar a verdade de tão útil afirmação.¹⁸⁶

Tal raciocínio, conforme Sidgwick, se por um lado tornou-se corrente na sociedade polida da época,¹⁸⁷ por outro foi alvo de violentas críticas de vários filósofos.

Mesmo os iluministas que criticam Mandeville em geral partilham da idéia de que a sociedade do século XVIII não é a pólis grega, e sim um agregado de indivíduos.¹⁸⁸ Em semelhante quadro, diante da ausência de coesão social e conseqüentemente de um conjunto estável de valores compartilhados, diante da recusa em buscar esse conjunto na religião, pois o homem não deve mais se sujeitar à lei divina, a partir de que critérios se deve fundamentar a ação humana? A essa questão, de acordo com Bárbara Freitag,¹⁸⁹ a moralidade iluminista oferece três respostas diversas: a ação deve se basear na lei natural. O homem deve se submeter à lei da natureza, que também rege outras formas de vida, e ouvir o dispositivo interno naturalmente criado para que saiba orientar seus atos, saiba discernir o certo do errado, o justo do injusto, isto é, a voz do coração. Aquele que segue a voz do coração mesmo quando ela se choca com valores vigentes na sociedade é uma pessoa virtuosa. Essa é a teoria de Rousseau; a ação deve ter como objetivo a busca do prazer e o afastamento da dor. Pelo princípio da reciprocidade respeito os direitos alheios para que respeitem os meus. Quem age assim é virtuoso, tal é a teoria de Claude-Adrien Helvétius (1715-1771); a ação deve se basear em princípio interior racionalmente examinado, o imperativo categórico. Ou seja, a livre vontade individual, controlada pela razão, estabelece uma lei (que deve, no entanto, ser válida para todos os homens) e a cumpre. Eis a teoria de Immanuel Kant (1724-1804).

Em Kant temos outra vez uma tentativa de pensar a virtude em termos construtivos e racionais, agora dentro de um crescente processo de interiorização dos bens que dirigem a conduta humana. Para Kant, nossa boa ação não é

¹⁸⁶ MANDEVILLE, Bernard. An enquiry into the Origin of Moral Virtue. In: _____. *The Fable of Bees and Other Writings*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1997. p. 36-37.

¹⁸⁷ SIDGWICK, Henry. *Outlines of the history of ethics for english readers*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1988. p. 191.

¹⁸⁸ Cf. MACINTYRE, Alasdair. *A short history of ethics*. A history of moral philosophy from the Homeric Age to the twentieth century. London/New York: Routledge, 2002. p. 201.

¹⁸⁹ FREITAG, Barbara. A moralidade entre os gregos: da tragédia à filosofia. In: _____. *Itinerários de Antígona*. A questão da moralidade. 2. ed. São Paulo: Papirus, 1992. p. 32.

garantida por virtudes como coragem, inteligência ou prudência, mas apenas e tão somente pela boa vontade,¹⁹⁰ isso porque, de acordo com o ponto de vista que apresenta em *Fundamental principles of the metaphysic of morals* (1785), “Nada possivelmente pode ser concebido no mundo, ou mesmo fora dele, que possa ser chamado de bem sem qualificação, exceto uma boa vontade”.¹⁹¹ Alasdair MacIntyre ressalta que, se por um lado o imperativo categórico kantiano, descolado de eventos contingentes e circunstâncias sociais, “torna o indivíduo moralmente soberano, habilita-o a rejeitar todas as autoridades externas”,¹⁹² por outro permite que o indivíduo sinta-se livre para perseguir a vida que quiser, desde que ela seja compatível com dizer a verdade ou manter promessas. Essa possibilidade de leitura, que subliminarmente substitui o indivíduo racional kantiano por outro, impulsivo, e que parece muito tentadora em uma sociedade individualista liberal, passa, no entanto, bem longe das intenções de Kant.¹⁹³

Tendo como pano de fundo esse cenário de acaloradas discussões sobre o conceito de virtude, Samuel Richardson, paradigmático romancista do século XVIII, impõe-se a cada vez mais árdua tarefa de representar, em seus romances, modelos de conduta virtuosa. No item seguinte, após uma breve introdução a alguns exemplos de representação da virtude na história da literatura, acompanharemos o modo como Richardson enfrenta o desafio de criar personagens virtuosas.

3.2 “A virtude recompensada”: Pamela

É característica de parte considerável das obras de arte, literárias inclusive, a sua permanência. Tanto que hoje podemos começar a ler em uma mesma tarde, se quisermos, a *Odisséia*, de Homero, com seus mais de 2500

¹⁹⁰ Cf. MARQUES, Ramiro. *Breve história da ética ocidental*. Lisboa: Plátano Edições Técnicas, 2000. p. 129.

¹⁹¹ KANT, Immanuel. *Fundamental principles of the metaphysic of morals*. In: CAHN, Steven M; MARKIE, Peter. *Ethics: history, theory and contemporary issues*. 2. ed. Oxford University Press, 2002. p. 290.

¹⁹² MACINTYRE, Alasdair. *A short history of ethics. A history of moral philosophy from the Homeric Age to the twentieth century*. London/New York: Routledge, 2002. p. 190.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 190-191.

anos, e *Ulysses*, de Joyce, que ainda nem completou cem. Curioso é que, apostando na correção da intuição esboçada por Lionel Trilling em *Sincerity and authenticity*, em nossas leituras tendemos a resistir à idéia de que valores morais se transformam com o decorrer do tempo:

Lemos a *Iliada* ou as peças de Sófocles ou Shakespeare e [...] elas nos persuadem de que a natureza humana nunca varia, de que a vida moral é unitária e seus termos perenes, e de que apenas um intrometido pedantismo poderia se atrever a sugerir que fosse de outro modo.¹⁹⁴

Assim como no item anterior pudemos constatar que a expressão *virtude* não encerra, ao longo da história do pensamento, o mesmo significado, a personagem virtuosa também não foi sempre representada da mesma maneira na história da literatura.

Voltemos aos gregos. Bernard Knox (1914) publicou, nos anos cinqüenta, o seu *Oedipus at Thebes: Sophocles' Tragic Hero and His Time* (1957), uma leitura inovadora e polêmica da peça de Sófocles. Knox defende a tese de que Édipo não se enquadra na fórmula que Aristóteles prevê para a personagem trágica bem-sucedida justamente por ser virtuoso. Édipo é inteligente e racional, não aceita mistérios em sua vida, quer deixar tudo às claras. De acordo com a interpretação de Knox, o caráter de Édipo pode ser definido da seguinte maneira:

[...] ele é um grande homem, um homem experiente e de ação rápida e corajosa que, não obstante, só age após deliberação cautelosa, iluminado por uma inteligência analítica e exigente. Sua ação, graças a seu sucesso contínuo, gera uma grande autoconfiança, mas esta é sempre voltada ao bem comum.¹⁹⁵

Aristóteles aconselhava aos tragediógrafos que evitassem enredos centrados na queda de um homem bom, por serem desinteressantes; além disso, previa que a personagem trágica deveria cometer uma falha trágica, a *hamartía*. Knox argumenta que Édipo não preenche esses requisitos porque, em primeiro lugar, como “suas ações decisivas são produto de uma personalidade

¹⁹⁴ TRILLING, Lionel. Sincerity: its origin and rise. In: _____. *Sincerity and authenticity*. Harvard: Harvard University Press, 1982. p. 1-2.

¹⁹⁵ KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. O herói trágico de Sófocles e seu tempo. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 22.

admirável”,¹⁹⁶ sua história é a história da queda de um homem bom; e em segundo lugar, porque as ações de Édipo não são falhas e tampouco a intenção que as dirige contradiz sua personalidade virtuosa. Édipo cai mesmo virtuoso, de modo a reforçar, para Knox, a crítica implícita que Sófocles faz aos filósofos do século V e a suas teorias centradas em um universo regido pela inteligência humana.¹⁹⁷ Édipo é o homem ideal dentro dos paradigmas propostos pela filosofia do século V, mas mesmo correto e inteligente, não é capaz de subjugar todo o universo por meio de seu pensamento. A realidade metafísica da profecia de Apolo, enquanto “reafirmação da visão religiosa de um universo ordenado divinamente”¹⁹⁸ é que se impõe ao final da peça, e é revelada a Édipo apenas quando ele é capaz de enxergar, isto é, de compreender claramente, após muita atividade crítica. A razão humana, princípio estruturador da conduta virtuosa, tem limites que não devem ser descuidados.¹⁹⁹ Victor Ehrenberg (1891-1976), autor importante para Knox, publica um pouco antes *Sophocles and Pericles* (1954), e ao comparar Édipo e Creonte, igualmente aponta os limites da razão: “Cada um dos dois reis míticos [...] confia firmemente no raciocínio de seu próprio intelecto; ambos carecem da sabedoria superior que confia na vontade dos deuses”.²⁰⁰ Antes ainda Albin Lesky (1896-1981), no hoje clássico *Die griechische Tragödie* (1938), procura mostrar que a crítica de Sófocles à supervalorização da razão por parte de alguns de seus contemporâneos também é perceptível, por exemplo, em um dos cantos de outra de suas tragédias, *Antígona*:

A última estrofe do canto é uma clara rejeição daqueles sofistas que exigiam submeter à sua crítica a fé nos deuses e nas normas por eles estabelecidas. Essa última estrofe constitui uma das maiores declarações já proferidas, sob o signo do absoluto, contra a relativização de todos os valores.²⁰¹

À Édipo, síntese de várias das virtudes importantes para os gregos, podemos contrapor os santos cristãos cujas vidas são narradas por Jacopo de

¹⁹⁶ KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. O herói trágico de Sófocles e seu tempo. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 23.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 38

¹⁹⁸ Ibidem, p. 38.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 39-40.

²⁰⁰ EHRENBURG, Victor. *Sophocles and Pericles*. Oxford: Basil Blackwell, 1954. p. 141.

²⁰¹ LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 154.

Varazze (1226-1298) na *Legenda Aurea*, enquanto modelos das virtudes que a cristandade passa a valorizar.

Vejam os a narrativa da vida de duas santas. Anastácia, filha de romano pagão e de mãe cristã, casou-se com Públio, mas recusou-se a perder a castidade. Foi privada de comida e presa, contudo o marido morreu e ela foi libertada. Anastácia foi entregue pelo imperador ao prefeito, que se casaria com ela caso conseguisse convertê-la ao paganismo. Ao abraçá-la, fica cego, e ao voltar para casa, é morto pelos próprios filhos. Entregue a outro prefeito, este tenta obter sua fortuna, sem sucesso. Ela é novamente presa numa masmorra e depois levada, com duzentas virgens, para a ilha de Palmarola. O prefeito a traz de volta e ela é queimada viva amarrada a uma estaca. Isso aconteceu no reinado de Diocleciano, que começou em 287. Anastácia é virtuosa não pela inteligência, mas pela resistência, pela coragem e, sobretudo, pela fé em Deus. Anastácia decide dedicar-se apenas ao serviço de Deus e nem mesmo a pior das torturas é capaz de demovê-la. O exercício da virtude aqui recebe recompensa divina, e está ligado a um plano superior, como se percebe pelo fato de que os inimigos de Anastácia são severamente castigados.²⁰²

Nosso outro exemplo é Pelágia, célebre mulher de Antioquia. Rica, bonita de corpo e sem pudor, ostentava jóias e vestidos até ser convertida após ouvir uma missa do bispo de Heliópolis, Verônio. Vendeu tudo o que possuía e doou aos pobres, e virou ermitona no Monte das Oliveiras. Passou a ser conhecida como irmão Pelágio, e morreu idosa e venerada, em torno de 290.²⁰³ As virtudes de Pelágia são o desapego aos bens materiais (cuja importância cresce na medida em que antes da conversão a eles atribuía grande valor), a caridade e a fé. A época em que as duas santas vivem é marcada pela perseguição ao cristianismo, e é comum, em decorrência disso, encontrarmos nesses relatos de santos a caracterização da conduta virtuosa como, por um lado, marginal em uma sociedade pagã e, por outro, garantia de felicidade em um plano metafísico. Se Sófocles nos ensina que a vida virtuosa por si só não é garantia de

²⁰² Cf. VARAZZE, Jacopo de. Santa Anastácia. In: _____. *Legenda aurea*. Vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 103-105.

²⁰³ *Ibidem*, p. 849-851.

felicidade na terra, a lição de Varazze é de que ela é certeza de felicidade após a morte, em uma dimensão divina.

A reforma havia começado há pouco quando Baldassere Castiglione (1478-1529) publica *O cortesão* (1528). Mas, nessa obra, nada de ética puramente cristã, menos ainda de afirmação da vida cotidiana. Livro de conduta voltado para a aristocracia, baseado na vida de cortesão que o autor levou na juventude e inspirado pelo espírito renascentista, *O cortesão* revisita vários conceitos importantes para a moralidade clássica, entre eles o de prudência. Para Castiglione, virtude e prudência chegam mesmo a ser sinônimas: “Por isso, a virtude pode ser considerada quase uma prudência, um saber, a escolha do bem [...]”.²⁰⁴ O “caminho do meio” aristotélico é indicado por Castiglione como o melhor, e a prudência é que permite que o trilhemos. Castiglione desenha as virtudes ideais para cavalheiros e damas da corte, e é interessante observar como esses conjuntos de virtudes para a vida na corte mesclam a ética clássica e a cristã. Além disso, o relato de Castiglione configura modelos ideais de conduta virtuosa muitíssimo detalhados, como se pode ver pela descrição da dama ideal:

Deixando portanto aquelas virtudes de espírito que partilha com o cortesão, como a prudência, a magnanimidade, a continência e muitas outras, assim como aqueles atributos que convêm a todas as mulheres, como ser boa e discreta, saber administrar os bens do marido, a casa e os filhos quando é casada, e todas aquelas qualidades que se exigem de uma boa mãe de família, digo que àquela que vive numa corte me parece convir acima de tudo uma certa afabilidade prazerosa [...], uma inteligência vivaz, em que se mostre alheia a qualquer grosseria; e tudo isso com tal bondade que se faça considerar tanto pudica, prudente e humana quanto agradável, arguta e discreta; por isso, necessita manter uma certa mediania difícil e como que feita de coisas contrárias, e atingir determinados limites sem os superar.²⁰⁵

O fato de tal modelo detalhado unir características gerais aplicadas a situações concretas é bastante significativo. As vidas de santas que conhecemos, ainda que se ofereçam como modelo, não possuem a mesma homogeneidade do modelo abstrato de Castiglione, e a única virtude comum que parece uni-las é a fé. Esse detalhamento nos convida a tentarmos aplicar tal modelo em nossa vida, ao invés de nos incitar, como fazia Aristóteles, a construirmos nosso próprio modelo.

²⁰⁴ CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 280.

²⁰⁵ Ibidem, p. 192-193.

As vidas de santos e santas foram reunidas assistematicamente, mas o que Castiglione nos propõe é um sistema de conduta com regras que podem ser seguidas. No estilo de seu livro outros tantos serão publicados a partir do século XVI, cada vez mais minuciosos e mais aplicados. De princípios gerais que nós mesmos devemos desenvolver, passaremos a encontrar uma crescente quantidade de manuais que condicionam a virtude ao respeito a regras fixas de conduta.

Paralelamente à proliferação dos *livros de cortesia*, repletos de modelos de conduta, veremos como a novela ficcional sofre importantes transformações.

Até o século XVII, pelo menos, a novela era considerada um gênero fantasioso, cuja temática não dizia respeito ao cotidiano. Seu enredo caracterizava-se por uma mais ou menos complexa rede de peripécias e intrigas amorosas, e seus protagonistas, aristocratas, ricos e aventureiros, não tinham em geral a vida interior explorada. Aphra Behn (1640-1689), tida como a primeira dramaturga inglesa a viver de sua pena, além das peças de teatro escreveu algumas novelas que parcialmente confirmam essa descrição. Em *The unfortunate bride or the blind lady a beauty*, publicada postumamente em 1698, o jovem Frankwit apaixonou-se por Belvira, que aceita a corte, mas reluta em consumir o amor. Frankwit insiste: “O amor não é Camaleão, não pode se alimentar tão somente de ar”.²⁰⁶ Belvira, assumindo uma postura prudente, tenta dissuadi-lo: “Ah! Acredite’, disse Belvira, ‘é melhor, Frankwit, não perder o Paraíso devido a Conhecimento demais; [...] Prazer nada mais é do que um Sonho, caro Frankwit, um Sonho do qual se deve acordar”.²⁰⁷ Observemos, contudo, o seguinte: ainda que Belvira ofereça empecilhos ao desejo de Frankwit, ela, figura feminina positiva no romance, não os fundamenta em momento algum na idéia de virtude. A noção de prazer como sonho é afirmação corrente no imaginário barroco, encontrável tanto em Shakespeare quanto em Calderón de la Barca, e não fruto das próprias reflexões de Belvira sobre questões morais.

Quando finalmente Belvira está disposta a ceder, Frankwit é obrigado a viajar para Cambridge. Lá, uma viúva moura intercepta a correspondência que ele

²⁰⁶ BEHN, Aphra. *The unfortunate bride or the blind lady a beauty*. In: _____. *Oroonoko and other stories*. Köln: Könnemann, 1999. p. 257.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 257.

troca com a amada, e Belvira, sem resposta, acreditando que Frankwit está morto, casa-se com o melhor amigo dele, Wildvill. Na noite de núpcias Frankwit retorna, e por uma série de mal-entendidos ele acaba sendo o responsável pelas mortes de Belvira e de Wildvill. Depois de compreender o que ocorrera, Frankwit casa-se com Celesia, a prima cega de Belvira. Aphra Behn pode ser considerada uma escritora progressista em sua época. Em muitos de seus textos os tipos aristocráticos são mostrados como corruptos e algumas personagens positivas são extraídas da burguesia ascendente.²⁰⁸ Contudo, tanto nas peças mais progressistas quanto nas novelas como a que acabamos de ver, Aphra não se ocupa da vida moral e psicológica das personagens.

A ligação entre novela e psicologia é bem exemplificada pela obra de Madame de La Fayette (1634-1693), contemporânea francesa de Aphra. Na novela *La Princesse de Clèves* (1678), encontraremos reflexões morais e discursos sobre virtude em meio às intrigas amorosas de personagens aristocráticas. A bela princesa de Clèves apaixona-se por M. de Nemours, igualmente jovem, gentil e honrado, e é correspondida. O problema está no fato de a princesa já ser casada com um homem bem mais velho do que ela, que estima, mas não ama. Durante toda a novela a princesa foge do amor proibido. O marido descobre que ela ama outro, adoece e morre. A princesa, jovem viúva, tem o caminho livre para casar-se com Nemours. Mas não é isso o que ela faz. A princesa tem em mente um modelo de conduta virtuosa que orienta suas ações, e esse modelo não permite que ela consume o amor em decorrência do qual seu marido morreu. A satisfação do próprio prazer não está acima da ação correta perante sua consciência e perante Deus. A renúncia, contudo, mesmo inevitável, é dolorosa:

Mas essa persuasão, que era um efeito de sua razão e de sua virtude, não convencia seu coração. Ele permanecia ligado a M. de Nemours com uma violência que a deixava em um estado digno de compaixão e que não lhe dava repouso; ela passa uma das mais cruéis noites que jamais passou.²⁰⁹

²⁰⁸ Cf. MCKEON, Michael. *The origins of the english novel 1600-1740*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. p. 258.

²⁰⁹ LA FAYETTE, Madame de. *La princesse de Clèves*. Paris: Libro, 1997. p. 147.

A princesa de Clèves ama com todas as suas forças, mas confia a condução de sua vida à razão. Sua virtude consiste então nisso, em refrear sentimentos cada vez mais poderosos em nome de um ideal, da felicidade em uma esfera superior, divina e atemporal, segundo a leitura de Helen Kaps.²¹⁰ A princesa, ao final do romance, entra para um convento e lá termina seus dias.

A princesa de Clèves, longe de ser perfeita, apresenta-se como modelar por agir virtuosamente, isto é, de acordo com os preceitos da razão. Esse modelo, no entanto, de coloração jansenista e tão estranho ao espírito da vida na corte, não será julgado aceitável por alguns dos contemporâneos de La Fayette. O memorialista Roger de Bussy-Rabutin (1618-1693), por exemplo, em carta a Marie de Sévigné de 26 de junho de 1678, considera a conduta da princesa inverossímil:

Uma esposa raramente diz a seu marido que um homem está apaixonado por ela e nunca diz a seu marido que está apaixonada por outro homem, e especialmente não se jogando a seus pés, um ato que pode fazê-lo pensar que ela cometeu a mais grave das ofensas. Além disso, é implausível que amor apaixonado e virtude devam permanecer por um longo tempo iguais em força. Na sociedade da corte se uma mulher não rejeitou completamente um pretendente em duas ou três semanas, ou no máximo em um mês, ela apenas está tentando parecer mais desejável. E se, [...] contrariando os costumes, o conflito entre amor e virtude permanecer até a morte de seu marido, ela ficaria satisfeita em harmonizar virtude e amor por meio do casamento com um homem de sua [de Nemour] qualidade.²¹¹

Bussy-Rabutin julga a princesa a partir de uma visão mundana de virtude, em alguns pontos semelhante à de Castiglione. Para Bussy-Rabutin, a virtude diz respeito ao saber conduzir-se bem em sociedade, e não se estranha que, sob tal ótica, ele não aprove as inquietações religiosas que guiam a princesa. Temos aqui, portanto, o choque entre dois sistemas de virtude, um centrado na vida em sociedade e outro voltado para a relação do indivíduo com o plano metafísico, no caso, religioso.

²¹⁰ Cf. KAPS, Helen Karen. Baroque or classic? In: LA FAYETTE, Madame de; LYONS, John D. (Ed.). *The princess of Clèves*. Contemporary reactions, criticism. New York: W.W. Norton, 1994. p. 178.

²¹¹ BUSSY-RABUTIN, Roger de. An impartial reading. In: LA FAYETTE, Madame de; LYONS, John D. (Ed.). *The princess of Clèves*. Contemporary reactions, criticism. New York: W.W. Norton, 1994. p. 122.

Anos depois outro francês, Du Plaisir, em *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (1683), destacará *Le princesse de Clèves* entre os romances da nova escola de instrução moral:

Esse tipo de história, como o teatro, é uma escola para instrução moral. Sua conclusão sempre deve ter uma moral que se apresente claramente sem a necessidade de profunda interpretação. Mesmo se a virtude cai em desgraça, ela sempre é pintada como comovente, interessante, digna de piedade.²¹²

Du Plaisir não só aceita o sistema de virtudes proposto pela novela, como o considera exemplar. A transição entre a novela de imaginação e o romance realista com propósitos morais será consolidada, no entanto, com a obra de Samuel Richardson. Especificamente sobre essa transição escreve Diderot em *Éloge de Richardson*:

Por romance, entendíamos até hoje um tecido de eventos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes. Bem gostaria que encontrássemos um outro nome para as obras de Richardson, que elevam o espírito, que tocam a alma, que respiram por toda a parte o amor ao bem, e que chamamos também de romances.²¹³

A primeira obra de Richardson é diferente de tudo o que já havia sido apresentado como romance ficcional até então. Certo dia dois livreiros pediram a Richardson que escrevesse um manual de conduta para leitores do interior sob a forma de cartas. O volume, publicado em 1741 com o título de *Familiar Letters*, inspirou Richardson a escrever um romance epistolar. Ele achou que poderia instruir seus leitores com mais eficácia recorrendo à ficção. Em dez semanas ele escreve *Pamela; or, virtue rewarded*, publicada no final de 1740.²¹⁴

A repercussão é enorme. Para Ian Watt, trata-se de uma obra que pela primeira vez une de maneira bem sucedida ficção e literatura devocional,²¹⁵ e que

²¹² DU PLAISIR. These little histories. In: LA FAYETTE, Madame de; LYONS, John D. (Ed.). *The princess of Clèves*. Contemporary reactions, criticism. New York: W.W. Norton, 1994. p. 142.

²¹³ DIDEROT, Denis. *Éloge de Richardson*. In:

<http://membres.lycos.fr/jccau/ressourc/romem/richards.htm>. Acesso em 24 jul. 2006.

²¹⁴ SHERBURN, George. Introduction. In: RICHARDSON, Samuel. *Clarissa or The History of a Young Lady*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1962. p. v.

²¹⁵ WATT, Ian. *The rise of the novel*. London: Pimlico, 2000. p. 151-152.

representa “a primeira confluência completa de duas tradições ficcionais anteriormente opostas; ela combina motivos ‘altos’ e ‘baixos’, e, ainda mais importante, ela retrata o conflito entre os dois”.²¹⁶ Em *Pamela* temos uma história de amor educativa, e, o que é novo, uma protagonista pobre que não é ridicularizada, como enfatiza Margaret Doody: “A personagem de Richardson é uma pessoa honesta e bem-intencionada de educação positivamente estável e ela quer, como a maioria de nós, viver uma vida honesta dentro de seu próprio mundo social”.²¹⁷ Além disso, Pamela, diferentemente de outras heroínas virtuosas de romance, não é perfeita, possuiu uma série de defeitos e limitações, o que para Doody atesta a intenção de Richardson de criar uma personagem mista.²¹⁸ Não apenas a protagonista é mista no romance: Richardson não constrói personagens que representem extremos do bem e do mal em *Pamela*.²¹⁹

Pamela não é uma aristocrata. Como é possível que tenha se tornado heroína de romance? Há vários motivos para isso. A ideologia aristocrática, como a chama Michael McKeon, estava em queda na Inglaterra desde o século XVII. De acordo com essa ideologia, existe uma estreita relação entre a posição hierárquica que o indivíduo ocupa na sociedade e sua essência interior, sua excelência moral.²²⁰ Mas a corrupção da aristocracia masculina fez com que a crítica progressista separasse a idéia de virtude da honra aristocrática e a depositasse na figura da mulher burguesa casta. A cena da burguesa virgem perseguida pelo aristocrata corrupto cristaliza-se nessa época.²²¹ Claro que esse entendimento da virtude como equivalente de castidade encontrou resistência. O poeta Samuel Butler (1612-1680), por exemplo, escreve: “[...] ‘virtude’, como entendida comumente nas mulheres, nada mais significa do que Castidade, e Honra apenas não serem prostitutas: Como se esse Sexo não fosse capaz de nenhuma outra moralidade, a não ser a da mera Continência Negativa”.²²² Ele ainda tem em

²¹⁶ WATT, Ian. *The rise of the novel*. London: Pimlico, 2000. p. 166.

²¹⁷ DOODY, Margaret A. Introduction. In: RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or, virtue rewarded*. London: Penguin Books, 2003. p. 13.

²¹⁸ Ibidem, p. 18.

²¹⁹ Ibidem, p. 18-19.

²²⁰ Cf. MCKEON, Michael. *The origins of the english novel 1600-1740*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. p. 131.

²²¹ Ibidem, p. 156-157.

²²² BUTLER, Samuel. *Prose observations*. Oxford: Oxford University Press, 1979. p. 74.

mente a idéia de virtude como prudência, como uso da razão, e nesse sentido a ligação entre virtude e um estado físico, a virgindade, parece um desvio.

É também nessa época que o puritanismo fortalece a imagem do casamento.²²³ No entanto, casar não é tarefa fácil para boa parte das mulheres. Mais do que nunca, o casamento é um negócio, e custa caro. Mulheres sem dote dificilmente encontrariam marido.²²⁴ Para jovens empregadas, como Pamela, a situação era ainda menos promissora. De 25.000 jovens empregadas londrinas em 1760, 10.000 não conseguiram se casar.²²⁵

Considerando esse contexto, passemos ao romance propriamente dito. O primeiro volume apresenta a jovem Pamela, criada de uma família aristocrática. Com a morte de sua senhora, Pamela passa a ser perseguida pelo filho dela, seu jovem senhor, Mr. B. Durante todo o romance Pamela, nas cartas que escreve ao pai, narra suas desventuras. Para a jovem Pamela, e para seus pais, virtude equivale a castidade, e a castidade torna-se, deste modo, a marca da honra das moças pobres. Quando a perseguição tem início os pais de Pamela temem pela castidade da filha: “[...] nós tememos – Sim, minha querida criança, nós tememos – que você possa ficar tão agradecida que o presenteie com essa jóia, sua virtude, que nenhuma riqueza, nem favor, nem nada nessa vida, pode devolver a você”.²²⁶

Pamela é obcecada pela manutenção da própria castidade e discorre muitas vezes sobre isso. Sua imaginação moral é superdesenvolvida, e Pamela constantemente se ocupa em pensar sobre o que deve ou não deve fazer e sobre o significado das ações alheias. Os critérios de valor que embasam suas posições morais são muitas vezes lembrados. Pamela, em primeiro lugar, tem consciência de sua posição na hierarquia social: “[...] porque estou certa de que ele deve, considerando sua alta, e minha baixa posição, e como não tenho nada no mundo com o que contar a não ser minha honestidade [...]”.²²⁷ Além disso, mesmo perseguida, preocupa-se com a honra de seu senhor, como se nota neste trecho de diálogo entre os dois:

²²³ Cf. WATT, Ian. *The rise of the novel*. London: Pimlico, 2000. p. 139.

²²⁴ Cf. WATT, op. cit., p. 142.

²²⁵ Cf. WATT, op. cit., p. 143-144.

²²⁶ RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or, virtue rewarded*. London: Penguin Books, 2003. p. 46.

²²⁷ *Ibidem*, p. 73.

'Eu nunca, senhor,' disse ela, 'o desconsiderarei até agora; e, permita-me dizer, que minha preocupação com relação a sua honra –'
'Chega, chega', disse ele, 'de tais tópicos antiquados'.²²⁸

E também neste outro:

'Quero que sua consciência de honra seja sua conselheira, e então você não precisará de outro capelão.'
'Bem, bem, Pamela,' disse ele, 'chega desse jargão fora de moda'.²²⁹

As preocupações morais de Pamela soam antiquadas para seu jovem senhor, indício dos novos tempos. Ao mesmo tempo em que se preocupa com a manutenção das hierarquias sociais (seu senhor deve agir de acordo com sua posição de aristocrata, e ela deve ser uma boa criada), Pamela procura um espaço de igualdade a partir do qual possa se defender e se valorizar. Se ela está abaixo de seu senhor na hierarquia social não há problema, pois para a avaliação das almas essa hierarquia não vale: "Mas, oh, senhor! Minha alma é tão importante quanto a alma de uma princesa, ainda que em qualidade eu esteja apenas a um passo do mais insignificante escravo".²³⁰ Assim como a visão de Pamela sobre si mesma oscila entre a autovalorização enquanto alma igual a todas as outras e o sentimento de resignação com a condição de empregada, seus sentimentos por Mr. B. também oscilam:

Qual é o problema então para que, com toda a sua má conduta com relação a mim, eu não consiga odiá-lo? Com certeza, nisso, não sou como outras pessoas! Ele certamente fez o bastante para que o odiasse; mas ainda assim quando ouço o perigo que correu, que foi muito grande, não posso em meu coração deixar de me alegrar com o fato de haver escapado, mesmo considerando-se que sua morte me libertaria. Mestre pouco generoso! Se você soubesse disso, certamente não seria mais meu perseguidor! Mas em nome de minha falecida boa senhora, devo desejar vê-lo bem; e, oh, que anjo ele seria aos meus olhos se desistisse de seus propósitos e se reformasse!²³¹

Se Mr. B. parasse de persegui-la, seria para ela um anjo. Mas enquanto a persegue, parece-lhe nada menos do que Lúcifer:

²²⁸ RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or, virtue rewarded*. London: Penguin Books, 2003. p. 98.

²²⁹ *Ibidem*, p. 101.

²³⁰ *Ibidem*, p. 197.

²³¹ *Ibidem*, p. 218.

Ele pôs seu braço em volta de mim, e sua outra mão em meu pescoço; o que deixou mais furiosa e atrevida; e ele disse, 'Quem sou eu?' 'Porque', disse eu (lutando com ele, com grande paixão), 'certamente você é o próprio Lúcifer com a aparência de meu mestre, ou você não poderia me tratar desse modo.' 'Essas são liberdades muito grandes', disse ele, com raiva: 'e eu desejo que você não as repita, para o seu próprio bem: porque se você não tiver decência com relação a mim, não terei nenhuma com relação a você'.²³²

A imaginação moral em preto e branco de Pamela freqüentemente irrita Mr. B., que chega a satirizá-la em conversa com a governanta, Mrs. Jewkes:

'Então, Mrs Jewkes,' disse ele, 'você é o lobo, eu o abutre, e essa é a pobre ovelha indefesa, sofrendo diante de nós. Você não sabe o quão bem lida é essa inocente em reflexão. Sua memória sempre lhe ajuda quando ela tem a idéia de mostrar sua própria inocência romântica, ao preço dos personagens das outras pessoas'.²³³

Pamela é a heroína, mas seus defeitos são deixados à mostra por Richardson. Ela às vezes trata Mr. B. como se fosse um monstro, quando ele não age, na realidade, movido por maldade. Mr. B. na primeira parte da novela quer fazer valer suas prerrogativas. Nada mais natural e corriqueiro do que um aristocrata que toma sua criada por amante. O código moral de Pamela e sua ética da castidade é que transformam essa situação, banal em outros contextos, em um grande problema de conduta. Quando Mr. B. constata que está mesmo apaixonado por Pamela e troca a proposta de amasiamento pela de casamento, Pamela não cessa de desconfiar, e nessa desconfiança se percebe a distância entre a educação que recebeu e o código de honra aristocrático que Mr. B. conhece. Pamela desconfia da palavra de um nobre honrado, e isso irrita profundamente Mr. B:

'Oh, senhor', disse eu, 'O que você me pede para considerar? Sua pobre serva nunca pode desejar criar inveja para si mesma, e descrédito para o senhor! Por isso, senhor, permita-me retornar para meus pais, e isso é tudo o que tenho a responder.'

Ele voou, em violenta paixão: 'E então é isso que', disse ele, 'em meus ternos momentos de concessão, obtenho como resposta? Precisa, perversa, pouco razoável Pamela! Saia da minha frente, e aprenda a agir tanto em uma situação promissora, quanto em um estado

²³² RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or, virtue rewarded*. London: Penguin Books, 2003. p. 248.

²³³ *Ibidem*, p. 224.

angustiante; e então, e não antes disso, você poderá atrair a sombra de minha atenção.²³⁴

Ao final do primeiro volume, entretanto, Pamela vence sua desconfiança, Mr. B. cumpre sua promessa e o casamento acontece.

No segundo volume o processo de educação de Pamela continua, e, casada, segue aprendendo os códigos da vida aristocrática. Pamela está mais confiante, e em determinados momentos não se contenta apenas com a igualdade de almas. É preciso também igualdade social:

Que carta é essa, meus queridos pai e mãe! Pode-se ver através dela como as pessoas pobres são desprezadas pelos ricos e pelos poderosos [...]. Certamente essas pessoas orgulhosas nunca pensaram que breve palco é a vida; e que, com toda a sua vaidade, chegará o tempo em que deverão estar no mesmo nível que nós.²³⁵

Esse desejo de igualdade parece ser, para Pamela, ainda um ideal distante. Na prática, ela aceita e respeita a estrutura hierárquica na qual vive, e mostra-se muito contente pela rara oportunidade de ascender socialmente:

Porque para mim, considerando meu baixo nascimento, e pequeno mérito, mesmo o despeito e reflexões das senhoras serão uma honra: e devo ter o orgulho de atribuir mais da metade de sua má-vontade ao fato de invejarem minha felicidade. E se puder, por meio de minha alegre obediência, e comportamento agradecido, tornar-me merecedora da continuidade de sua afeição, irei considerar-me muito feliz, diga o mundo o que disser.²³⁶

Diante da aristocracia que a acolhe, Pamela refere-se a si mesma como tendo “pequeno mérito”, o que destoa de outras afirmações suas, igualitárias. Agora que vive em outro mundo e que não precisa mais proteger a sua castidade, Pamela enfrenta o desafio de exercitar novas virtudes e de aprender a ser um modelo aristocrático de conduta.

O marido de Pamela admira não apenas sua beleza, mas também seu caráter: “Você, minha Pamela, não é boa por acaso, mas por princípio”.²³⁷ E a considera como se ela fosse nobre (ela tem direito à nobreza por merecimento, e

²³⁴ RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or, virtue rewarded*. London: Penguin Books, 2003, p. 277.

²³⁵ *Ibidem*, p. 294.

²³⁶ *Ibidem*, p. 298.

²³⁷ *Ibidem*, p. 363.

a nobreza, ao fim e ao cabo, para ambos, é importante referência valorativa): “Você não deve imaginar, Pamela’, respondeu ele, ‘que quando você se tornar minha esposa, irei tolerar de você algo inferior a esse caráter. Conheço as obrigações de um marido, e vou proteger sua nobreza como se você fosse uma princesa por descendência”²³⁸ Apoiada pelo marido, Pamela gasta muitas páginas imaginando como deverá agir com seus empregados:

Em suma, vou me esforçar, na medida do possível, para que os bons empregados encontrem em mim uma amável incentivadora; para que os indiferentes tornem-se melhores, exercendo neles uma emulação louvável; e para que os maus, se não completamente irrecuperáveis, sejam reformados pela bondade, exortação, e se isso for ineficaz, por ameaças; mas, sobretudo, por um bom exemplo.²³⁹

Seu objetivo é seguir o exemplo de sua falecida senhora e tornar-se uma dona de casa modelar. Pamela pensa sobre o assunto, mas não imagina ser capaz de aprender tudo sozinha. É com bastante naturalidade que se colocará sob a tutela de seu marido e amigo, Mr. B:

Mas que eu esperava contar não apenas com sua generosa tolerância para com minhas imperfeições, as quais lhe assegurei não serem intencionais, mas também com suas gentis instruções; e que sempre que observasse qualquer parte de minha conduta que não aprovasse inteiramente, que me informasse; e que eu consideraria suas reprovações de faltas iniciais as mais gentis e afeiçoadas coisas do mundo; porque elas me impediriam de cometer faltas maiores; e permitiriam que continuasse para mim a benção de sua boa opinião.²⁴⁰

Nota-se até aqui a insistente preocupação com a construção de uma conduta pública modelar. Essa preocupação é consciente tanto em Pamela, quanto em seu marido e tutor. A convicção de Pamela de que pelo próprio exemplo poderá reformar a conduta dos maus criados encontra eco na seguinte opinião de seu marido sobre o comportamento dos reis: “ [...] mas se a força do exemplo for considerada, o cumprimento deve ser dirigido apenas para um soberano que é um homem bom, assim como bom príncipe; uma vez que um bom mestre geralmente, em todos os graus de homens, faz bons servidores”²⁴¹

²³⁸ RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or, virtue rewarded*. London: Penguin Books, 2003. p. 360.

²³⁹ *Ibidem*, p. 364.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 382.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 428.

Não basta que Pamela seja uma dona de casa virtuosa e modelar. É preciso que seja uma esposa modelar também. E seu marido trata de apresentarlhe o modelo de esposa que tem em mente:

Então devo estar moralmente convicto de que ela me prefere a todos os outros homens; e, para me convencer disso, ela deve ter atenuado, e não agravado, minhas falhas; ela deve ter suportado minhas imperfeições; ela deve ter observado e estudado meu temperamento, e sempre que ela tiver tido qualquer ponto a modificar, qualquer desejo de superação, isso deve ter sido feito por meio de doçura e complacência; e ainda assim não de modo servil, o que faria com que sua condescendência parecesse antes o efeito de sua insensibilidade, do que de seu julgamento e afeição.²⁴²

Não há mais divergências sobre modelos entre Pamela e Mr. B., agora que ela foi elevada à posição social dele. Há apenas aperfeiçoamento de modelos nos quais ambos acreditam. É necessário também frisar o quão liberal o posicionamento de Mr. B. deveria soar na época. Ele, nobre, tomando sua esposa de origem humilde como exemplo de conduta virtuosa é uma ousadia considerável em uma sociedade com hierarquias tão rígidas quanto a Inglaterra do século XVIII: “Você é todo bondade, senhor”, disse eu. ‘Eu espero’, respondeu ele, ‘a partir de seu exemplo, ser mais e mais digno de minha presente felicidade!’²⁴³

Liberal também é a ênfase na necessidade imperiosa do amor em um casamento, tema que se tornará canônico na literatura romanesca posterior: “Porque você é a esposa de minha afeição; nunca quis uma antes de você, nem vou jamais desejar ter outra”.²⁴⁴

Inquestionável a importância de *Pamela* para a história do romance. Rapidamente Pamela se transforma em um novo estereótipo feminino: a mocinha virtuosa excessivamente jovem e sensível, ansiosa com relação à preservação da própria castidade, passiva,²⁴⁵ irá povoar tanto os romances vitorianos quanto os melodramas franceses.

Ainda que Pamela tenha servido de modelo para a mocinha totalmente pura, ingênua e virtuosa, alguns críticos contemporâneos de Richardson foram capazes de perceber sua ambigüidade moral de personagem mista, ”sua

²⁴² RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or, virtue rewarded*. London: Penguin Books, 2003. p. 465.

²⁴³ *Ibidem*, p. 488.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 467.

²⁴⁵ Cf. WATT, Ian. *The rise of the novel*. London: Pimlico, 2000. p. 161.

indecisão e suas hesitações, a mistura de virtude altamente proclamada e de secreto desejo amoroso”.²⁴⁶ De qualquer maneira, a dificuldade, tanto para os que a admiravam quanto para os que a detestavam, estava em vê-la como personagem mista, que escolhe levar a vida virtuosamente, mas que nem por isso está isenta de falhas. Horace Walpole, um admirador, por exemplo, a considerava modelo de pureza: “Pamela é como a neve, ela cobre tudo com seu brancor”.²⁴⁷ Um largo grupo de leitores da época, segundo Alain Montandon, ainda não estava preparado para entender personagens mistas.²⁴⁸ E os críticos também não tinham bem clara a diferença entre uma personagem mista e outra pura, vide as oscilações na avaliação de Pamela a que já nos referimos. As diferentes possibilidades das personagens mistas também não eram nitidamente percebidas.

Pelo vivo debate em torno da caracterização moral das personagens depreende-se que esse assunto estava entre os que mais interessavam os romancistas do século XVIII. Movidos por tal interesse, alguns romancistas, como Richardson, preocuparam-se com a construção, seja através de personagens puras, seja através de personagens mistas, de modelos de virtude. Mas outros, pelo contrário, dedicaram-se à construção de personagens que questionassem os modelos de virtude propostos por seus colegas. É o que veremos no próximo e último item desse capítulo.

3.3 “Os infortúnios da virtude”: de Manon Lescaut a Justine

Estamos agora em 1731. Ainda faltam quinze anos para que o Abade Prévost (1697-1763) passe a traduzir as obras de Richardson para o francês. No momento, ele, que se exilara na Inglaterra em 1728 e que se convertera ao protestantismo, acaba de publicar na Holanda *Manon Lescaut*. Esse religioso inquieto e de vida aventureira declara, no prefácio, os propósitos morais de seu livro:

²⁴⁶ MONTANDON, Alain. *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: PUF, 1999. p. 247.

²⁴⁷ WALPOLE, Horace apud MONTANDON, op. cit., p. 261.

²⁴⁸ MONTANDON, op. cit., p. 252.

[...] enfim um caráter ambíguo, uma mistura de virtudes e de vícios, um contraste perpétuo de bons sentimentos e de más ações. Tal é o fundo do quadro que apresento. [...]. Além do prazer de uma leitura agradável, aí encontraremos poucos eventos que não possam servir para a instrução dos costumes; e é oferecer, na minha opinião, um serviço considerável ao público instruí-lo e, ao mesmo tempo, diverti-lo.²⁴⁹

A idéia de que é mais eficaz a instrução que se associa ao divertimento reaparecerá em Richardson. Mas o declarado elogio de Prévost às personagens ambíguas ou mistas, que agem mal, como úteis contra-exemplos morais, dificilmente agradaria a seu colega.

Mais adiante em seu prefácio, sua escolha por protagonistas mistos é justificada por uma análise da relação entre preceitos morais e vida prática em sua época:

Podemos refletir sobre os preceitos da moral sem nos espantarmos de vê-los ao mesmo tempo estimados e negligenciados; e nos perguntamos a razão dessa bizarrice do coração humano, que faz com que ele goste de idéias de bem e de perfeição das quais, na prática, se afasta. [...] Estou enganado se a razão que vou apresentar não explicar bem essa contradição de nossas idéias e de nossa conduta; é que, como todos os preceitos da moral são princípios vagos e gerais, é muito difícil aplicá-los de modo particular ao detalhe dos costumes e das ações.²⁵⁰

Prévost sente, como outros de seu tempo, que não há ligação entre os preceitos morais e a vida cotidiana. Os preceitos, gerais em demasia, são admirados, mas não seguidos. De semelhante visão se deduz que a conduta virtuosa, ainda que bela, está muito distante da realidade, é um ideal difícil de alcançar e de sentido cada vez mais obscuro.

Prestemos atenção, agora, no modo como Prévost constrói as personagens educativas que promete. A primeira parte do romance mostra o jovem narrador, um aristocrata de excelente conduta:

²⁴⁹ PRÉVOST, Antoine-François. Avis de l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité. In: _____. *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Pocket, 1998. p. 26.

²⁵⁰ Ibidem, p. 26-27.

Eu levava uma vida tão sábia e tão regrada que meus mestres me apresentavam como exemplo do colégio. Não que fizesse esforços extraordinários para merecer esse elogio, mas tinha o humor naturalmente doce e tranqüilo; aplicava-me aos estudos por inclinação, e atribuíam-me como virtudes algumas marcas de aversão natural ao vício.²⁵¹

A boa conduta, como acabamos de ler, na opinião do narrador não se deve a um esforço consciente de aquisição e aperfeiçoamento de virtudes, mas sim a uma inclinação natural.

A vida do narrador muda completamente quando se apaixona pela também jovem Manon Lescaut, burguesa. Não será ainda dessa vez que teremos nossa burguesa virtuosa, bem entendido. Manon aos olhos do amado, além de belo corpo, aparenta possuir uma igualmente bela alma. Mas ela apresenta um problema grave: o excessivo apego a todo tipo de conforto e bens materiais.

O narrador, apaixonado, gastará tudo o que tem para agradar à amada, e chegará mesmo a trapacear no jogo para conseguir mais dinheiro. No entanto, sempre que o dinheiro, por um motivo ou outro, acaba, Manon o trai com alguém que possa sustentar sua vida luxuosa.

O narrador tem um amigo, Tiberge, que lamenta sua situação e que tenta afastá-lo de Manon, sem sucesso. Tiberge é virtuoso não apenas por vocação, mas também por escolha racional, como se nota nessa fala que dirige ao amigo:

Eu pendia tanto quanto você para a voluptuosidade, mas o Céu me deu, ao mesmo tempo, o gosto pela virtude. Servi-me de minha razão para comparar os frutos de uma e de outra e não tardei muito a descobrir suas diferenças. [...]. O veneno do prazer fez com que você se desviasse do caminho. Que perda para a virtude!²⁵²

²⁵¹ PRÉVOST, Antoine-François. *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Pocket, 1998. p. 35.

²⁵² *Ibidem*, p. 53.

Tiberge é, sem dúvida, a personagem mais virtuosa do romance, mas o autor não o coloca em posição de modelo. Manon o detesta (um modo de desacreditá-lo perante o leitor, visto que ela é muito carismática), e o autor não se empenha em torná-lo simpático ao leitor, até porque Tiberge representa a adesão ao código moral descolado da vida que já havia sido criticado no prefácio e que voltará a ser alvo de críticas no interior do romance, dessa vez na voz do narrador:

[...] acrescentaria que o amor, ainda que engane com muita freqüência, promete apenas satisfações e alegrias, enquanto a religião quer que nos atenhamos a uma prática triste e mortificante. [...] A única coisa que quero concluir aqui, é que não há pior método para fazer com que um coração desgoste do amor do que lhe desacreditar as doçuras desse e prometer-lhe mais felicidade no exercício da virtude. Da maneira como somos feitos, é certo que nossa felicidade consiste no prazer; desafio que se nos forme uma outra idéia; ou o coração não precisa consultar a si mesmo durante muito tempo para sentir que, de todos os prazeres, os mais doces são os do amor.²⁵³

O amor é superior à virtude. O amor é alegre e prazeroso, e a virtude, triste e enfadonha. O impulso, em última instância, é superior ao controle, e a razão não mais pode prometer qualquer tipo de felicidade, eis o credo que o narrador e o autor compartilham.

A segunda parte do romance acompanha a conversão de Manon. Deportada para a América (o narrador a segue), ela reconhece a leviandade de sua conduta:

Sinto muito bem que jamais mereci essa prodigiosa afeição que você tem por mim. Causei-lhe tristezas que você não me teria podido perdoar sem uma bondade extrema. Fui frívola e volátil, e mesmo o amando perdidamente, como sempre fiz, não deixei de ser uma ingrata. Mas você não poderia acreditar no quanto estou mudada.²⁵⁴

Manon nunca pareceu tão virtuosa aos olhos do narrador: “Eu conhecia os princípios de seu coração. Ela era correta e natural em seus

²⁵³ PRÉVOST, Antoine-François. *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Pocket, 1998. p. 96-97.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 178-179.

sentimentos, qualidade que dispõe sempre à virtude”.²⁵⁵ Temos aqui, de novo, a idéia de que a virtude é natural e é qualidade inata, ligada aos sentimentos. Ou seja, a virtude é vista aqui como um estado de espírito, uma disposição de caráter, e não uma prática. Manon cometeu não apenas leviandades, mas crimes mais sérios. No entanto, como seu coração é bom, é redimida ao final do romance e morre (a morte é um recurso para consolidar sua imagem virtuosa).

Prévost quer nos educar através das personagens de seu romance, sem dúvida. Mas ao que parece sua lição não consiste na defesa da prática da virtude, mas sim no estímulo aos jogos da paixão. Prévost quer mostrar que o conceito de virtude corrente em seu tempo precisa ser alterado, e no romance acaba por atribuir à palavra dois significados antitéticos (boa intenção versus boa ação).

Não foi exatamente essa a leitura, no entanto, que muitos de seus contemporâneos fizeram. Um crítico anônimo, por exemplo, publica a seguinte opinião sobre o romance em *Pour et contre* (1734):

[...] enfim um jovem vicioso e virtuoso ao mesmo tempo, pensando bem e agindo mal, amável por seus sentimentos, detestável por suas ações. [...]. Ainda que um e outro sejam bem libertinos, nós os lamentamos, porque vemos que seus desregramentos vêm de sua fraqueza e do ardor de suas paixões, e que, além disso, eles próprios condenam sua conduta e concordam que ela é muito criminosa. Dessa maneira, o autor, ao representar o vício, de modo algum o ensina. [...]. Em uma palavra, essa obra mostra todos os perigos do desregramento. Não há nenhum jovem rapaz, nenhuma jovem mocinha que queira se parecer com o Cavalheiro e com sua amante. Se eles são viciosos, eles estão repletos de remorsos e de desgraças.²⁵⁶

O crítico anônimo acredita que os protagonistas são contra-exemplos e que é impossível simpatizar com eles, ignorando todos os recursos dos quais lança mão o autor para que deles gostemos. Tiberge, por outro lado, a quem o autor dá espaço apenas secundário e que coloca em posições pouco atraentes, é reconhecido pelo crítico como um modelo louvável:

²⁵⁵ PRÉVOST, Antoine-François. *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Pocket, 1998. p. 180.

²⁵⁶ *Pour et contre*. In: PRÉVOST, Antoine-François. *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Pocket, 1998. p. 232-233.

De resto a personagem de Tiberge, esse eclesiástico virtuoso, amigo do Cavaleiro, é admirável. É um homem sábio, pleno de religião e de piedade; um amigo terno e generoso; um coração sempre compassivo diante das fraquezas de seu amigo. Como a piedade é amável quando está unida a uma tão bela natureza!²⁵⁷

Diderot, que também aprecia o caráter didático do romance, fá-lo em outras bases: a virtude com a qual simpatiza não é a de Tiberge, mas a do casal protagonista. Em 1755 escreve o seguinte sobre os romances de Prévost: “Cada linha de [seus romances] excita em mim um movimento de interesse pelos infortúnios da virtude, e me custa lágrimas”.²⁵⁸ Em *Manon Lescaut* não é Tiberge que sofre, mas Manon e o narrador, e é com os virtuosos sofrendores que Diderot simpatiza. É interessante que, como leitor, Diderot aceite tanto o conceito de virtude de Richardson, conforme já vimos, quanto o de Prévost. Mais adiante observaremos a sua capacidade de assumir pontos de vista conflitantes sobre virtude em *Le nouveau de Rameau*. Mas por ora basta assinalar que é o seu estilo de leitura, e não o do crítico anônimo, que terá continuidade e gozará de credibilidade literária no século XIX.

Maupassant dá mostras disso através da impressão que tem do romance de Prévost:

Mas do abade Prevost nos chega a poderosa raça dos observadores, dos psicólogos, dos veristas. É com Manon Lescaut que nasceu a admirável forma do romance moderno. Nesse livro, pela primeira vez, o escritor, deixando de ser unicamente um artista, um engenhoso apresentador de personagens, torna-se, de uma hora para outra, sem teorias pré-concebidas, pela própria força e natureza característica de seu gênio, um sincero, um admirável evocador de seres humanos. Pela primeira vez nós recebemos a impressão profunda, comovente, irresistível de pessoas semelhantes a nós, apaixonadas e surpreendentes de verdade, que vivem sua vida, nossa vida, amam e sofrem como nós entre as páginas de um livro.²⁵⁹

²⁵⁷ Pour et contre. In: PRÉVOST, Antoine-François. *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Pocket, 1998. p. 232-233.

²⁵⁸ DIDEROT, Denis. Correspondance littéraire, janv. 1775. In: PRÉVOST, op. cit., p. 233.

²⁵⁹ MAUPASSANT, Guy de. L'Évolution du roman au XIXe siècle. In: _____. *Textes sur le roman naturaliste*. Paris: Pocket France, 2000. p. 88-89.

Para Maupassant o abade Prévost é um escritor realista, e as personagens centrais do romance são como nós. Isso quer dizer que, para Maupassant, os homens em sua maioria, na vida real, preferem o prazer à virtude e que, quando são bons, é porque nasceram com boa disposição. A simpatia pelo romance está também relacionada, nesse caso, à simpatia pelos conceitos que o romance apresenta como positivos. Maupassant acha que Manon, especificamente, representa muito bem a natureza feminina, e nesse ponto podemos observar o quanto sua interpretação está presa à visão de mulher construída no século XIX. *Manon Lescaut* é também um sucesso de público no século XIX por representar um dos tipos idealizados de mulher romântica: a cortesã.

Voltemos ao século XVIII. Mais especificamente, relembremos *Pamela*, de Richardson. No capítulo anterior fizemos referência à polêmica suscitada pela publicação do livro. Poucos meses depois de sua publicação, circula em Londres uma paródia sugestivamente intitulada *Shamela* (1741). O trocadilho é de difícil tradução para o português, mas se soubermos que *shame* significa vergonha, podemos ter uma noção aproximada de sua causticidade. O autor desse livro? Ninguém menos do que Henry Fielding (1707-1754), que ainda não havia escrito *Tom Jones*. Na verdade Fielding não sabia ainda que o autor anônimo do romance era Richardson. Suspeitou que a autoria fosse de seu grande inimigo, Colley Cibber (1671-1757), que havia acabado de publicar também uma autobiografia intitulada *An apology for the life of Mr. Colley Cibbers* (o título completo de *Shamela* é, curiosamente, *An apology for the life of Mrs. Shamela Andrews*).²⁶⁰ Para Thomas Keymer, *Shamela* bate com força em alguns dos pressupostos defendidos por *Pamela*: a noção da virtude como castidade, muito pobre, a admissão de casamentos entre classes sociais diferentes²⁶¹ (por ironia do destino, Fielding, viúvo, iria chocar seus amigos ao casar-se com a empregada, em 1747)²⁶² e o ideário metodista de Richardson,

²⁶⁰ Cf. MCKEON, Michael. *The origins of the english novel 1600-1740*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002, p. 396, e MICHIE, Allen. *Richardson and Fielding*. The dynamics of a critical rivalry. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1999. passim.

²⁶¹ KEYMER, Thomas. Introduction. In: FIELDING, Henry. *Joseph Andrews, Shamela*. New York: Oxford University Press, 1999. p. xv.

²⁶² Cf. ROBERTS, Doreen. Introduction. In: FIELDING, Henry. *The history of Tom Jones, a foundling*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999. p. xv.

que tem a fé como mais relevante do que as boas ações e que considera que o sucesso mundano indica aprovação divina.²⁶³ O próprio Richardson irá se arrepender mais tarde do modo como construiu Pamela: “Eu sou muito grave, demais até para um Metodista, e fiz Pamela piedosa demais”.²⁶⁴

Alguns leitores suspeitaram da sinceridade da virtude de Pamela, imaginando que ela protegia a própria castidade apenas para fazer um casamento vantajoso. Em *Shamela*, essa suspeita vira certeza. Shamela, que escreve cartas à mãe, e não ao pai, como Pamela, finge o tempo todo:

[...] e pegou pela Mão, e eu fingi ser tímida: Por favor, disse eu, Senhor, eu espero que não pretenda ser rude; não, disse ele, minha querida, e então me beijou, até tirar meu Fôlego – e eu fingi estar Furiosa, e fugir, e então ele me beijou de novo [...].²⁶⁵

Shamela tampouco é fiel. Mesmo após o casamento bem-sucedido, ela trai o marido com o reverendo Parson Williams. Ela e o amante têm a mesma visão de mundo, muito bem resumida pelo sermão do reverendo:

Bem, no *Domingo* Parson *Williams* veio, de acordo com sua promessa, e pregou um excelente Sermão: seu texto foi *Não seja Correto demais*; e, de fato, lidou com o tema muito bem; nos mostrou que a Bíblia não deve requerer muita Bondade de nós, e que as Pessoas muitas vezes chamam de Bem coisas que não o são. [...]. Que aquelas Pessoas que falam de Virtude [Vartue] e Moralidade, são as piores entre todas as Pessoas. Não é o que fazemos, mas aquilo em que acreditamos, que deve nos salvar, e uma grande quantidade de outras boas Coisas [...].²⁶⁶

De acordo com o sermão, não convém ser bom nem agir bem; os que dizem que o fazem estão mentindo. É possível ser fiel sem abraçar a causa da conduta correta. O livro termina com um pós-escrito de J. Oliver, a chave de leitura do texto:

²⁶³ KEYMER, Thomas. Introduction. In: FIELDING, Henry. *Joseph Andrews, Shamela*. New York: Oxford University Press, 1999. p. xxii-xxiii.

²⁶⁴ Ibidem, p. xv.

²⁶⁵ FIELDING, Henry. An apology for the life of Mrs. Shamela Andrews. In: _____. *Joseph Andrews, Shamela*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 315.

²⁶⁶ Ibidem, p. 324.

A personagem de Shamela fará com que os jovens *Gentlemen* evitem dar o mais fatal Passo tanto para eles quanto para suas Famílias, através de juvenis, apressados e impróprios Casamentos; de fato, eles podem ter certeza, de que todos os Prospectos de Felicidade semelhantes são vãos e ilusórios, e que sacrificam todos os sólidos Confortos de suas Vidas, em nome de uma muito transitória Satisfação de uma Paixão, que, por mais quente que seja, logo esfriará; e quando esfriar, vai apenas oferecer Arrependimento.²⁶⁷

Shamela é um consumado contra-exemplo, o autor não intenciona que simpatizemos com ela, pelo contrário. A ironia permeia o texto do início ao fim, e Shamela sintetiza tudo aquilo que Fielding não respeita. A lição final é a de que devemos condenar, sobretudo, casamentos impróprios com plebéias aventureiras. Shamela definitivamente não é Manon Lescaut. Fielding, aliás, segundo Doreen Roberts, estava decidido a evitar que a virtude parecesse algo involuntário: “Mas ele tinha medo de que identificar a virtude com bom coração a reduzisse a algo pré-racional e involuntário”.²⁶⁸ Atitude oposta à de Prévost. Outra diferença é a fé na ordem hierárquica. Para Doreen Roberts, “A veia meritocrática de Fielding não pode desestabilizar sua fé na naturalidade de uma ordem hierárquica baseada em nascimento”.²⁶⁹

Mas o ataque de Fielding a Richardson não se resumiu a *Shamela*. Em 1742 ele publica (agora já ciente da autoria de Richardson) *The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of His Friend Mr. Abraham Adams*, a história do irmão de Pamela. Nesse novo romance, que critica a equivalência entre virtude e castidade, Joseph Andrews é um rapaz virgem assediado por uma libidinoso aristocrática. Em outras palavras, trata-se de um negativo de Pamela. O romance mostra, na opinião de Thomas Keymer, “por que o que é virtude em um Sexo se torna uma trivialidade no outro”.²⁷⁰ A castidade masculina estava em debate na agenda protestante da Inglaterra. Alguns

²⁶⁷ FIELDING, Henry. An apology for the life of Mrs. Shamela Andrews. In: _____. *Joseph Andrews, Shamela*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 342.

²⁶⁸ ROBERTS, Doreen. Introduction. In: FIELDING, Henry. *The history of Tom Jones, a foundling*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999. p. xiv.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. xvii.

²⁷⁰ KEYMER, Thomas. Introduction. In: FIELDING, Henry. *Joseph Andrews, Shamela*. New York: Oxford University Press, 1999. p. xxvi.

apologistas tentavam mostrar que a castidade masculina é a mais nobre qualidade de um homem, e o próprio Richardson fez com que Charles Grandison permanecesse casto até seu casamento.²⁷¹ Na prática, contudo, ela era cobrada não dos homens, mas apenas das mulheres. E, como nos explica McKeon, não de todas elas:

Ao mesmo tempo, as pessoas começam a se tornar conscientes de um intrasexual “padrão duplo” – o fato de que a castidade feminina era requerida com muito mais insistência das nobres do que das mulheres de baixa condição social, entre as quais a transmissão de propriedade é um problema menor e a herança partilhada predomina sobre os indivisos princípios de primogenitura observados pelos nobres.²⁷²

Não apenas Fielding publicou romances em resposta a *Pamela*, de Richardson. Pelo menos uma dezena deles apareceram na Inglaterra nos anos subseqüentes, e o público leitor dividiu-se entre *pamelists* e *anti-pamelists*. De acordo com *The Tablet, or Picture of Real Life* (1762), panfleto anônimo que circulou após a primeira edição de Pamela, enquanto as leitoras *pamelists* julgavam Pamela “um exemplo a ser seguido pelas damas”, as *anti-pamelists* a viam como “uma hipócrita moça ardisosa... que conhece a arte de iludir um homem”,²⁷³ e Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), famosa missivista pertencente à aristocracia inglesa, escreveu a sua filha que “Richardson é tão ignorante em Moralidade quanto em Anatomia”.²⁷⁴

Retomemos a discussão do item anterior sobre personagens mistas. Já vimos como a crítica se divide a respeito do caráter das personagens de Richardson. Um crítico anônimo o acusou de “misturar juntos vícios e virtudes de qualidade similar, de modo a torná-los todos uniformemente consistentes”.²⁷⁵ Por outro lado, um leitor e correspondente de Richardson prefere suas personagens puras àquelas “em certos romances recentes, que parecem

²⁷¹ Cf. WATT, Ian. *The rise of the novel*. London: Pimlico, 2000. p. 157.

²⁷² Cf. MCKEON, Michael. *The origins of the english novel 1600-1740*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. p. 157.

²⁷³ *The Tablet, or Picture of Real Life* apud WATT, Ian, *The rise of the novel*. London: Pimlico, 2000. p. 168.

²⁷⁴ MONTAGU, Mary Wortley apud MCKEON, op. cit., p. 412.

²⁷⁵ Apud MCKEON, op. cit., p. 411.

pensar que todos os homens são uma mistura de virtude e vício.”²⁷⁶ A obra de Richardson, em si mesma, parece para alguns povoada de personagens mistas, mas quando comparada às obras de seu rival, Fielding, a impressão muda. Aí então parece que suas personagens são puras e que mistas são as de Fielding. Na prática, cada autor entende de modo diverso o que seja uma personagem moralmente mista. Para Richardson é importante que a personagem persiga a virtude, para Fielding essa preocupação não vem em primeiro lugar.

Fielding, no primeiro capítulo de *Tom Jones, Containing instructions very necessary to be perused by modern critics*, defende abertamente o uso de personagens mistas pelo romancista:

De fato, nada pode ser de maior uso moral do que as imperfeições que são vistas em exemplos desse tipo; uma vez que formam uma espécie de surpresa, mais apta a afetar e agir sobre nossas mentes do que as faltas das pessoas muito viciosas e más. As fraquezas e vícios do homem, nos quais há uma grande mistura de bem, tornam-se objetos mais evidentes a partir das virtudes com as quais contrastam e que mostram sua deformidade; e quando encontramos tais vícios presentes com sua maléfica conseqüência junto a nossas personagens favoritas, nós aprendemos não apenas a evitá-los para nosso próprio bem, mas a odiá-los pelos infortúnios que já trouxeram àqueles que amamos.²⁷⁷

Nota-se que a argumentação do narrador de *Tom Jones* em defesa do apelo didático das personagens mistas não é exatamente igual àquela de Prévost que já lemos. A diferença essencial reside na base moral que permite o julgamento de vícios e virtudes. Para Prévost, essa base é problemática e instável, enquanto para Fielding ela é estável. É essa estabilidade que permite a Fielding construir reais antimodelos, quando assim o deseja. Mesmo muito mais rígido moralmente do que o francês Prévost, entre os ingleses Fielding freqüentemente foi interpretado como imoral, devido a essa preferência pelas personagens mistas.²⁷⁸

²⁷⁶ Apud MCKEON, Michael. *The origins of the english novel 1600-1740*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002. p. 415.

²⁷⁷ FIELDING, Henry. *The history of Tom Jones, a foundling*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999, p. 364-365.

²⁷⁸ Cf. MCKEON, op. cit., p. 416.

Fielding exemplifica as dificuldades pelas quais passam muitos dos escritores do século XVIII que, com o intuito de moralizar (nem sempre sincero, é verdade), adotam personagens mistas. Nem sempre suas intenções se concretizam, ou porque a obra é construída de modo a solapar a moralidade prometida, ou porque os leitores, apoiados em conceitos morais diferentes daqueles do autor, recusam-se a lhe dar o aval esperado. Denis Diderot (1713-1784) também enfrentou a mesma dificuldade. Em *Le Neveau de Rameau*, um de seus mais importantes textos, escrito entre 1764 e 1780 (não se sabe a data com precisão), Diderot faz com que o sobrinho do músico Rameau, uma personagem mista e particularmente cínica, dialogue com um filósofo virtuoso. Contudo, pelo modo como a personagem é construída, difícil é não simpatizar com ela, mesmo quando emite opiniões morais com as quais eventualmente não concordemos. Diderot torna simpático o sobrinho de Rameau, e deixa a figura do filósofo em segundo plano, seguindo, ao que parece, a lição de Prévost em *Manon Lescaut*. *Shamela* é indubitavelmente um antimodelo; o sobrinho de Rameau, não. Quando argumenta, o sobrinho de Rameau, um autêntico ator, apresenta a idéia de virtude sempre através de metáforas negativas, como neste trecho: “Louvamos a virtude; mas a odiamos; mas fugimos dela; mas ela gela de frio; e nesse mundo, é preciso ter os pés quentes”;²⁷⁹ ou como neste outro: “A virtude se faz respeitar e o respeito é incômodo. A virtude se faz admirar, e a admiração não é divertida”.²⁸⁰ À medida que o prazer e a diversão passam a ser mais e mais desejados e socialmente aceitos, tais argumentos tornam-se bastante sedutores. O já comentado distanciamento entre a noção de virtude e as bases filosóficas que lhe conferem sentido também os fortalecem.

O sobrinho de Rameau toca ainda em outro ponto sensível da época, que Prévost igualmente atacara, isto é, a sensação de que a idéia de virtude é para poucos, e de que está afastada da vida prática:

[...] mas fato é que a vida que levaria em seu lugar é exatamente a sua. Eis onde vocês estão. Vocês acreditam que a mesma felicidade é feita para todos. Que estranha visão! A sua supõe uma certa qualidade de espírito romanesca que não temos; uma alma singular, um gosto

²⁷⁹ DIDEROT, Denis. *Le neveau de Rameau*. In : _____. *Le neveau de Rameau et autres dialogues philosophiques*. Paris: Gallimard, 2000. p. 69.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 70.

particular. Vocês decoram essa bizarrice com o nome de virtude; vocês a chamam de filosofia. Possuem-na os que podem. Conservam-na os que podem. Imaginem o universo sábio e filósofo; convenhamos que isso seria diabolicamente triste.²⁸¹

Em Le neveau de Rameau, entretanto, Diderot leva os argumentos contra a virtude muito mais longe do que o fizera Prévost em *Manon Lescaut*. Se o narrador de *Manon Lescaut* propõe, no lugar do exercício da triste virtude religiosa, os prazeres do envolvimento amoroso com outra pessoa, o sobrinho de Rameau, altamente individualista, propõe o amor de si:

De resto, lembrem-se de que em um assunto tão variável quanto o dos costumes, não há nada de absolutamente, de essencialmente, de geralmente verdadeiro ou falso, senão que é preciso ser o que o interesse quer que se seja; sábio ou louco; decente ou ridículo; honesto ou vicioso. Se por acaso a virtude tivesse conduzido à fortuna, ou eu teria sido virtuoso, ou teria simulado a virtude como um outro. Quiseram-me ridículo, e assim me fiz; para os viciosos, unicamente a natureza os sustenta. Quando digo viciosos, é para falar sua língua, porque se chegamos a nos explicar, poderia ocorrer que vocês chamassem de vício o que chamo de virtude, e de virtude o que chamo de vício.²⁸²

Não há mais valores compartilhados que mereçam respeito. A virtude baseia-se exclusivamente nos costumes, e eles são relativos. Constatando tanta instabilidade nos valores que dão sentido ao mundo, o mais inteligente a fazer é deixar-se guiar por interesses individuais e ser moralmente flexível: virtuoso quando convém, vicioso quando convém. A virtude é um exercício de constância e coerência que pouco combina com alterações freqüentes de comportamento. Outra vez podemos observar, subentendida, a idéia de impulso superando a de construção.

Diderot pessoalmente não simpatizava com os valores defendidos por Rameau e provavelmente desejava, através desse diálogo, valendo-se do recurso do contra-exemplo, criticá-los. Acompanhamos anteriormente a admiração que Diderot nutria por Richardson como moralista. Suas intenções, contudo, foram parcialmente frustradas diante do brilho de Rameau e da apatia do filósofo e diante das aceleradas transformações morais do séc. XVIII. Ainda assim, mesmo enfraquecida, não se perde de vista a voz pedagógica que orienta o diálogo, que

²⁸¹ DIDEROT, Denis. *Le neveau de Rameau*. In: _____. *Le neveau de Rameau et autres dialogues philosophiques*. Paris: Gallimard, 2000. p. 65.

²⁸² *Ibidem*, p. 85.

nos pede que não concordemos com o relativismo da virtude proposto por Rameau.

O mesmo não se pode dizer com relação aos textos daquele que talvez tenha sido o mais ferino crítico do conceito de virtude do século XVIII, o Marquês de Sade (1740-1814). Tanto Diderot quanto Sade eram leitores de Richardson, mas chama a atenção como puderam, talvez explorando aquela ambigüidade moral já detectada por críticos da época, ler o mesmo autor de maneiras tão diversas. A obra de Richardson que mais impressionou Sade foi *Clarissa*. Sade gostava tanto de Richardson quanto de Prévost, seu tradutor para o francês, e é curioso o seu entendimento de que ambos se aproximam na maneira de conceber as personagens. Sade afirma que ambos são capazes de

traçar caracteres fortes, que, joguetes e vítimas dessa efervescência do coração conhecida pelo nome de amor, nos mostram ao mesmo tempo seus perigos e suas desgraças. São [diz Sade] autores capazes de mostrar o homem como é, isto é: modificado pelos vícios, sacudido pelas paixões. [Com Richardson] nós aprendemos que não é só quando se faz triunfar a virtude que o autor interessa.²⁸³

Como vimos, Prévost e Richardson escrevem a partir de conceitos de virtude bastante diferentes, mas o que interessa a Sade é o fato de os dois criarem personagens cuja virtude não segue imaculada até o final do romance (o narrador de *Manon Lescaut* e a *Clarissa* de Richardson).

Sade é particularmente obcecado pelo romance *Clarissa*. Richardson, depois de todas as críticas que recebeu com *Pamela*, decidiu que *Clarissa* deveria ser uma aristocrata de natureza moral bem mais idealista do que a da jovem criada plebéia. Críticos da época chegaram a reclamar, segundo George Sherburn, de que *Clarissa* era “metodicamente virtuosa”.²⁸⁴ Ela também não é considerada por Sherburn muito interessante – é consenso crítico que Lovelace, o homem que a viola, rouba a cena.²⁸⁵ O final de *Clarissa* – ela morre tempos depois do estupro – também não agrada a muitos leitores da época, mas Richardson foi

²⁸³ SADE, Donatien Alphonse François apud MEYER, Marlise. Mulheres romancistas inglesas no século XVIII e romance brasileiro. In: _____. *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 71.

²⁸⁴ SHERBURN, George. Introduction. In: RICHARDSON, Samuel. *Clarissa or The History of a Young Lady*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1962. p. ix.

²⁸⁵ Cf. SHERBURN, op. cit., p. ix-x.

inflexível. Com esse final não haveria espaço para questionamentos à virtude de Clarissa, uma de suas principais preocupações.

A cena do estupro, central na economia do romance, não é descrita por Richardson, apenas vagamente aludida. Lovelace, o violador, comunica o sucesso em carta ao amigo John Belford: “E agora, Belford, não posso ir mais longe. O caso está encerrado. Clarissa vive. E eu sou o seu humilde servo, R. Lovelace”.²⁸⁶ Clarissa também se refere ao acontecido em carta à amiga Miss Howe: “Oh, MINHA MUITO QUERIDA Senhorita Howe! – uma vez mais tivesse eu escapado – mas, ai de mim! Eu, meu melhor eu, não escapou!”²⁸⁷

Para Richardson, *Clarissa* é um romance no qual a virtude, mesmo atacada pelo vício, vence. Clarissa após o estupro mantém a mesma integridade moral e, recusando Lovelace, morre. Para Sade o mesmo romance tem outro significado, antitético, pois se trata da virtude vencida pelo vício, e é isso que, na opinião dele, agrada ao leitor:

Que graça há no triunfo da virtude [pergunta Sade] já que seria a coisa normal, ao passo que, após todas as provas por que passam os personagens, vemos finalmente a virtude destroçada pelo vício [...]. Respondam: se, após doze ou quinze volumes, o imortal Richardson tivesse virtuosamente terminado por converter Lovelace, e por tê-lo feito serenamente desposar Clarissa, teríamos nós derramado, à leitura desse romance, tomado no sentido contrário, as lágrimas deliciosas que ele obtém de todos os seres sensíveis?²⁸⁸

A leitura do romance de Richardson causou tal impacto em Sade que ele resolveu criar sua própria versão da virtuosa Clarissa, Justine. O mundo que Sade constrói para abrigar Justine segue, no entanto, uma lógica moral muito diferente daquela do universo richardsoniano. Prévost propunha o amor no lugar da virtude, e o sobrinho de Rameau o relativismo moral. Diante de propostas como essas, a de Sade, apresentada pelo narrador logo no começo do conto *Les infortunes de la vertu* (1787), primeira versão da história protagonizada por Justine, é realmente radical:

²⁸⁶ RICHARDSON, Samuel. *Clarissa or the history of a young lady*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1962. p. 305.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 338.

²⁸⁸ SADE, Donatien Alphonse François apud MEYER, Marlise. Mulheres romancistas inglesas no século XVIII e romance brasileiro. In: _____. *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 71

Porque se, partindo de nossas convenções sociais e não se desviando jamais do respeito a elas que a educação nos inculca, ocorre infelizmente que, encontrando apenas espinhos devido à perversidade dos outros, enquanto os maus colhem apenas rosas, pessoas desprovidas de um fundo de virtude suficientemente estabelecido para se colocar acima das reflexões fornecidas por essas tristes circunstâncias, não calcularão então que vale mais a pena se abandonar à torrente do que a ela resistir, não dirão que a virtude, por mais bela que seja, quando infelizmente torna-se fraca demais para lutar contra o vício, torna-se o pior partido que se possa tomar e que em um século inteiramente corrompido o mais seguro é fazer como os outros?²⁸⁹

O problema moral que Sade coloca é muito diferente do de Richardson e mesmo do de Fielding: Sade quer transformar a virtuosa Justine não em um modelo, mas em um antítipo. Como os demais autores, por outro lado, encontrará dificuldades em construir o texto de modo que suas intenções sejam inequívocas. É o que podemos constatar se observarmos a maneira como arma a fundamental cena do estupro (situação obviamente extraída de *Clarissa*) nas três versões de Justine. Em *Les infortunes de la vertu*, é Justine que nos relata a cena em que Antonin a estupra:

[...] Antonin termina com gritos furiosos, com incursões extremamente mortíferas em todas as partes de meu corpo, com mordidas, enfim, tão semelhantes às sangrentas carícias dos tigres, que por um momento me acreditei a presa de algum animal selvagem que não se apaziguaria a não ser me devorando.²⁹⁰

Por meio do relato de Justine sabemos o que aconteceu e quais foram os seus sentimentos, mas não temos uma descrição detalhada da cena. A intensidade emocional também marca as reflexões de Justine após a violação: “[...] não pude me acostumar à terrível idéia de haver, enfim, perdido esse tesouro de virgindade, pelo qual teria cem vezes sacrificado minha vida, de me ver deflorada por esses dos quais deveria esperar, pelo contrário, os maiores auxílios e consolos morais”.²⁹¹ Na segunda versão da história, a novela *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791), a primeira a ser publicada, muda o violador, agora Saint-Florent, mas a cena continua a ser narrada em primeira pessoa:

²⁸⁹ SADE, Donatien-Alphonse-François de. *Les infortunes de la vertu* (1787). Paris: Garnier-Flammarion, 1969. p. 49.

²⁹⁰ Ibidem, p. 119.

²⁹¹ Ibidem, p. 120.

Oh! madame, nem sei mais o que digo, nem o que fez esse homem [Saint-Florent]; mas o estado no qual me encontro me obriga a ter demasiada consciência do quanto fui sua vítima. Era inteiramente noite quando recuperei os sentidos; estava ao pé de uma árvore, longe de todas as estradas, vexada, ensangüentada... desonrada, madame; tal foi a recompensa de tudo o que acabara de fazer por aqueles infelizes; e levando a infâmia ao último grau, esse celerado, depois de haver feito de mim tudo o que quis, depois de haver abusado de mim de todas as maneiras, mesmo daquela que mais ultraja a natureza, roubou minha bolsa... esse mesmo dinheiro que eu lhe havia tão generosamente oferecido.²⁹²

Justine na passagem citada enfatiza um pouco mais a crueldade do tratamento que recebeu e sua condição física após a violência. De todo modo, a narrativa continua colorida por suas emoções. Na terceira e última versão da história de Justine, *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette, sa soeur* (1797), entretanto, Sade opta por uma alteração drástica de narrador dessa cena:

Saint-Florent, mestre de Justine, levanta sua saia... tira um pênis monstruoso, inflamado de luxúria e de raiva, deita-se sobre a vítima, pressiona-a com seu peso, separa as coxas dessa infeliz criança indefesa, dardeja com um inexprimível furor seu gládio nas bordas dessas primícias delicadas, que, destinadas a serem apenas o prêmio dos amores, pareciam repudiar com horror as execráveis tentativas da vilania e do crime. Ele triunfa ao final; Justine é desvirginada. Oh! que mina o celerado preenche! É o tigre em cólera despedaçando a jovem ovelha. Ele copula longamente, ele maltrata, ele blasfema; o sangue corre e nada o detém. Uma impetuosa descarga satisfaz ao final seus desejos, e o libertino, cambaleante, se afasta, lamentando que um crime que acaba de lhe dar tanto prazer não possa durar um século.²⁹³

A alteração do narrador de primeira para terceira pessoa permite que vejamos a cena a partir do ponto de vista do violador, e não mais da violada. O tom emocional da cena também muda: o estupro é agora descrito com muitos detalhes físicos em um tom que oscila entre o cínico e o cruel. Mas por que Sade opta por essa alteração?

²⁹² SADE, Donatien-Alphonse-François de. *Justine ou les malheurs de la vertu* (1791). Paris: Gallimard, 1981. p. 110-111.

²⁹³ SADE, Donatien-Alphonse-François de. *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette, sa soeur* (1797). In: <http://www.sade-ecrivain.com/njustine/njustine.html>. Acesso em 02 set. 2006.

Foi há pouco mencionado que a intenção de Sade era fazer de Justine uma personagem virtuosa que funcionasse como antimodelo, isto é, ao final da leitura, após acompanhar todas as desgraças que a pobre moça sofre, o leitor deveria se solidarizar com o ponto de vista do narrador, que afirma que de nada vale ser virtuoso em um mundo povoado de pessoas egoístas. Susan Neiman, aliás, sintetiza muito bem o argumento geral de Sade: “[...] virtude e vício não passam de costume e hábito. Sendo esse o caso, por que não adotar costumes mais bem adaptados ao mundo?”²⁹⁴

No entanto, como Sade experimentou na prática, essa se revelou uma tarefa difícil. Ao optar pela narração em primeira pessoa nas duas versões iniciais da história, Sade tornou possível para o leitor criar um vínculo emocional com o ponto de vista de Justine. É por meio do olhar dela que nos chega a história de todos os seus sofrimentos. Sade, através do modo como usou esse recurso narrativo, ao invés de construir uma tonta que não sabe escolher o caminho correto para a própria vida, obteve praticamente uma mártir cristã. De acordo com Jean-Marie Goulemont, “Justine é uma vítima trágica do mal e não uma ingênua leviana que por sua tolice atrairia a desgraça”.²⁹⁵ Considerando que desejava causar outra impressão com Justine, ainda segundo Goulemont, “[...] Sade esforçou-se para desumanizar sua personagem a fim de conferir ainda mais força a sua negação da virtude”.²⁹⁶ Para desacreditar a virtude de Justine, Sade quebrou a regra literária básica da representação do sofrimento humano percebida por Lionel Trilling em *The morality of inertia* (1955): “[...] a de que a representação da dor não deve ser [...] gratuita; não deve ser um fim em si mesma”.²⁹⁷

Sade representa, sem dúvida, uma posição extremada na construção de personagens literárias virtuosas, mas não pode ser desconsiderado. Após tantas experimentações difíceis, após a construção de personagens virtuosas mistas e puras, modelos e antimodelos, em uma época cada vez mais descrente da idéia de virtude, que soluções os romancistas do século XIX encontrarão quando se

²⁹⁴ NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003. p. 207.

²⁹⁵ GOULEMOT, Jean-Marie. Préface. In: SADE, Donatien-Alphonse-François de. *Les infortunes de la vertu* (1787). Paris: Garnier-Flammarion, 1969. p. 34.

²⁹⁶ Ibidem, p. 34-35.

²⁹⁷ TRILLING, Lionel. *The morality of inertia*. In: _____. *The moral obligation to be intelligent*. Selected Essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. p. 334.

defrontarem com o mesmo problema? É isso que procuraremos observar nos próximos capítulos através do estudo de três obras, nesse sentido, paradigmáticas: *Mansfield Park*, de Jane Austen, *O Pai Goriot*, de Honoré de Balzac, e *O idiota*, de Fiódor Dostoiévski.

4 A VIRTUDE EM *MANSFIELD PARK* (1813)

4.1 Jane Austen: “Retratos de perfeição deixam-me doente”

Jane Austen (1775-1817) cresceu lendo Samuel Richardson. Seu sobrinho, James Edward Austen-Leigh, no *Memoir* (1871), nos dá a dimensão da importância de Richardson para ela:

Seu conhecimento das obras de Richardson era tal que ninguém conseguiria novamente adquirir, agora que a multitude e os méritos de nossa literatura leve desviaram a atenção dos leitores daquele grande mestre. Cada circunstância narrada em *Sir Charles Grandison*, tudo o que possa ter sido dito na sala de estar era familiar para ela; e os dias de casamento de Lady L. e Lady G. eram lembrados por ela como se tivessem sido amigas vivas.²⁹⁸

Henry Austen, irmão de Jane, já havia indicado essa preferência em sua *Biographical Notice* (1818), na qual revela que Jane Austen tinha Richardson em bem mais alta conta do que Henry Fielding.²⁹⁹ O interesse por *Charles Grandison*, por exemplo, era tão grande que Jane na juventude transformou o enorme romance em peça teatral, encenada em família.

Como vimos no capítulo anterior, Samuel Richardson era tido por alguns leitores como criador de personagens irretocavelmente virtuosas e puras, enquanto para outros foi precursor na elaboração de personagens mistas, virtuosas, sem dúvida, mas não perfeitas, pois sua virtude é obra de esforço. E Jane Austen, que visão teria das personagens richardsonianas? Sobre essa questão específica ela não nos deixou referências diretas, contudo, talvez seja possível arriscar a direção que seu ponto de vista tomaria no que diz respeito a

²⁹⁸ AUSTEN-LEIGH, James Edward. A memoir of Jane Austen [1871]. In: SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). *A memoir of Jane Austen and other family recollections*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 71.

²⁹⁹ Cf. AUSTEN, Henry. Biographical notice of the author [1818]. In: SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). *A memoir of Jane Austen and other family recollections*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 141.

esse assunto. Antes de mais nada, sabemos o que Jane Austen pensava sobre personagens virtuosas “puras”.

Em carta escrita entre 23 e 25 de março de 1817 a Fanny Knight, Jane Austen agradece os comentários que o Sr. Wildman escreveu a propósito de seus livros e que chegaram à suas mãos justamente por intermédio da sobrinha Fanny. Muito divertida, Jane Austen assegura que está longe de compartilhar das opiniões daquele senhor sobre heroínas de romance:

Não o obrigue a ler mais. Tenha pena dele, diga-lhe a verdade & peça-lhe desculpas. Ele & eu não devemos nem ao menos concordar, evidentemente, em nossas idéias sobre Romances & Heroínas; – pinturas de perfeição, como você sabe, deixam-me doente & má – mas há algum bom senso no que ele diz, & eu particularmente o respeito por desejar pensar bem de todas as jovens Ladies; isso mostra uma amável & delicada Mente.³⁰⁰

Na mesma carta Jane Austen comenta o romance que está escrevendo, *Sanditon*, e que deixará incompleto, pois irá falecer dentro de poucos meses. Jane Austen acha que Fanny de modo geral não irá gostar dele, contudo, como conhece as preferências da sobrinha, especula o seguinte: “Você talvez vá gostar da Heroína, visto que ela é quase boa demais para mim”.³⁰¹

“Retratos de perfeição deixam-me doente” e “a Heroína [...] é quase boa demais para mim” são claros indícios da aversão de Jane Austen pelas personagens virtuosas puras. Levando em conta sua admiração por Richardson, ela provavelmente deveria julgar as personagens richardsonianas como personagens mistas. Os “retratos de perfeição” aos quais Jane Austen se refere são abundantes na literatura antijacobina da década de 1790, que ela muito consumiu. Em reação às novelas liberais que chegavam da França e que defendiam o amor livre e o questionamento da autoridade patriarcal, vários romancistas conservadores ingleses (entre os quais muitas mulheres) adotaram uma postura antijacobina e passaram, em seus romances, conforme nos explica Claudia Johnson, a construir modelos de virtude bastante estereotipados, que acatam como válido qualquer tipo de autoridade e que apresentam a dimensão

³⁰⁰ LE FAYE, Deirdre (ed.). *Jane Austen's letters*. 3. ed. Oxford, NY: Oxford University Press, 1997. p. 335.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 335.

reflexiva subdimensionada.³⁰² Jane Austen interessa-se vivamente por problemas morais, e personagens que ignoram a existência desse tipo de problema, visto que apenas aceitam regras, sem pensar sobre elas, não deveriam de fato lhe agradar.

Não gostar de “retratos de perfeição”, entretanto, não significa que Jane Austen assumisse uma postura cínica diante da vida, ou que condenasse a religião, tantas vezes acusada de impingir esses modelos de virtude. Jane Austen era religiosa. E, ao que tudo indica, tratava-se de religiosidade sincera. Henry Austen destaca a religiosidade da irmã na *Biographical Notice*:

Apenas um traço resta a ser tocado. Ele torna todos os outros desimportantes. Ela era profundamente religiosa e devota; temerosa de ofender a Deus, e incapaz de sentir isso com relação a qualquer criatura irmã. Em temas sérios ela era bem instruída, tanto por leitura, quanto por meditação, e suas opiniões concordavam estritamente com as de nossa Igreja Estabelecida.³⁰³

E também em *Memoir of Miss Austen* (1833):

A senhorita Austen tem o mérito (em nosso julgamento mais essencial) de ser evidentemente uma escritora Cristã: um mérito que é muito realçado, tanto em razão do bom gosto quanto da utilidade prática, pelo fato de sua religião não ser de modo algum obstrusiva.³⁰⁴

É verdade que muitos críticos contemporâneos têm sérias dificuldades com essa idéia – preferem ver Jane Austen como a reencarnação de Voltaire ou como uma feminista iconoclasta oprimida por sua época – e costumam atribuir pouca credibilidade às afirmações de Henry. Outros críticos, contudo, aceitam integralmente a religiosidade da romancista. Esse é o caso de Gilbert Ryle, quando escreve o que segue: “Estou certo de que pessoalmente ela não era apenas a filha obediente do clérigo, mas genuinamente piedosa”.³⁰⁵

Não somente religiosa, Jane Austen também preza o respeito a determinadas convenções sociais. Podemos ter uma idéia do tipo de educação

³⁰² Cf. JOHNSON, Claudia L. *Jane Austen*. Women, politics and the novel. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. p. 8 e 14.

³⁰³ Cf. AUSTEN, Henry. Biographical notice of the author [1818]. In: SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). *A memoir of Jane Austen and other family recollections*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 141.

³⁰⁴ AUSTEN, Henry. Memoir of Miss Austen [1833]. In: SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). *A memoir of Jane Austen and other family recollections*. Oxford: Oxford University Press. p. 153.

³⁰⁵ RYLE, Gilbert. Jane Austen and the moralists. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 117.

moral que recebeu através do seguinte trecho de carta que seu pai, clérigo, escreveu a um de seus irmãos, Francis:

Seu comportamento como um membro da sociedade, para com os indivíduos em torno de você pode ser de grande importância para sua futura boa conduta, e certamente será para sua felicidade e conforto presentes. Você pode tanto por meio de uma conduta beligerante, rude e egoísta criar desgosto e desafeto; ou, por meio de afabilidade, bom humor e cumplicidade, tornar-se o objeto de estima e afeição; qual desses muito opostos caminhos é de seu interesse perseguir não preciso dizer.³⁰⁶

Jane Austen foi educada para ser gentil com os outros, e mesmo quando perscruta problemas morais mais complexos (como manter a honestidade e a tranqüilidade de consciência vivendo em sociedade?),³⁰⁷ não contesta a validade dessas regras básicas de cordialidade.

A religiosidade de Jane Austen, contudo, não se faz perceber em seus romances sob a forma habitual para a época. Jane Austen difere da média dos romancistas do início do século XIX por não usar, na narrativa, recursos fantasiosos ainda grandemente em voga, de acordo com Roger Gard:

Além do mais, não apenas não há ali real Gótico ou Sobrenatural: não há abduções (como em Richardson, Fanny Burney, etc.), estupros, perseguições, escapadas à luz da lua por terra e mar, desertos, arrombamentos, assassinatos secretos, batalhas – nada do tipo a não ser como matéria de alusão satírica ou de ilusão de uma personagem.³⁰⁸

E também ocupa posição minoritária ao evitar o recurso a soluções religiosas para problemas morais. Conforme muito bem observa Ryle, “Ainda assim dificilmente um murmúrio de piedade surge mesmo nas mais sérias e mais angustiadas meditações de suas heroínas. Elas nunca rezam e elas nunca agradecem de joelhos”.³⁰⁹ Ryle continua seu raciocínio afirmando que isso de modo algum é indício de que as personagens de Jane Austen sejam, por exemplo, atéias. Para resolver problemas morais as heroínas de Austen não buscam a

³⁰⁶ TOMALIN, Claire. *Jane Austen: a life*. London: Penguin Books, 2000. p. 62.

³⁰⁷ Ibidem, p. 63

³⁰⁸ GARD, Roger. *Jane Austen's Novels. The art of clarity*. New Haven and London: Yale University Press, 1998. p. 150-151.

³⁰⁹ RYLE, Gilbert. Jane Austen and the moralists. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 117.

ajuda de clérigos ou de doutrinas teológicas.³¹⁰ É à própria imaginação moral que recorrem. Isso porque a Jane Austen não agradava nada que lembrasse um esquema moral simplista, como uma oposição radical entre bem e mal, tão ao gosto dos moralistas calvinistas de seu tempo. Ainda segundo Ryle, ao evitar esse raciocínio polarizado, dualista, Jane Austen segue uma orientação moral não tão corrente no final do século XVIII (lembramos que muitos dos romances de Jane Austen receberam sua primeira versão nesse período em que viveu sua juventude e foram reformulados apenas mais tarde), que encontra suas origens, segundo ele, em Aristóteles. No lugar da visão moral em preto e branco, o meio-tom; no lugar de personagens puras polarizadas, uma gama de personagens mistas e moralmente complexas. Gilbert Ryle sustenta a hipótese de que as idéias de Shaftesbury chegaram de alguma maneira a Jane Austen, e de que seriam, assim, a fonte desse aristotelismo.³¹¹ Por outro lado, a concepção de Shaftesbury da felicidade como contemplação da harmonia do universo tem, dessa vez de acordo com Terry Eagleton, acento claramente platônico.³¹² Independentemente da possível (mas ainda não provada) influência de Shaftesbury, fato é que Jane Austen não aplica esquemas morais simplistas em seus romances, mas os questiona, testa e recria a partir dos valores que considera importantes para que suas protagonistas obtenham a felicidade.

Jane Austen é uma escritora moralista, mas, enquanto vivia, isso não ficou claro para todos os seus leitores. Alguns deles achavam que não havia propósito moral em seus romances, que eles não eram escritos com a finalidade de instruir, e recriminavam Jane Austen por conta disso. Diante das críticas, mais tarde Austen-Leigh escreverá em defesa da tia o seguinte:

Eles fazem isso o mais fielmente devido à própria deficiência da qual foram algumas vezes acusados – a saber, de que não tentam elevar o padrão da vida humana, mas meramente a representam como ela é. Eles certamente não foram escritos para amparar nenhuma teoria, ou inculcar nenhuma moral particular, exceto, de fato, a grande moral que pode igualmente ser apreendida a partir da observação do curso da vida atual

³¹⁰ Cf. RYLE, Gilbert. Jane Austen and the moralists. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 117.

³¹¹ *Ibidem*, p. 117.

³¹² Cf. EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 32.

– a saber, a superioridade de altos sobre baixos princípios, e da grandeza sobre a estreiteza da mente.³¹³

Austen-Leigh concorda com a parte da crítica que afirma que Jane Austen não defende teorias morais prontas, mas discorda da idéia de que ela seja apenas uma observadora imparcial do mundo. Para Austen-Leigh a tia apresenta em seus romances uma escala reconhecível de valores morais, que permite que o leitor diferencie as personagens que agem moralmente bem e as que assim não agem. Provavelmente os leitores que formularam tais críticas sentiam falta, nos romances de Jane Austen, daquelas personagens virtuosas puras que a autora, de fato, detestava.

Por outro lado, ainda que não seja apenas uma observadora da realidade do mundo, Jane Austen também o é, e isso, para seu irmão Henry, constitui aspecto importante de seu papel como escritora. O romance deve ter relação com a realidade, é com esse argumento que Henry, por sua vez, procurará defender a irmã das acusações de amoralidade: “Se a Srta. Austen estava economizando em sua introdução de personagens nobres, é porque eles são parcamente espalhados na vida”.³¹⁴ A quantidade de personagens nobres é pequena nos romances, de acordo com Henry, porque na vida real não há muitas pessoas assim. O papel de moralista do escritor não pode ir tão longe a ponto de oferecer ao leitor um mundo cuja idealização apresente poucos pontos de apoio com a realidade histórica.

Com o passar dos anos, no entanto, vários críticos, em caminho oposto, passaram a ver as obras de Jane Austen como meros veículos para as idéias dos livros de cortesia. Um estudo atual como o de Penelope Joan Fritzer mostra que a ligação existe, sem dúvida:

Jane Austen, como os escritores de cortesia, está preocupada com comportamento, não apenas dos outros, mas o que diz respeito ao de cada um. Ela lida com maneiras, mas, como os escritores de cortesia, ela vai além das maneiras superficiais na área do bom e do mau, ainda que não de acordo com rígidos imperativos morais, como veremos. Logo,

³¹³ AUSTEN-LEIGH, James Edward. A memoir of Jane Austen [1871]. In: SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). *A memoir of Jane Austen and other family recollections*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 116.

³¹⁴ AUSTEN, Henry. Memoir of Miss Austen [1833]. In: SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). *A memoir of Jane Austen and other family recollections*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 152-153.

uma boa personagem de Austen tem boas maneiras no sentido profundo. As maneiras refletem o caráter interior em muitos aspectos.³¹⁵

De qualquer modo, os romances de Jane Austen estão longe de se configurarem apenas como livros de cortesia dramatizados.

Há ainda a crítica oposta à de amoralidade. Os romances de Jane Austen seriam vistos agora como veículos de doutrinas evangélicas, mais especificamente metodistas. Mary Waldron assim sintetiza as virtudes propostas pelo metodismo:

Seus proponentes assumem a base divina do *status quo* social, e por extensão as virtudes da submissão e quietismo. O realmente bom “princípio ativo” das pessoas irá converter os outros, por meio de exemplo, ao invés de pressão, à aceitação e conformidade.³¹⁶

Ou seriam, ainda, veículos do anglicanismo. Contra essa última acusação Roger Gard faz a defesa seguinte:

O anglicanismo é um exemplo – muito poucos leitores, hoje, mesmo anglicanos, estão aptos a ter os mesmos hábitos de fé. Ainda assim dificilmente nos damos conta disso – especialmente em comparação com os protestos insistentemente religiosos ou morais de outros escritores do período – exceto talvez em *Mansfield Park*, e escassamente mesmo aí.³¹⁷

Gard faz parte de uma outra orientação crítica, seguida neste trabalho, que vê Jane Austen como uma moralista criativa. É sob essa ótica que Gard nos apresenta Jane Austen: “Pelo contrário, é um tema deste livro que Jane Austen é obviamente a mais desafiadora moralista na ficção europeia e uma de suas mais brilhantemente dotadas praticantes criativas”.³¹⁸ Semelhante é a opinião de Ryle:

Quero mostrar que ela era mais do que isso. Quer gostemos ou não, ela era também uma moralista. [...]. Mas Jane Austen era uma moralista em um sentido específico, [...] na medida em que ela escrevia em parte motivada por um profundo interesse em algumas questões perfeitamente

³¹⁵ FRITZER, Penelope Joan. *Jane Austen and Eighteenth-Century Courtesy Books*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997. p. 3.

³¹⁶ WALDRON, Mary. *Jane Austen and the fiction of her time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 85.

³¹⁷ GARD, Roger. *Jane Austen's Novels*. The art of clarity. New Haven and London: Yale University Press, 1998. p. 6.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 2.

gerais, e mesmo teóricas, sobre a natureza humana e a conduta humana. Dizer isso não é, no entanto, dizer que ela era uma moralizadora.³¹⁹

Veremos ainda o quanto Jane Austen será capaz de provocar os mais díspares julgamentos críticos. Por ora, voltemos um pouco mais no tempo: ao invés de 1817, 1813. Em 28 de janeiro de 1813 Jane Austen publica *Pride & Prejudice* (primeiramente chamado *First Impressions*). Dias depois, em 4 de fevereiro, escreve à irmã Cassandra suas impressões sobre o romance:

Com relação ao todo, no entanto, estou bastante orgulhosa & suficientemente satisfeita. A obra é demasiado leve & luminosa & cintilante; precisa de sombra; precisa ser esticada aqui & ali com um longo Capítulo – de senso, se possível, se não de solene e especioso *nonsense* – sobre algo sem relação com a história; um Ensaio sobre Escrita, uma crítica de Walter Scott, ou a história de Bonaparte – ou qualquer coisa que crie contraste & traga o leitor com aumentado prazer para a diversão & Epigramatismo do estilo geral. Duvido que você concorde comigo aqui. Conheço suas rígidas Noções.³²⁰

Jane Austen está orgulhosa de *Pride & Prejudice*. No entanto, entre séria e divertida, afirma que seria preciso um pouco mais de sombra e talvez de seriedade para reforçar, por contraste, a alegria do conjunto. Nesse momento Jane Austen já se encontra completamente envolvida com seu novo projeto, *Mansfield Park*, sobre o qual começara a pensar em fevereiro de 1811. Em julho de 1813 o romance está concluído, e com ele a intenção de Jane Austen não era exatamente a de divertir. Menos luz, mais sombra.

Mansfield Park é aceito para publicação no final de 1813 e aparece como livro, enfim, em 9 de maio de 1814.³²¹ Nesse mesmo ano, entre 18 e 20 de novembro, Jane Austen escreve uma carta muito importante para sua sobrinha, Fanny Knight. A moça está prestes a noivar com John-Pemberton Plumptre, mas a seriedade e a religiosidade do rapaz, além do agravante de que ele não considera dança, por exemplo, uma diversão cristã,³²² fazem com que Fanny

³¹⁹ RYLE, Gilbert. Jane Austen and the moralists. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 106.

³²⁰ LE FAYE, Deirdre (ed.). *Jane Austen's letters*. 3. ed. Oxford, NY: Oxford University Press, 1997. p. 203.

³²¹ Cf. LE FAYE, Deirdre. Chronology. In: COPELAND, Edward; McMASTER, Juliet. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 1-11.

³²² Cf. LE FAYE, Deirdre (ed.). *Jane Austen's letters*. 3. ed. Oxford, NY: Oxford University Press, 1997. p. 563.

inclina-se a desistir do compromisso. Jane Austen, na carta, tenta aconselhar a sobrinha, e começa pela defesa do caráter de Plumtre:

Sua situação na vida, família, amigos, &, sobretudo, seu Caráter – sua mente incomumente amigável, princípios estritos, noções justas, bons hábitos – tudo que você sabe tão bem como valorizar, tudo o que realmente é de primeira importância – tudo dessa natureza pleiteia por sua causa mais fortemente. – Você não tem dúvida de que ele possua Habilidades superiores – ele provou isso na Universidade – ele é, ousado dizer, um tal Erudito que seus agradáveis, preguiçosos Irmãos dificilmente venceriam uma comparação com ele.³²³

Para Jane Austen, Plumtre apresenta as vantagens de se guiar por princípios, segundo valores que ela considera apropriados. Além disso, é inteligente, bem mais do que seus sobrinhos, irmãos de Fanny. Jane considera essas como qualidades que devemos amar, e torce para que a sobrinha reveja seus sentimentos:

Oh! Minha querida Fanny, quanto mais escrevo sobre ele, mais calorosos se tornam meus sentimentos, mais fortemente sinto o mérito legítimo de tal jovem Homem & e o quão desejável seria que você se apaixonasse novamente por ele. Eu recomendo isso veementemente. – Há tais seres no Mundo talvez, um em Mil, como a Criatura que Você & e Eu devemos pensar como perfeição, em que Graça & Espírito estão unidas ao Mérito, em que as Maneiras são equivalentes ao Coração & Compreensão, mas uma tal pessoa pode não aparecer em seu caminho, ou, se aparecer, pode não ser o filho mais velho de um Homem de Fortuna, o Irmão de seu particular amigo, & pertencer ao seu próprio condado. Pense sobre tudo isso, Fanny.³²⁴

Na opinião de Jane Austen, poucas pessoas conseguem unir qualidades tão valiosas, isto é, inteligência, gentileza, conduta virtuosa. Além disso, ela considera também um aspecto mais mundano quando enfatiza que o pai de Plumtre tem dinheiro. Claro que o rapaz apresenta também seus defeitos, segundo a análise dessa zelosa tia:

O Sr. J. P. tem vantagens que nem sempre se encontram em uma pessoa. Sua única falha, de fato, parece a Modéstia. Se ele fosse menos

³²³ LE FAYE, Deirdre (ed.). *Jane Austen's letters*. 3. ed. Oxford, NY: Oxford University Press, 1997. p. 280.

³²⁴ *Ibidem*, p. 280.

modesto, seria mais agradável, falaria mais alto & pareceria menos Envergonhado; e não é um ótimo caráter esse em que a Modéstia é o único defeito? Não tenho dúvida de que ele ficará mais animado & mais como vocês na medida em que esteja mais com você; ele vai pegar seus modos se pertencer a você.³²⁵

O problema de Plumtre é a timidez ou, como dizemos desde Carl Jung, a introversão. Ele fala baixo e é incapaz de ser o centro das atenções em uma festa. Mesmo esse defeito, para Austen, pode ser convertido em qualidade, e pode ser superado, desde que Fanny dê ao rapaz a oportunidade de se sentir mais à vontade com ela, desde que lhe dê um voto de confiança, para que possa agir de modo mais natural.

Quanto a considerar a bondade de Plumtre um defeito, ao que parece um dos argumentos de Fanny para a rejeição, isso Jane Austen energicamente não admite:

E quanto a existir qualquer objeção devido a sua Bondade, devido ao perigo de ele se tornar mesmo Evangélico, não posso admitir isso. Não estou de modo algum convencida de que não devam todos sermos Evangélicos, & estou pelo menos persuadida de que os que o são por Razão & Sentimento, devem ser mais felizes & prudentes. Não se assuste com a ligação devido ao fato de seus irmãos terem mais perspicácia. Sabedoria é melhor do que Perspicácia, & a longo prazo certamente ela rirá por último; & não se assuste com a idéia de ele agir mais estritamente de acordo com os preceitos do Novo Testamento do que outros.³²⁶

Fanny Knight tem medo de que Plumtre seja evangélico, o que significa, para ela, austeridade religiosa. Mas mesmo que ele o seja, para Jane Austen, pelo contrário, nenhum problema há em seguir uma religião, desde que a partir de uma escolha tanto emocional quanto racional. Os irmãos de Fanny são mais interessantes e divertidos, mas Plumtre é mais sábio, e a sabedoria é superior à perspicácia. No entanto, assim como Jane Austen acredita que razão e emoção devem ser consultados quando escolhemos uma religião, por exemplo, também o devem quando se trata de escolher um companheiro com quem dividir a vida. Se até aqui Jane Austen observou as vantagens racionais da relação com Plumtre, agora se ocupará das emoções da sobrinha:

³²⁵ LE FAYE, Deirdre (ed.). *Jane Austen's letters*. 3. ed. Oxford, NY: Oxford University Press, 1997. p. 280.

³²⁶ *Ibidem*, p. 280.

E agora, minha querida Fanny, tendo escrito tanto sobre um lado da questão, devo dar a volta & rogar a você que não se comprometa mais, & que não pense em aceitá-lo a menos que realmente goste dele. Qualquer coisa deve ser tolerada ou preferida a casar sem Afeição; e se suas deficiências de Maneiras &c &c a impressionam mais do que todas as suas boas qualidades, se você continua a pensar fortemente nelas, desista dele definitivamente.³²⁷

Poucas pessoas possuem as qualidades morais do jovem Plumtre e, no entanto, Jane Austen desaconselha a sobrinha a manter o envolvimento com ele caso sinta-se incapaz de amá-lo. Apenas a admiração racional não basta para um casamento. É preciso unir razão e sentimento. Essa é uma conclusão importante. Eis uma pista valiosa para a compreensão dos critérios a partir dos quais Fanny Price, heroína de *Mansfield Park*, irá decidir seu modo de se conduzir na vida, como veremos a seguir.

4.2 *Mansfield Park*: nem sempre os belos são bons

Mansfield Park acaba de receber uma nova moradora. A pequena Fanny Price, dez anos, custa a se acostumar com o afastamento dos pais e dos muitos irmãos. Ela, segundo a descrição da narradora do romance,

Era pequena para sua idade, sem atrativo na compleição, ou qualquer outra beleza extraordinária; excessivamente tímida e envergonhada, e avessa às atenções; mas seu ar, ainda que desajeitado, não era vulgar; sua voz era doce, e quando falava sua continência era graciosa.³²⁸

Seus pais não têm como criar todos os filhos devido a dificuldades financeiras, e uma de suas tias, Mrs. Norris, convenceu a irmã e o cunhado, respectivamente Lady Bertram e Sir Thomas, a adotarem a menina, a filha mais velha de Mrs. Price. Os argumentos apresentados por Mrs. Norris em prol da adoção foram mais ou menos estes: a criação de Fanny não deve custar muito, e ela pode, ao crescer, fazer bom papel na sociedade local.³²⁹ Mas não nos

³²⁷ LE FAYE, Deirdre (ed.). *Jane Austen's letters*. 3. ed. Oxford, NY: Oxford University Press, 1997. p. 335. p. 280.

³²⁸ AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park*: Authoritative text, contexts, criticism. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 11.

³²⁹ *Ibidem*, p. 7.

iludamos: Mrs. Norris ama hierarquicamente, e em momento algum promete amar a sobrinha. Em primeiro lugar, acha que a sobrinha dificilmente será bonita como as primas, filhas dos Bertram. Além disso, afirma que o amor que sobrar para ela será cem vezes menor do que o que dedica às outras sobrinhas. Ainda assim, sente-se na obrigação de alimentar e de cuidar dessa parente pobre.³³⁰ E com relação à educação da menina, como fazer? A sugestão de Mrs. Norris é a seguinte: “Será uma educação para a criança, disse eu, apenas estar com seus primos; se Miss Lee não lhe ensinar nada, ela aprenderá a ser boa e esperta com eles”.³³¹ Ou seja, para Mrs. Norris, Fanny deve aprender com os primos, que são a ela superiores tanto em caráter quanto em inteligência. Mrs. Norris acredita na estreita correlação entre posição na hierarquia social e capacidades individuais. Quanto mais baixa a posição (Fanny é pobre), menor a capacidade. Sir Thomas, o patriarca da família, não parece ter a mesma convicção. De todo modo, está ciente da diferença de posição social entre seus filhos e a sobrinha, e considera a necessidade de preservação da hierarquia entre eles um problema que não pode ser desprezado:

Haverá alguma dificuldade em nosso caminho, Mrs. Norris. [...] relativa à apropriada distinção que deve ser feita entre as meninas à medida que cresçam: como preservar nas mentes de minhas filhas a consciência de quem são, sem fazê-las menosprezar demais sua prima; e como, sem deprimir demasiadamente seu espírito, fazê-la lembrar de que não é uma Miss Bertram.³³²

Sir Thomas quer que as filhas tenham exata consciência da própria superioridade com relação à prima. Por outro lado, quer também que todas sejam amigas:

Devo desejar vê-las muito boas amigas, e não autorizarei, de modo algum, em minhas meninas o menor grau de arrogância nessa relação; mas ainda assim não podem ser iguais. Sua posição, fortuna, direitos, e expectativas sempre serão diferentes.³³³

³³⁰ AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park*. Authoritative text, contexts, criticism. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 8.

³³¹ *Ibidem*, p. 10.

³³² *Ibidem*, p. 10.

³³³ *Ibidem*, p. 10.

Árdua tarefa essa, a de conciliar diferentes posições na hierarquia social com uma relação entre iguais, ideal iluminista da amizade. Lembremos que o amigo, segundo o ideário iluminista, é “doce, amável, esclarecido, ao mesmo tempo alegre e capaz de gravidade, virtuoso, honesto e semelhante a ti (em um pé de igualdade)”.³³⁴

O andamento do romance, auxiliado pelas pontuais intervenções da narradora, irá nos mostrar que a preocupação de Sir Thomas não se converteu em orientações práticas que resultassem na concretização dessa sonhada e difícil amizade. Suas filhas não se tornaram amigas de Fanny. Pelo contrário, cresceram acostumadas a menosprezá-la.

Quanto ao argumento que afirma que as filhas de Sir Thomas são exemplos de conduta a serem seguidos, argumento no qual a comunidade de *Mansfield Park* piamente acredita, a narradora trata logo de contestá-lo:

Tais eram os conselhos com os quais Mrs. Norris ajudava a formar as mentes de suas sobrinhas; e não é de se estranhar que, com todos os seus promissores talentos e precoce informação, elas fossem inteiramente deficientes nas menos comuns aquisições de autoconhecimento, generosidade e humildade. Em tudo o mais, exceto disposição, elas eram admiravelmente ensinadas.³³⁵

A narradora enfatiza o papel do modelo educacional adotado por Mrs. Norris na atual disposição de caráter das senhoritas Bertram. Para ela os valores mais importantes, autoconhecimento, generosidade e humildade, estão excluídos da cartilha de Mrs. Norris, logo, as meninas tornaram-se talentosas, inteligentes, socialmente agradáveis, mas moralmente mesquinhas.

Fanny Price, em contraposição, pode desenvolver sua predisposição a autoconhecimento, generosidade e humildade graças ao contato com o primo Edmund que, ao contrário das irmãs, sempre a tratou muito bem. Edmund, que pretende dedicar-se à vida religiosa, cultiva valores bem diversos dos praticados por suas irmãs. Edmund preocupa-se com questões espirituais e morais. Ele procura conduzir-se virtuosamente.

³³⁴ VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Da Amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 61.

³³⁵ AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 16.

Para os ideólogos da amizade no Iluminismo o verdadeiro amigo, conforme Anne Vincent-Buffault, é nosso “educador silencioso da consciência moral”.³³⁶ Por seu exemplo de conduta virtuosa, ele permite que aperfeiçoemos nossas próprias virtudes. Baseia-se em semelhante noção de amizade o vínculo entre Edmund Bertram e Fanny Price. A existência da amizade abre o caminho para a existência do amor. Fanny desde cedo ama Edmund, e seu amor, conforme bem acentua Denis Donogue, “é intimamente relacionado ao papel dele em sua educação: ela pensa nele como tendo ‘direcionado seus pensamentos e fixado seus princípios’”.³³⁷ Fanny é amiga de Edmund e, ao mesmo tempo, o ama, eis uma relação fundamental no pensamento de Jane Austen: o amor verdadeiro fundamenta-se na amizade, relação máxima entre duas pessoas, que não só nos traz benefícios emocionais (os sentimentos de carinho e proteção), como também racionais (a possibilidade de aprimoramento consciente das próprias virtudes).

Em *Mansfield Park* temos, então, a vigência de pelo menos dois sistemas de valores: o de Mrs. Norris e de quase toda a família Bertram e o de Fanny e Edmund. Como são sistemas baseados em pressupostos inconciliáveis (a crença no mérito hierárquico impossibilita a crença no mérito espiritual, pois na vida real nem sempre esses méritos andam juntos), choques tendem a acontecer. O que vemos, então, na primeira parte do romance, são vários desses choques.

Edmund, por exemplo, critica a educação e a conduta das irmãs:

O erro é óbvio o suficiente [...]; tais meninas são mal educadas. Elas receberam noções erradas desde o princípio. Elas estão sempre agindo motivadas por vaidade, e não há mais real modéstia em seu comportamento antes de aparecerem em público do que depois.³³⁸

Mrs. Norris, por outro lado, critica Fanny, com a qual simpatiza, diga-se de passagem, cada vez menos: “Você deveria aprender a pensar nas outras pessoas; e, acredite em minha palavra, é um hábito chocante para uma jovem estar sempre atirada em um sofá”.³³⁹ Para Edmund as irmãs são vaidosas, e para

³³⁶ VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Da Amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 66.

³³⁷ DONOGUE, Denis. A view of ‘Mansfield Park’. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 51.

³³⁸ AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 37.

³³⁹ *Ibidem*, p. 52.

Mrs. Norris Fanny é preguiçosa e só pensa em si. Não temos aqui uma simples contraposição de pontos de vista, com intenção relativista. A narradora nos dá elementos para indicar que apóia a interpretação de Edmund e que considera Mrs. Norris uma analista, para dizer o mínimo, injusta.

O conflito aumenta quando, aproveitando o fato de que Sir Thomas está nas Antilhas cuidando de suas propriedades, os jovens Bertram e alguns amigos decidem montar uma apresentação doméstica da peça *Lovers' Vows*, do dramaturgo alemão August von Kotzebue (1761-1819), adaptada para o inglês pela atriz e dramaturga de orientação liberal Elizabeth Inchbald (1753-1821). A peça faz grande sucesso na Inglaterra, mas também atrai muitas críticas, que a própria Elizabeth resume em seu *Preface on the First Publication of Lovers' Vows* (1798): “Mas há alguns piedosos denunciadores de exhibições teatrais, tão zelosos em fazer o bem [...]. Como não obtiveram um único argumento ao longo de quatro atos de ‘Lovers' Vows’ para acusação, esses críticos acusam sua catástrofe, e dizem, ‘o mau deve ser punido’”.³⁴⁰ A peça mostra uma jovem seduzida, um casal apaixonado que foge, mas ninguém é punido ao final, e isso desperta críticas.

Em Mansfield Park estão todos animados com a representação da peça, menos Fanny. Após tomar contato com o texto, ela o julga inadequado para uma encenação doméstica:

Sua curiosidade estava toda desperta, e ela observou tudo com uma impaciência que só era interrompida por intervalos de espanto, que isso pudesse ser escolhido na presente instância, que isso pudesse ser proposto e aceito em um teatro doméstico! Agatha e Amelia pareceram-lhe, cada uma a seu modo, tão completamente impróprias para uma apresentação caseira – a situação de uma, e a linguagem de outra, tão pouco adequadas para serem expressas por qualquer mulher modesta, que ela dificilmente podia imaginar que suas primas estivessem conscientes daquilo em que estavam se envolvendo; e desejava que elas fossem despertas o mais cedo possível pela admoestação que Edmund certamente haveria de fazer.³⁴¹

Fanny não julga apropriado que moças de família interpretem amantes que se entregam a desejos amorosos, e nisso se une aos “piedosos denunciadores”

³⁴⁰ INCHBALD, Elizabeth. Preface on the First Publication of Lovers' Vows. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia. *Mansfield Park*. Authoritative text; Contexts; Criticism. New York: W.W. Norton, 1998. p. 331.

³⁴¹ AUSTEN, Jane. Mansfield Park. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park*. Authoritative text, contexts, criticism. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 97.

mencionados por Inchbald. De acordo com Marilyn Butler, a peça, que deve mesmo assustar os ingleses de postura antijacobina, afirma “[...] a bondade do homem, a legitimidade de sua reivindicação por igualdade, e a santidade de seus instintos como um guia para a conduta”.³⁴² Penelope Fritzer, por sua vez, a define ainda como “verbal e sexualmente cínica”.³⁴³

Mas a objeção de Fanny não se resume à irritação diante de uma regra de decoro quebrada (“moças de bem não deve interpretar moças libertinas”). O que incomoda Fanny é o egoísmo dos participantes: “Fanny olhou e escutou, não sem diversão ao observar o egoísmo que, mais ou menos disfarçado, parecia governá-los a todos, e imaginando como isso iria terminar”.³⁴⁴ Incomoda também escolherem papéis que dizem respeito a suas intenções veladas: Maria Bertram, por exemplo, comprometida com Mr. Rushworth, interpretará Agatha, personagem que se envolve com Frederick, também não por acaso escolhido por Henry Crawford. Maria está interessada por Henry, e a peça é uma oportunidade de aproximação aparentemente inocente.

Fanny, consciente de todas as segundas intenções envolvidas na encenação da peça, não quer participar do evento, e sua recusa merece dura crítica de Mrs. Norris, que apóia entusiasticamente o projeto:

Ser repreendida de tal maneira, ouvir que isso era apenas o prelúdio de algo tão infinitamente pior, que teria de fazer o que era tão impossível quanto atuar; e então, a seguir, ser acusada de obstinação e ingratidão, com o reforço de semelhante alusão à sua situação de dependência, foi de tal maneira doloroso no momento, que a recordação quando estava sozinha o foi muito menos [...].³⁴⁵

Fanny sabe que seus primos não se preocupam em zelar pela reputação de Sir Thomas, ausente; sabe ainda do flerte entre Henry e Maria, noiva de outro. Fanny, a única que tem consciência das implicações morais da encenação da peça, é acusada de obstinação e ingratidão. A situação piora quando percebe que Edmund, o chefe da família Bertram na ausência de Sir

³⁴² BUTLER, Marilyn. *Jane Austen and the war of Ideas*. New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 2002. p. 233.

³⁴³ FRITZER, Penelope Joan. *Jane Austen and Eighteenth-Century Courtesy Books*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997. p. 49.

³⁴⁴ AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park*: Authoritative text, contexts, criticism. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 93.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 105.

Thomas, não se esforça por impedir a encenação, pois está interessado em Mary Crawford, irmã de Henry. Fanny repreende Edmund:

‘Lamento por isso’, foi sua resposta; ‘Mas nesse assunto é você que deve orientar. Você precisa dar o exemplo. Se os outros erraram seriamente, é seu dever colocá-los no lugar, e mostrar a eles o que é a verdadeira delicadeza. Em todos os pontos do decoro *sua* conduta deve ser a lei para o resto da festa’.³⁴⁶

É com bastante surpresa que Fanny descobre o que considera uma falha na conduta de Edmund, até aqui seu principal modelo moral: “Seria isso possível? Edmund tão inconsistente!”.³⁴⁷ A peça acaba não sendo encenada devido à chegada imprevista de Sir Thomas. Edmund conta ao pai, furioso com os preparativos para a encenação, que a única que se opôs desde o início fora Fanny.

Mesmo tendo ao final sua conduta reconhecida nesse episódio, a posição de Fanny é cada vez mais isolada. O interesse de Edmund por Mary aumenta. A londrina Mary Crawford é, segundo Lionel Trilling, o primeiro exemplo notável de um tipo específico de personagem moderna, “a pessoa que cultiva o estilo da sensibilidade, virtude e inteligência”.³⁴⁸ É verdade que é um clichê das novelas antijacobinas típicas, segundo Marilyn Butler, representar os apóstolos da modernidade como “baixos, egoístas e autocentrados”.³⁴⁹ Mas Jane Austen escapa ao clichê por envolver Mary em outro sistema de valores: o egoísmo de Mary não é causado diretamente pelo fato de ser londrina – Maria Bertram é muito egoísta também e mora no campo. O principal alvo de Jane Austen aqui não é a modernidade como tendência histórica, mas sim as cartilhas de valores que escolhemos para conduzirmos nossa vida privada.

Retornemos à Mary Crawford. Ela é, sem dúvida, muito talentosa: fala bem, monta a cavalo com desenvoltura, toca divinamente harpa. Além disso, parece, em um primeiro contato, virtuosa. No entanto, o convívio mostra que sua

³⁴⁶ AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 99.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 110.

³⁴⁸ TRILLING, Lionel. *Mansfield Park* [1954]. In: _____. *The moral obligation to be intelligent*. Selected Essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. p. 302.

³⁴⁹ BUTLER, Marilyn. *Jane Austen and the war of Ideas*. New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 2002. p. 244.

virtude é apenas superficial. Mary, na verdade, é “cínica e leviana”.³⁵⁰ Se cultiva a aparência de virtude é porque, lembrando o raciocínio do sobrinho de Rameau, ela lhe convém. Fanny, por outro lado, está longe de ser tão talentosa e brilhante quanto Mary, mas é autenticamente virtuosa. Essa clara distinção entre talento artístico e virtude é crucial dentro do quadro de valores adotado por Jane Austen. Para vários dos contemporâneos de Austen, parecia cada vez mais evidente ou a equivalência entre talento e virtude (caso de Mrs. Norris), ou a superioridade do primeiro com relação à segunda (caso de Fanny Knight, que rejeitou Plumptre por excesso de virtude e quase ausência de talento, as mesmas acusações que a crítica ainda irá lançar, como veremos no próximo item, a Fanny Price). Roger Gard considera essa distinção, aliás, como um dos elementos do romance ainda potencialmente perturbadores para os leitores modernos: “Mansfield Park [...] definitivamente perturba o usual decoro gratificante segundo o qual boas maneiras, bom gosto nas artes, inteligência, vivacidade e charme acompanham, quando não são idênticos a, boas pessoas”.³⁵¹

Henry Crawford tem em comum com a irmã a visão cínica do mundo. Enquanto Mary flerta com Edmund, Henry decide, por capricho, conquistar Fanny Price a qualquer custo, configurando assim aquele que, em todo o romance, Donogue considera “o mais extremo ato de egoísmo”.³⁵² Henry estava mesmo determinado a “ter a glória, assim como a felicidade, de forçá-la a amá-lo”.³⁵³ Não merecer o amor, mas provocá-lo, forçá-lo. De novo a idéia de impulso contrastada com a de construção (característica, por outro lado, do sólido amor de Fanny por Edmund).

A convivência, no entanto, faz com que Henry admire cada vez mais o caráter de Fanny: “Então, seu entendimento estava além de qualquer suspeita, rápido e claro; e suas maneiras eram o espelho de sua própria modesta e elegante mente”.³⁵⁴ Henry é capaz, segundo a narradora, de perceber o valor

³⁵⁰ FRITZER, Penelope Joan. *Jane Austen and Eighteenth-Century Courtesy Books*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997. p. 14.

³⁵¹ GARD, Roger. *Jane Austen's Novels*. The art of clarity. New Haven and London: Yale University Press, 1998. p. 123.

³⁵² DONOGUE, Denis. A view of ‘Mansfield Park’. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 47.

³⁵³ AUSTEN, Jane. Mansfield Park. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 221.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 201.

convencional das qualidades morais de Fanny: “Henry Crawford tinha bom senso demais para não perceber o valor de bons princípios em uma esposa, ainda que estivesse demasiado pouco acostumado à reflexão séria para conhecê-los por seus próprios nomes [...]”.³⁵⁵ Por outro lado, quando o que é necessário é o conhecimento particular da personalidade de Fanny, Henry fracassa. Henry não compreende Fanny:

Não sei muito bem o que fazer com Miss Fanny. Não a compreendo. Não poderia dizer o que ela seria ontem. Qual é seu caráter? Ela é solene? Ela é excêntrica? Ela é pudica? Por que ela recua e olha tão séria para mim? Dificilmente consigo fazê-la falar. Nunca estive por tanto tempo em companhia de uma moça em minha vida, tentando entretê-la, e me saí tão mal!³⁵⁶

Como se fazer amar por alguém que não se compreende? Jane Austen, aqui como na carta à sua sobrinha Fanny Knight, dá bastante valor à dimensão racional do amor. Nesse ponto concorda com Thomas Gisborne (1758-1846), autor de *An Enquiry into the Duties of Men in the Higher and Middle Classes of Society in Great Britain* (1794), um dos livros de cortesia mais respeitados de sua época, que condena os romances cujo tema principal é a paixão:

A catástrofe e os incidentes dessas narrativas fictícias comumente giram em torno das vicissitudes e efeitos de uma paixão, a mais poderosa de todas que agitam o coração humano. Uma vez que seu estudo freqüentemente cria uma suscetibilidade de impressão, e um prematuro despertar de emoções ternas, que, para não falar de outros possíveis efeitos, têm sido conhecidas por conduzir jovens moças a repentinas ligações com pessoas indignas de sua afeição, e assim precipitá-las em casamentos que terminam em infelicidade.³⁵⁷

Amor não é apenas impulso; para amar, precisamos conhecer, entender o caráter do outro por meio de suas ações e, sobretudo, admirarmos esse caráter, de modo que, em alguma medida, queiramos adotá-lo como modelo para nossa própria conduta. Henry não faz a menor idéia do modo como Fanny pensa. Para que a entendesse, teria de ser capaz de usar a sua imaginação moral. A partir da

³⁵⁵ AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 201.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 158.

³⁵⁷ GISBORNE, Thomas. From *An Enquiry into the Duties of Men in the Higher and Middle Classes of Society in Great Britain* (1794). In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 403.

observação das ações de Fanny, teria de criar hipóteses que tentassem identificar os valores que as originam e que lhe conferem sentido. Em outras palavras, os valores que Fanny respeita. Mas semelhante atitude exigiria um grau de empatia e de desprendimento do qual o autocentrado Henry é simplesmente incapaz.

Fanny há muito percebera a inconstância de Henry. O flerte de Henry com Maria, ainda tão recente, fora o primeiro sinal. Logo, quando Henry a pede em casamento, não pode aceitar. Ama Edmund, mas esse não é o único motivo para a recusa. Fanny não admira Henry, eis um problema fundamental. Sua peremptória recusa, entretanto, será motivo para tempestades em Mansfield Park. Quando perguntada sobre o motivo da recusa, Fanny responde ao tio que não tem objeções ao caráter de Henry, "Mas a seus princípios".³⁵⁸ Sir Thomas revolta-se contra a decisão de Fanny:

Pensava que você fosse particularmente livre de teimosia de temperamento, auto-estima, e de qualquer tendência à independência de espírito que tanto prevalece nos dias de hoje, mesmo em jovens moças, e que em jovens moças é ofensivo e repugnante para além de toda ofensa comum. Mas agora você me mostrou que pode ser voluntariosa e perversa; que você pode e vai decidir por si mesma, sem qualquer consideração ou deferência por aqueles que têm certamente algum direito de guiá-la, sem nem mesmo pedir-lhes conselho.³⁵⁹

Sir Thomas está particularmente irritado com o fato de Fanny desconsiderar questões hierárquicas em sua tomada de decisão. Ele a lembra de que alguém na posição social dela dificilmente teria nova oportunidade de casar-se com tão bom partido; também dá a entender que sua decisão prejudica a todos em Mansfield Park, uma vez que a família continuará a arcar com um gasto do qual estaria livre se o casamento ocorresse, para não falar em todas as vantagens sociais associadas a tal união. Sir Thomas tampouco aceita que Fanny tome decisões com base em princípios gerais como "felicidade": "Você pensa apenas por si mesma, e porque não sente por Mr. Crawford o que um acalorado capricho juvenil imagina ser necessário para a felicidade, você resolve recusá-lo definitivamente".³⁶⁰ Sir Thomas não acredita que amor mútuo seja um critério

³⁵⁸ AUSTEN, Jane. Mansfield Park. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park*. Authoritative text, contexts, criticism. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 215.

³⁵⁹ Ibidem, p. 216.

³⁶⁰ Ibidem, p. 216.

importante em um casamento, tanto que casou sua própria filha, Maria, com Mr. Rushworth, mesmo sabendo que ela não o amava.

A independência de pensamento de Fanny Price também incomoda muito sua tia, Mrs. Norris:

[...] há algo sobre Fanny, eu muitas vezes observei isso antes – ela gosta de trabalhar do seu próprio modo; ela não gosta de receber ordens; ela faz a sua própria caminhada independente sempre que pode; ela certamente tem um pequeno espírito de segredo, e independência, e *nonsense*, com ela, que eu a aconselharia a abandonar.³⁶¹

Tanto Sir Thomas quanto Mrs. Norris seguem aqui à risca algumas recomendações dos livros de cortesia. O conselho que Thomas Gisborne dá às moças é: “Seja sempre cautelosa ao mostrar seu bom senso. Pensarão que você assume ares de superioridade sobre o resto da companhia”.³⁶² Fanny quebra essa regra ao agir sensatamente. Ela é mais sensata do que aqueles que estão em posição hierarquicamente superior (Sir Thomas, Mrs. Norris) e, ao ter a oportunidade de demonstrar isso, gera desconforto. Além dessa, Fanny quebra outra regra de ouro de alguns livros de cortesia, como *From Strictures on the Modern System of Female Education* (1799), da escritora e educadora evangélica Hannah More (1745-1833): “Elas devem ser levadas a desconfiar de seu próprio julgamento [...]. É da maior importância para sua felicidade na vida que cedo adquiram um temperamento submisso e um espírito paciente”.³⁶³ Fanny não é submissa. Ela confia no próprio julgamento e não se deixa guiar pela autoridade. Para ela não basta ter poder. É preciso, antes de mais nada, ter razão. Tanto Sir Thomas quanto Mrs. Norris estão equivocados com relação a Henry. Ambos não se deram ao trabalho de acompanhar calmamente suas ações, de decifrar os valores em que acredita. Sir Thomas e Mrs. Norris não conhecem Henry, diferentemente de Fanny.

³⁶¹ AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 219.

³⁶² GISBORNE, Thomas. *From An Enquiry into the Duties of Men in the Higher and Middle Classes of Society in Great Britain* (1794). In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 392.

³⁶³ MORE, Hannah. *From Strictures on the Modern System of Female Education* (1799). In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 404.

Fanny é sensível, como a narradora fez questão de ressaltar mais de uma vez, logo, as acusações que recebe do tio a deixam extremamente magoada:

Seu coração estava quase partido diante da imagem que ele fazia dela; diante de tais acusações, tão pesadas, tão numerosas, que tanto ascendem em terrível gradação! Voluntariosa, obstinada, egoísta, e ingrata. Ele pensava que ela era tudo isso. Ela decepcionou suas expectativas; ela perdeu seu bom conceito. O que vai ser dela?³⁶⁴

Mesmo reconhecendo a fragilidade de sua situação, afinal, contrariou a vontade de quem a sustenta e a abriga, e mesmo sabendo que ocupa posição subordinada em Mansfield Park, Fanny Price continua convicta de que age corretamente: "Se fosse possível para mim agir de outro modo', disse ela, novamente com forte esforço; 'mas estou tão perfeitamente convencida de que nunca o farei feliz, e de que eu mesma seria miserável'".³⁶⁵ Para ela, que se mostra assim discípula de Rousseau, é um princípio sagrado tomar como guia a voz interior: "Todos temos um melhor guia em nós mesmos, se atentarmos para isso, do que em qualquer outra pessoa".³⁶⁶

Fanny não espera ser perdoada imediatamente, mas confia no bom caráter do tio e no poder do tempo:

Pela pureza de suas intenções ela podia responder; e estava disposta a esperar, em segundo lugar, que o desgosto de seu tio estivesse diminuindo, e que diminuiria ainda mais à medida que ele considerasse o assunto com mais imparcialidade, e sentisse, como um bom homem deve sentir, o quão deplorável, e o quão imperdoável, o quão sem esperança, e o quão mau é casar sem afeição.³⁶⁷

Já havíamos visto que para Jane Austen é imperdoável casar sem amor. Ela mesma seguiu esse princípio: teve a oportunidade de casar-se, chegou a aceitar o pedido, mas, em menos de um dia, após constatar que realmente não amava seu pretendente, desfez o compromisso.³⁶⁸ Para Fanny Price também é impensável o casamento sem amor. Henry Crawford, no entanto, não desiste.

³⁶⁴ AUSTEN, Jane. Mansfield Park. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park*: Authoritative text, contexts, criticism. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 217.

³⁶⁵ Ibidem, p. 217.

³⁶⁶ Ibidem, p. 280.

³⁶⁷ Ibidem, p. 220.

³⁶⁸ Cf. TOMALIN, Claire. *Jane Austen: a life*. London: Penguin Books, 2000. passim.

Quer vencer o desafio, quer mostrar, através da constância de sua conduta, que merece o amor de Fanny:

Minha conduta falará por mim; ausência, distância, tempo falarão por mim. *Eles* provarão que, na medida em que você possa ser merecida por alguém, eu a mereço. Você é infinitamente superior a mim em mérito; tudo *isso* eu sei. Você tem qualidades que nunca antes supus existirem em tal grau em qualquer ser humano. [...] Mas ainda assim não estou assustado.³⁶⁹

Fanny, contudo, não cede, e como uma espécie de castigo, é enviada por Sir Thomas para Portsmouth, a fim de rever seus pais e irmãos. Assustada a princípio, não demora para que Fanny passe a depositar grandes expectativas na viagem. A maior delas talvez seja a do reencontro com a mãe. Pensa que agora tudo será diferente, que

deveria agora encontrar uma calorosa e afeiçoada amiga na “Mamãe” que certamente não mostrou particular predileção por ela no passado; mas isso podia facilmente supor ser sua própria culpa ou sua própria ilusão. Ela provavelmente afastou o amor pela intratabilidade e irritabilidade de um péssimo temperamento, ou foi pouco razoável ao esperar uma parte maior do que a de qualquer outro entre tantos que poderiam merecê-la.³⁷⁰

Fanny quer acreditar que agora que é uma adulta com habilidades domésticas e que seus irmãos cresceram, a mãe terá interesse em estabelecer com ela uma relação mais próxima. Ledo engano:

Seu desapontamento com sua mãe foi ainda maior: ali ela esperou muito, e não encontrou quase nada. Cada promissor esquema de se tornar necessária para ela logo foi por terra. Mrs. Price não era descortês; mas, ao invés de ganhar sua afeição e confiança, e tornar-se cada vez mais estimada, sua filha nunca encontrou da parte dela maior carinho do que o do primeiro dia de sua chegada.³⁷¹

A observadora Fanny, que se deixou levar inicialmente pelo impulso sentimental, aprende outra (triste) lição: há uma dimensão construída das relações

³⁶⁹ AUSTEN, Jane. Mansfield Park. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park*: Authoritative text, contexts, criticism. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 233.

³⁷⁰ Ibidem, p. 252.

³⁷¹ Ibidem, p. 264.

familiares que não pode ser desconsiderada. Apenas instinto não sustenta um casamento, tampouco uma relação entre mãe e filha:

O instinto da natureza logo foi satisfeito, e o afeto de Mrs. Price não tinha outra fonte. Seu coração e seu tempo já estavam demasiadamente cheios; ela não tinha nem horas vagas, nem afeição para conceder a Fanny. Suas filhas nunca significaram muito para ela. Era louca por seus filhos, especialmente por William.³⁷²

A consciência da necessidade de construção de nossas relações familiares e de nosso cotidiano torna-se a grande descoberta de Fanny em Portsmouth: “As famílias nunca serão conectadas se você não conectá-las!”³⁷³ Ela percebe que sua mãe possui defeitos que a impedem de construir a amizade com a qual Fanny sonha:

[...] mas ela devia e de fato sentia que sua mãe era uma mãe parcial, má avaliadora, uma preguiçosa, uma desleixada, que nem ensinava, nem disciplinava seus filhos, cuja casa era o cenário da desorganização e desconforto do início ao fim, e que não tinha talento, nem conversa, nem afeição por ela própria; nenhuma curiosidade em conhecê-la melhor, nenhum desejo em obter sua amizade, e nenhuma inclinação por sua companhia que pudessem abrandar sua experiência de tais sentimentos.³⁷⁴

Sua mãe é tão incapaz de cultivar uma amizade quanto de organizar a rotina doméstica. Desprovida de curiosidade pelos outros, é tão autocentrada quanto as primas de Fanny ou quanto Henry e Mary Crawford. Mansfield Park é superior a Portsmouth, no entanto. Se Portsmouth representa a ausência total de preocupação com o estabelecimento de modelos de conduta e rotinas, Mansfield Park, pelo contrário, funciona a partir de rotinas que são do conhecimento de todos:

A vida em meio a barulho incessante era, para uma constituição e temperamento delicado e nervoso como o de Fanny, um mal que nenhuma elegância ou harmonia adicional poderiam inteiramente compensar. Isso era a maior miséria de todas. Em Mansfield, nem barulhos de briga, nem vozes elevadas, nem estouros abruptos, nem passos pesados, eram jamais ouvidos; tudo transcorria em um curso

³⁷² AUSTEN, Jane. Mansfield Park. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park*. Authoritative text, contexts, criticism. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 264.

³⁷³ Ibidem, p. 288.

³⁷⁴ Ibidem, p. 265.

regular de animada ordem; cada um tinha a devida importância; os sentimentos de todos eram consultados.³⁷⁵

Há um pacto de convivência em Mansfield Park que não é sequer cogitado em Portsmouth. Não falar alto, aqui, é sinal de consideração pelo conforto do outro, um tipo de preocupação que a família de Fanny em Portsmouth não conhece.

Para ser feliz, Fanny descobre, não basta apenas seguir princípios morais ou construir relações familiares saudáveis. É preciso também ordenar o dia-a-dia e o espaço de convivência.

Fanny está aflita. Tem medo de que seu tio a deixe indefinidamente em Portsmouth. Mas finalmente ele manda buscá-la. Durante sua ausência, o sistema de educação de Mrs. Norris dá a conhecer suas falhas: Maria Bertram, sem levar em consideração a família em nenhum momento, abandona o marido e foge com Henry Crawford. E não foi uma fuga motivada por grande amor, pois logo a relação se desfaz. Sir Thomas dá-se conta do quanto errou nas decisões que tomou com relação à Maria:

Sir Thomas, pobre Sir Thomas, um pai, e consciente dos erros em sua própria conduta como pai, foi o que por mais tempo sofreu. Ele percebeu que não deveria ter permitido o casamento; que os sentimentos de sua filha eram suficientemente conhecidos por ele para torná-lo culpado ao autorizar a cerimônia; que ao fazer isso sacrificou o correto ao vantajoso, e foi governado por motivos egoístas e sabedoria mundana.³⁷⁶

Sir Thomas também se arrependeu de haver confiado a educação dos filhos a Mrs. Norris: “[...] e mandando-os por todas as suas indulgências para uma pessoa que foi hábil em conquistar o afeto deles apenas pela cegueira de sua afeição, e pelo excesso de seu elogio”.³⁷⁷ Devido à educação deficiente que receberam, seus filhos não aprenderam a controlar os próprios instintos: “Ele temia que o princípio, o princípio ativo, tenha faltado; que eles nunca tenham sido adequadamente ensinados a governar suas inclinações e temperamentos por

³⁷⁵ AUSTEN, Jane. Mansfield Park. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park*. Authoritative text, contexts, criticism. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 266.

³⁷⁶ Ibidem, p. 313.

³⁷⁷ Ibidem, p. 314.

meio daquele senso de dever que pode, sozinho, bastar”.³⁷⁸ Seus filhos também, devido à educação que Sir Thomas escolheu, foram preparados para serem inteligentes e talentosos, mas não para serem bons: “Ele quis que fossem bons, mas seus cuidados foram direcionados para o entendimento e as maneiras, não para a disposição”.³⁷⁹

O desfecho de *Mansfield Park* confirma ponto por ponto o modo de pensar de Fanny. Sir Thomas percebe isso, e passa a respeitá-la e estimá-la como nunca antes. A conduta virtuosa de Fanny provou ser interessada no bem comum, ao contrário da de seus próprios filhos. Além disso, Fanny revelou-se uma arguta observadora do caráter: suas más impressões de Henry e de Mary Crawford (que apoiou o irmão após a fuga) se concretizaram. Sir Thomas, após tudo o que aconteceu, enfim consegue compreender Fanny e, assim, amá-la:

Fanny era de fato a filha que ele desejava. A gentileza caridosa dela foi criando um perfeito conforto para ele próprio. Sua liberalidade obteve um rico pagamento, e a bondade geral de suas intenções para com ela merecia isso. Ele poderia ter tornado a infância dela mais feliz; mas esse foi um erro de julgamento apenas por lhe conferir a aparência de severidade, e por privá-lo de seu amor inicial; e agora que realmente conheciam um ao outro, sua ligação mútua tornou-se muito forte.³⁸⁰

Edmund, profundamente decepcionado com Mary Crawford, lentamente volta suas atenções para Fanny. É sem alarde que o casamento dos dois ocorre. Mrs. Norris e Maria Crawford, por sua vez, foram banidas de Mansfield Park.

As relações são construídas, é necessária consciência clara para a prática das virtudes e para a manutenção do bem comum, há uma importante parcela de razão no amor que não pode ser esquecida. Compreender é amar, e no momento em que todas essas lições, após vários percalços, são aprendidas, Mansfield Park torna-se o reino da harmonia familiar com o qual Fanny Price sempre sonhou:

Na utilidade *dela*, na excelência de Fanny, na continuada boa conduta e crescente fama de William, e na geral boa orientação e sucesso dos outros membros da família, todos incentivando uns aos outros, e dando

³⁷⁸ AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park*: Authoritative text, contexts, criticism. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 314.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 314.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 320.

crédito a seu apoio e ajuda, Sir Thomas viu repetidas, e para sempre repetidas, razões para rejúbilo naquilo que fizera por todos eles, e reconheceu as vantagens da severidade inicial e da disciplina, e a consciência de ter nascido para lutar e perseverar.³⁸¹

Harmoniosa, no entanto, não foi a recepção de *Mansfield Park* e, especialmente, da virtuosa Fanny Price pela crítica literária, como constataremos no próximo e último item deste capítulo.

4.3 Fanny Price: virtuosa ou pedante?

Logo após a publicação de *Mansfield Park*, Jane Austen decidiu colecionar as opiniões dos leitores sobre o romance. Essa pequena coleção, *Opinions of Mansfield Park* (1814, 1815), antecipa aquela que será uma grande tendência da crítica janeíta: a total falta de consenso sobre a personagem principal, Fanny Price. Vários amigos e conhecidos gostaram de Fanny, como Miss Lloyd (“Encantada com Fanny”), F.W.A. (“Fanny é uma Personagem encantadora!”), Mr. K (“Gostou da personagem de Fanny”), a irmã Cassandra (“Louca por Fanny”), e a divertida Mrs. Bramstone, que suspeita que sua preferência por Fanny está relacionada à própria incapacidade de compreender personagens perspicazes: “[...] muito satisfeita, principalmente com a personagem de Fanny, sendo tão natural [...]. Preferiu-a a qualquer outra – mas imagina que possa ser sua falta de Gosto – uma vez que não compreende a Perspicácia”.³⁸² A sobrinha Fanny Knight também gostou de Fanny (“encantada com Fanny”). A opinião de seu quase noivo, o religioso Mr. J. Plumtre, é, aliás, bastante interessante:

Nunca li um romance que me interessasse tanto do princípio ao fim, as personagens são todas tão notavelmente bem conduzidas & tão bem desenhadas, & o enredo é tão bem arquitetado que não tinha idéia, até o final, de qual dos dois iria se casar com Fanny, Henry Crawford ou Edmund. Mrs. Norris me divertiu particularmente, & Sir Thomas é muito

³⁸¹ AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 321.

³⁸² AUSTEN, Jane. *Opinions of Mansfield Park* (1814,1815). In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 376.

inteligente, & sua conduta prova admiravelmente os defeitos do moderno sistema de Educação.³⁸³

Plumptre gostou muitíssimo do romance, mas acha que falta algo: “Mr. J. P. fez duas objeções, mas apenas uma delas foi lembrada, a necessidade de alguma personagem mais chamativa & interessante para a generalidade dos Leitores, mais do que Fanny está apta a ser”.³⁸⁴ Para Plumptre está claro que Fanny não há de agradar a outros tantos leitores. E de fato não agradou. Entre os parentes de Jane Austen que dela não gostaram se encontram a sobrinha Anna (“não pode suportar Fanny”) e a própria mãe da romancista (“Pensa que Fanny é insípida”).

Se a recepção de Fanny começa marcada pela controvérsia na casa de Jane Austen, conhecerá tempos de calma ainda na primeira metade do século XIX. Nesse período, conforme nos explica Mary Waldron, predominou a interpretação segundo a qual Fanny é mais uma das heroínas-modelo concebidas pelas romancistas inglesas, uma mulher nada menos do que perfeita.³⁸⁵ Tal interpretação, para Waldron, é equivocada, pois a sutil e complexa construção da personagem não permite que a tomemos por um modelo estereotipado de perfeição semelhante aos tantos que circulavam nos romances da época.

O cenário crítico muda na segunda metade do século XIX. Jane Austen, agora já consolidadamente vista como “Gentil Tia Jane”, passa a ser acusada de haver falhado na construção de Fanny. A hipótese corrente é a de que Jane Austen quis criar a mulher perfeitamente virtuosa, mas não se mostrou capaz de fazê-lo. Críticos posteriores, ainda conforme Waldron, irão classificar Fanny Price como uma figura vitoriana estereotipada.³⁸⁶

A imagem da “gentil tia Jane” persiste até 1917. O poeta, aventureiro e colecionador de plantas Reginald Farrer (1880-1920), que carregou consigo a obra completa de Jane Austen em uma viagem ao Himalaia, é o primeiro a mostrá-la como uma escritora iconoclasta, como uma crítica estóica do mundo em que

³⁸³ AUSTEN, Jane. Opinions of Mansfield Park (1814,1815). In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 377.

³⁸⁴ Ibidem, p. 378.

³⁸⁵ Cf. WALDRON, Mary. *Jane Austen and the fiction of her time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 88.

³⁸⁶ Cf. WALDRON, op. cit., p. 88.

vivia.³⁸⁷ Mas Farrer não consegue encaixar Fanny Price dentro dessa nova maneira de ver Jane Austen, e prefere seguir tratando a personagem como uma falha. Para Farrer, Fanny é preconceituosa, carola e fria.³⁸⁸

Em 1939 é publicado outro influente texto crítico sobre a ficção de Jane Austen, *Jane Austen and her art*, de Mary Lascelles (1900-1995). Como há de se tornar característico na fortuna crítica de *Mansfield Park*, Lascelles apresenta a opinião de um crítico (Even Bradley) que não gosta de Fanny Price, para depois tentar mostrar quais os recursos usados pela autora para nos convencer a amar a personagem: “Por suas outras heroínas ela quis que sentíssemos o que sentimos por amigos e namorados; mas por Fanny, o que sentimos por uma criatura menos bem preparada para ofender e para se defender do que aquelas com as quais é obrigada a viver”.³⁸⁹ De acordo com a leitura de Lascelles, quando se trata de atrair a simpatia do leitor, Jane Austen considera tão válido que a personagem inspire amor quanto compaixão. Se Jane Austen pretendia que gostássemos das heroínas de seus outros romances, de Fanny Price ela espera que sintamos compaixão. Eis a teoria de Lascelles: “Simpatia composta de amor e compaixão em proporções variáveis evidentemente parecia para Jane Austen o mais natural incentivo para o interesse imaginativo por uma personagem”.³⁹⁰ Mary Lascelles, diferentemente de tantos outros críticos que a seguirão, considera com grande atenção as relações intertextuais que Jane Austen estabelece em *Mansfield Park*. Aos críticos que haviam se mostrado descontentes com o fato de que aparentemente Fanny dependia de Edmund para tudo, Lascelles esclarece que, de modo diverso do que ocorre em romances anteriores como *Sir Charles Grandison*, de Richardson, nos quais um homem, mais velho e de conduta impecavelmente virtuosa, orienta uma jovem inexperiente, em *Mansfield Park* o tutor (Edmund) também falha, e cabe à sua discípula (Fanny) não apenas ser por ele orientada mas, através do próprio exemplo, orientá-lo.³⁹¹ Lascelles, em suma,

³⁸⁷ Cf. WALDRON, Mary. *Jane Austen and the fiction of her time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 6.

³⁸⁸ Cf. TOMALIN, Claire. *Jane Austen: a life*. London: Penguin Books, 2000. p. 229.

³⁸⁹ LASCELLES, Mary. *Jane Austen and her art*. London and Atlantic Highlands, NJ: The Athlone Press, 1995. p. 214-215.

³⁹⁰ Ibidem, p. 214-215.

³⁹¹ Cf. LASCELLES, op. cit., p. 66-68.

procura valorizar Fanny como personagem mista: emocionalmente frágil, mas moralmente forte e virtuosa.

Nos anos quarenta, sob o impulso da revista *Scrutinity*, a crítica da obra de Jane Austen definitivamente se polariza: de um lado aqueles que, incomodados com *Mansfield Park* e Fanny Price, consideram Jane Austen uma escritora de livros didáticos, de cortesia, evangélicos ou algo do gênero (corrente majoritária); e de outro aqueles que, impulsionados pela leitura de *Regulated Hatred* (1940), de D. W. Harding, preferem vê-la como uma poderosa ironista confinada em uma sociedade mesquinha.³⁹²

Nos anos cinqüenta, no ensaio *Mansfield Park* (1954), Lionel Trilling (1905-1975), diante da intermitente rejeição de boa parte da crítica especializada a Fanny Price, reflete sobre as causas dessa reação. Trilling dá como certa, em primeiro lugar, a incapacidade do leitor moderno de amar Fanny Price:

Ninguém, acredito, jamais achou possível gostar da heroína de *Mansfield Park*. Fanny Price é abertamente virtuosa e conscientemente virtuosa. Nosso moderno sentimento literário é muito forte contra pessoas que, quando querem ser virtuosas, acreditam saber como atingir seu objetivo e o atingem. Pensamos que virtude não é interessante, mesmo quando não há realmente uma forte inclinação para o pecado. Nosso santo favorito deve ser Santo Agostinho; ele é mais doce para nós devido às suas transgressões iniciais.³⁹³

Fanny Price é virtuosa e por isso mesmo, segundo Trilling, não a amamos. A virtude não mais desperta interesse, a não ser quando entendida de acordo com os parâmetros atuais, que exigem que o virtuoso, em algum momento, fracasse: “Tomamos a falha como marca da verdadeira virtude e não gostamos quando, em razão de sua virtude, a aterrorizada pequena estrangeira em *Mansfield Park* cresce para ser virtualmente sua senhora”.³⁹⁴ Mas Fanny não fracassa no romance. Fanny vence ao final por sua conduta inequívoca. Como aceitar hoje essa idéia de que o respeito a princípios morais (ainda que estabelecidos intimamente, como os de Fanny) pode encher a vida de sentido e harmonia? A sugestão final de Trilling é provocadora: “Quando exaurimos nossa

³⁹² Cf. WALDRON, Mary. *Jane Austen and the fiction of her time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 7-8.

³⁹³ TRILLING, Lionel. *Mansfield Park* [1954]. In: _____. *The moral obligation to be intelligent*. Selected Essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. p. 296.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 297.

raiva contra a ofensa que *Mansfield Park* representa para nossas piedades conscientes, achamos possível perceber o quão intimamente fala a nossas inexprimíveis esperanças secretas”.³⁹⁵ Para Trilling, Fanny continua tendo algo a nos dizer com seu exemplo, nós é que resistimos a tratar publicamente de questões de princípio.

Por ironia a leitura de Trilling alimenta, dos anos sessenta até nossos dias, tanto a corrente dos que amam Fanny (ainda que vários outros críticos considerem uma impossibilidade absoluta a existência de tal corrente) quanto a corrente dos que detestam Fanny. Para esses últimos, Trilling ou nos dá todos os motivos razoáveis para que a rejeitemos, caso de J. I. M. Stewart: “Professor Trilling vê com clareza suficiente os pontos de perigo no romance: nenhuma obra de gênio jamais defendeu tão insistentemente precaução e restrição; esse impulso não deve ser perdoado, mas condenado; a sombra de *Pamela* paira sobre a carreira de Fanny Price [...]”,³⁹⁶ ou simplesmente não consegue nos convencer a amá-la, opinião de Claire Tomalin:

A defesa de Fanny e da ‘tendência moral’ foi assumida por Lionel Trilling. Ele começa elogiando Mary Crawford [...]. Isso é tão bem colocado que você espera ansiosamente pela elaboração de Trilling sobre como devemos admirar antes Fanny do que Mary; quando ela chega, é desapontadora. O problema com esses argumentos é que perdem sua força tão logo você retorna ao livro e dá de cara com as personagens na página.³⁹⁷

Em comum, até aqui, a idéia de que Fanny é uma construção falha. Já para a corrente dos que amam Fanny o texto de Trilling ajuda a colocar o problema da interpretação dessa personagem em outros termos: não é Fanny que é uma personagem mal construída; os valores assumidos pela maioria dos leitores (pelo menos dos especializados) é que mudaram. É essa a constatação que Tony Tanner deixa entrever quando escreve o seguinte:

Como Lionel Trilling notou, em nossa época tendemos a acreditar que ‘a ação correta pode ser executada sem dor para o *self*’, mas Jane Austen

³⁹⁵ TRILLING, Lionel. *Mansfield Park* [1954]. In: _____. *The moral obligation to be intelligent. Selected Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. p. 310.

³⁹⁶ STEWART, J. I. M. Tradition and Miss Austen. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 133.

³⁹⁷ TOMALIN, Claire. *Jane Austen: a life*. London: Penguin Books, 2000. p. 230.

sabia que virtude é um assunto árduo e que a moralidade deve envolver renúncia, sacrifício e sólida angústia.³⁹⁸

As qualidades que Fanny apresenta, argumenta Tanner, não são aquelas que hoje facilmente associamos a uma heroína: ela não esbanja vitalidade, nem age audaciosamente. Fanny é tímida, vulnerável e silenciosa. Fanny é passiva e se vence ao final, o faz através da não-ação. Para Tanner, *Mansfield Park* “é a história de uma moça que triunfa por não fazer nada. Ela senta, ela espera, ela persiste”.³⁹⁹ Tanner, como Trilling, destaca também o fato de Fanny não cometer erros, bem diferente de Emma. Tanner argumenta que Fanny não erra porque não age, e nisso consiste sua principal virtude: a imobilidade, ou a prudência, como diriam os antigos. Por todas essas características, de acordo com Tanner, Fanny é “uma heroína muito impopular”.⁴⁰⁰ O paradoxo, para Tanner, é a presença de uma personagem aparentemente tão desinteressante em um dos mais profundos romances do século XIX.⁴⁰¹ Como explicar isso? O segredo do amor a Fanny está na compreensão de seu silêncio e de sua imobilidade. É muito difícil se manter imóvel em “um corrosivo mundo de perigosas energias e egoísta jogo de poder”.⁴⁰² É difícil manter a constância e a integridade de caráter no mundo moderno. Só podemos reconhecer o heroísmo de Fanny quando acreditarmos que “em um mundo turbulento é mais difícil abster-se da ação do que deixar a energia e o impulso correrem soltos”.⁴⁰³ Tanner conclui afirmando que *Mansfield Park* é um romance sobre a dificuldade de obtenção e sobre o valor, em uma sociedade cada vez mais veloz e intranquã, da harmonia silenciosa, que ele chama de “a coisa quieta” [“the quiet thing”].⁴⁰⁴

Alasdair MacIntyre também valoriza a constância de Fanny Price. Segundo ele, a constância é uma virtude que difere da paciência porque implica a consciência de uma ameaça à integridade da personalidade (mais uma vez a idéia de que é difícil se manter o mesmo em uma época que valoriza a mudança freqüente tanto de aparência quanto de comportamento). MacIntyre recorda que

³⁹⁸ TANNER, Tony. Jane Austen and ‘the quiet thing’ – a study of ‘Mansfield Park’. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 157.

³⁹⁹ Ibidem, p. 137.

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 137.

⁴⁰¹ Cf. TANNER, op. cit., p. 138.

⁴⁰² Ibidem, p. 158.

⁴⁰³ Ibidem, p. 159.

⁴⁰⁴ Ibidem, p. 161.

vários críticos reclamam da falta de charme de Fanny, mas defende essa falta como essencial aos propósitos morais de Jane Austen: o charme está ligado à inconstância moderna, logo, descaracterizaria por completo a essência da personagem.⁴⁰⁵

Outro defensor de Fanny Price, Roger Gard, também procurando explicar a dificuldade de aceitação que a personagem enfrenta, recorre a um argumento que, conforme já vimos em capítulo anterior, vem sendo usado pelo menos desde o século XVIII: “Certamente é provável que os leitores sejam mais animadamente interessados por personagens – na arte – que parecem ser ilimitadamente maus do que por aqueles que são completamente virtuosos”.⁴⁰⁶ Gard quer que amemos Fanny, mas destaca agora, ao invés da constância, a virtude da coragem:

Fanny tem a coragem que muitas vezes é o resultado direto de reconhecida fraqueza – em uma esfera diferente ela confirma o lugar-comum militar segundo o qual um homem bravo não é aquele que não sente medo. [...]. Ela pode às vezes pôr à prova nossa tolerância, mas nunca põe à prova o sentido de o livro ser sobre o mundo real e não “apenas um romance” [...]. De modo típico essa admiravelmente positiva auto-afirmação é expressa em termos de desaprovação, e é flanqueada pela autoridade de Sir Thomas. Mas isso é corajoso e, logo, atrativo.⁴⁰⁷

A coragem está entre as virtudes que continuamos admirando em uma personagem. O difícil é conseguirmos reconhecer em Fanny Price essa característica. A quantidade de críticas negativas à Fanny que continuam a ser elaboradas desde os anos setenta ajuda a dimensionar a extensão do problema.

A crítica feminista Marilyn Butler considera a problematicidade de *Mansfield Park* ponto pacífico. “Uma coisa quieta”, uma virtude para Tanner, é o grande defeito da obra para Butler. A imobilidade de Fanny torna a obra desinteressante:

Mas Fanny não é perturbada por conflitos. Ela não é sequer indecisa: pois ainda que possa não saber, às vezes, o que fazer, nunca tem dúvidas quanto ao que pensar. O resultado é que, por comparação com

⁴⁰⁵ Cf. MACINTYRE, Alasdair. *After virtue: a study in moral theory*. 2. ed. Notre Dame, Indiana: The University of Indiana Press, 1997. p. 242.

⁴⁰⁶ GARD, Roger. *Jane Austen's Novels*. The art of clarity. New Haven and London: Yale University Press, 1998. p. 125.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 137.

outras personagens, suas falas e pensamentos carecem de movimento, drama, e mesmo de qualquer forte senso de individualidade humana. De certa maneira Fanny é uma negação⁴⁰⁸ do que normalmente se entende por personagem.

Em boa parte da novela não há ação externa, apenas os pensamentos de Fanny: ao invés do mundo observado, um mundo idealizado, e para Butler essa característica é negativa.⁴⁰⁹ O romance deve ser construído a partir da ação das personagens, e não do pensamento, eis um argumento defendido pelos realistas do século XIX (lembremos do quanto Flaubert detestava Stendhal) e ao qual Butler adere.

Para Sandra Gilbert e Susan Gubar, críticas feministas que também escreveram nos anos setenta, a imobilidade de Fanny é igualmente um defeito:

Um modelo de virtude doméstica – “dependente, indefesa, sem amigos, negligenciada, esquecida” (II, cap. 7) – ela parece com Branca de Neve não apenas em sua passividade, mas em sua cadavérica invalidez, sua imobilidade, sua pálida pureza. E Austen é cuidadosa ao nos mostrar que Fanny apenas pode se impor através de silêncio, reserva, recalcitrância, e mesmo dissimulação. [...] Com prudência que parece pudica e reserva que beira a hipocrisia, Fanny é muito menos capaz de despertar amor do que as outras heroínas de Austen [...].⁴¹⁰

A diferença está no modo de conceber a relação de Jane Austen com sua obra-problema. Jane Austen passa a ser vista, no que diz respeito a *Mansfield Park*, não como moralista inepta, mas como a ironista que pretende construir propositalmente um romance ambíguo:

Profundamente conservador como seu conteúdo parece ser, no entanto, freqüentemente retém traços da duplicidade original tão manifesta em sua origem, mesmo quando demonstra sua própria exuberante evasão dos inescapáveis limites que prescreve para suas heroínas modelo.⁴¹¹

⁴⁰⁸ BUTLER, Marilyn. *Jane Austen and the war of Ideas* [1975]. New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 2002. p. 247.

⁴⁰⁹ Ibidem, p. 245.

⁴¹⁰ GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the Attic* [1979]. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination. 2. ed. New Haven and London: Yale University Press, 2000. p. 165.

⁴¹¹ Ibidem, p. 169.

Se Fanny é imóvel e fraca, trata-se de uma crítica disfarçada ao sistema social altamente repressor da época, ou, em outras palavras, de um exemplo de conduta que, no fundo, é um contra-exemplo. Esse tipo de leitura anacrônica continua uma tendência forte nas críticas mais recentes.

Moira Ferguson, por exemplo, crítica envolvida com estudos pós-coloniais, além de definir *Mansfield Park* como “uma narrativa eurocêntrica, pós-abolicionista entrelaçada com uma crítica das relações de gênero e que coloca um mundo de interações humanitárias entre donos de escravos e escravos”,⁴¹² coloca Fanny Price, junto a outras personagens femininas do romance, como vítima de um sistema patriarcal machista: “Quando mulheres como Frances e Fanny Price, Maria Bertram e Mary Crawford articulam um contradiscurso contra sua objetificação, Sir Thomas permanece firme”.⁴¹³ Esse tipo de discurso crítico desconsidera totalmente a discussão sobre virtudes. Ao colocar a personagem feminina como vítima passiva, ao optar por um modelo maniqueísta do tipo opressor e oprimido, não sobra espaço para o pensamento sobre a representação do exercício consciente da virtude, conforme proposto pela própria Jane Austen.

A crítica psicológica de John Wiltshire também minimiza a importância de conceitos morais em *Mansfield Park*. Fanny Price não age movida por princípios, mas em decorrência de sua timidez; ela não é forte por se manter constante. Fanny Price é, na verdade, uma frágil personalidade traumatizada:

De um ponto de vista, Fanny Price é um interessante estudo psicológico das maneiras e atitudes de uma personalidade radicalmente insegura e traumatizada. [...]. As atitudes morais de Fanny em geral são sobredeterminadas – parte como resultado do treinamento de Edmund, parte como resultado de sua própria natureza e inseguranças – e então é uma grande simplificação vê-la como modelo de ‘livro de conduta’, como uma heroína cristã ou evangélica. Ela se recusa a atuar em *Lovers’ Vows* por medo de atuar, ou por desaprovar a peça? Ela certamente oferece sua timidez como sua desculpa, mostrando, desse modo, essa timidez ao invés de correção moral.⁴¹⁴

⁴¹² FERGUSON, Moira. *Mansfield Park: Slavery, Colonialism, and Gender*. In: WHITE, Laura Mooneyham (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. New York: G. K. Hall & Co., 1998. p. 103.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 111.

⁴¹⁴ WILTSHIRE, John. *Mansfield Park, Emma, Persuasion*. In: COPELAND, Edward; MCMASTER, Juliet (Ed). *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 58-83.

Se Fanny se recusa a atuar em *Lovers' Vows* o motivo real é timidez, e não desaprovação moral. Temos aqui outra análise que considera Fanny uma pessoa, e não uma personagem inserida em um sistema pontual de relações. Dentro da economia da obra, semelhante interpretação não se sustenta. Fanny também é tímida, evidentemente, mas a timidez é menos forte do que sua consciência do que se deve ou não se deve fazer, tanto que se expõe a situações de crítica extremamente penosas para um introvertido (as reprovações de seu tio Thomas quando não aceita o casamento com Henry Crawford, por exemplo) em nome de princípios morais (“casar sem amor não traz felicidade”).

De vítima passiva e tímida Fanny Price passa a aberração romântica na pouco ortodoxa crítica elaborada por Nina Auerbach. Não gostamos de Fanny Price, a mais romântica das personagens de Jane Austen, porque ela é monstruosa: “Na própria rigidez de sua virtude Fanny Price me parece invocar os monstros que negam o círculo encantado da ficção realista”.⁴¹⁵ Fanny Price, “uma estraga-prazeres, uma arruinadora de cerimônias e destruidora de famílias”,⁴¹⁶ para Nina Auerbach, é uma figura marginal:

Há algo horrível sobre ela, algo que priva a imaginação de seu apetite pela vida comum e a compele para o deformado, o despossuído. [...] essa frágil, trêmula, e aparentemente passiva moça, que cansa sobretudo por sua timidez, [...] como eles [os monstros], é magneticamente isolada, uma ladra de cerimônias.⁴¹⁷

Fanny sem dúvida apresenta algumas características de heroína romântica, principalmente a de seguir Rousseau e escutar a própria voz interior. Mas dificilmente podemos considerá-la “monstruosa” no sentido romântico. É pouco provável que Jane Austen tenha antecipado as intenções de sua contemporânea Mary Shelley e criado propositalmente uma versão feminina de Frankenstein (esse, sim, apresentado como monstro incompreendido). De qualquer maneira, a leitura de Nina Auerbach, sem dúvida anacrônica, mostra o quanto o universo moral no qual se movimentava Jane Austen pode se tornar estranho a olhos contemporâneos. O caminho para nos aproximarmos de Fanny

⁴¹⁵ AUERBACH, Nina. Jane Austen's Dangerous Charm: Feeling as One Ought about Fanny Price. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 446.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 448.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 447.

seria a admiração por seu caráter deformado, eis a solução indicada por Auerbach. O caminho é a não identificação com a personagem, afinal, conforme escreve Nina Auerbach, fazendo coro a críticos que já vimos, Fanny é “uma heroína sem charme que não foi feita para ser amada”.⁴¹⁸

Deixando de lado abordagens relativamente excêntricas como a de Nina Auerbach, as tendências recentes da crítica a *Mansfield Park* podem ser classificadas, segundo Joseph Litvak, da seguinte maneira:

[...] aqueles para quem *Mansfield Park* é uma obra enfaticamente antijacobina, rigidamente cristã, e aqueles que encontram nela de modo disfarçado toda a mais potente versão da mensagem feminista e antiautoritária que outros romances de Austen desenvolvem menos obliquamente.⁴¹⁹

Como exemplo da primeira grande corrente crítica podemos destacar Robert Garis, que considera como fato incontestável o fracasso de *Mansfield Park*.⁴²⁰ Tal fracasso Garis em boa parte atribui, como seria de se esperar, a Fanny Price. Jane Austen quer que o leitor admire sua heroína, e isso incomoda Garis: “Mas sua insistência [de Jane Austen] para que admiremos e amemos sua doentia heroína não é melhor por ser silenciosamente, ao invés de enfaticamente, implacável”.⁴²¹ Além disso, Fanny Price não aprende nada, não se transforma ao longo do romance, já que não erra. Devido a isso “esse romance sério e solene é demasiado raso em sentido”.⁴²² Nem parece que Garis e Tony Tanner leram o mesmo romance: a novela que para um é rasa, para outro é profunda como poucas.

Os críticos atuais dessa primeira tendência continuam a alimentar, perplexos, sérias dúvidas quanto às intenções de Jane Austen ao escrever *Mansfield Park*. J. I. M. Stewart considera a escritora mal-intencionada:

⁴¹⁸ AUERBACH, Nina. Jane Austen’s Dangerous Charm: Feeling as One Ought about Fanny Price. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 457.

⁴¹⁹ LITVAK, Joseph. The infection of acting: theatricals and theatricality in *Mansfield Park*. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 476.

⁴²⁰ GARIS, Robert. Learning experience and change. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 60.

⁴²¹ Ibidem, p. 69.

⁴²² Ibidem, p. 61.

É suficientemente claro que ela começou com uma certa mistura do que me arrisco a chamar de más intenções: a incorporação de proposições morais em prosa de ficção. Essas proposições são bastante lugar-comum. Ela não era uma mulher particularmente bem-educada – apenas uma mulher de grande gênio, vivendo em uma sociedade restrita composta em sua maior parte por pessoas intelectual e socialmente tímidas. Ela estava, em consequência, pronta a superestimar a promessa de idéias que pareciam simples e edificantes.⁴²³

Para Stewart, que manifesta outra possibilidade de pensamento anacrônico, Jane Austen incorre no erro de preocupar-se com moralidade em seu romance devido a carências na educação que recebeu. Stewart transfere para a interpretação de uma autora do passado um claro preconceito de nossos dias: o de que pessoas inteligentes, educadas, assumem uma posição desencantada e cética diante do mundo e não se dedicam, de modo algum, a estudos morais.

Críticas mais simpáticas a Jane Austen, como Mary Waldron, tendem, pelo contrário, a salvar a escritora. Afinal, para essa segunda corrente (descendente direta das abordagens feministas dos anos setenta), Jane Austen é uma libertária. Mary Waldron, sob essa perspectiva, aponta Jane Austen como uma subversora do romance de conduta: “Em *Mansfield Park* Austen transforma o romance de conduta do final do século dezoito, fazendo uma forte campanha pela liberação da ficção de sua obrigação de fornecer interpretações morais únicas, inequívocas”.⁴²⁴ Jane Austen é, tal qual Gilbert e Gubar haviam anteriormente feito, retratada como uma questionadora da moral, ao invés de uma moralista. Segundo o argumento de Waldron, Fanny Price é uma entre tantas outras personagens inconsistentes de Jane Austen.⁴²⁵ Essa inconsistência se deve, em primeiro lugar, à ineficácia dos princípios morais de Fanny quando se trata de ajudar os outros a resolverem seus próprios problemas: “O episódio também enfatiza, de modo simbólico, a inabilidade dos princípios morais de Fanny para fazer qualquer coisa para ajudar os outros a sair de sua confusão e dilemas morais; seus hábitos de submissão, respeito e obediência, bem como sua quase

⁴²³ STEWART, J. I. M. Tradition and Miss Austen. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 133.

⁴²⁴ WALDRON, Mary. *Jane Austen and the fiction of her time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 111.

⁴²⁵ Cf. WALDRON, op. cit., p. 14.

invisível posição na família, tornam isso impossível”.⁴²⁶ Esses padrões morais não ajudam nem mesmo Fanny: “Seus padrões morais são ineficazes mesmo para ela própria, porque são simples demais para lidar com uma crise da vida real”.⁴²⁷ A ineficácia dos padrões morais de Fanny está relacionada à sua rigidez: “Fanny não é totalmente inocente; ainda que ‘sem culpa’, ela não é inofensiva, representando, como o faz, não a aberta caridade cristã, mas um inflexível sistema moral que tem pouco espaço para a generosidade e que dá a ela todas as oportunidades para a autodecepção”.⁴²⁸

Além disso, a frágil e problemática Fanny não tem condições de carregar a autoridade moral que pretende:

O episódio refere-se obliquamente a um magnânimo discurso ficcional interior de autocontrole e nobre renúncia. Fanny é meramente humana; ainda que ela seja apresentada como pretendendo ser altruísta e boa, ela também está em meio a demasiada confusão e conflito para poder carregar a autoridade moral que inicialmente parecia prometer.⁴²⁹

Mary Waldron deixa entrever, em sua crítica, uma visão estereotipada sobre pensamento moral, baseada na idéia de que a moralidade se refere a um conjunto de leis fixas e imutáveis que a nós cabe decorar e indiscriminadamente aplicar, e de que modelos morais não podem ser portadores de quaisquer tipos de falhas. Waldron afirma que Fanny Price não é eficaz como conselheira moral. Não esqueçamos que o seu único conselho é “siga a voz do coração”. E essa eficácia, como deve ser medida? A partir de padrões da época em que transcorre o romance ou de padrões contemporâneos? Fanny talvez fosse inconcebível hoje, mas ela existe em um sistema de conceitos do século XIX, e essa característica não deve ser desconsiderada quando se trata de empreender julgamentos de valor (valores têm também importante dimensão histórica). Os valores morais de Fanny seriam mesmo considerados tão ineficazes em sua época quanto nos parecem hoje? Será que Jane Austen quis realmente, por meio de Fanny, desconstruir a idéia de heroína com conduta virtuosa?

⁴²⁶ WALDRON, Mary. *Jane Austen and the fiction of her time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 96.

⁴²⁷ Ibidem, p. 97.

⁴²⁸ Ibidem, p. 109.

⁴²⁹ Ibidem, p. 102.

Conservadores ou progressistas, com poucas exceções, os críticos mostram-se atônitos com a incapacidade de *Mansfield Park* “e sua pequena heroína em nos agradar”,⁴³⁰ como assevera Claudia Johnson. A questão crucial é: por que, afinal, essa jovem personagem virtuosa é tão difícil? Talvez Mrs. Norris tenha razão e Fanny seja pedante, indigna de nosso amor. Talvez o problema esteja em Fanny, dizem os críticos em coro. Ou talvez a razão esteja com Edmund e com o apaixonado Henry Crawford, talvez Fanny seja admirável e especial, e somos nós os incapazes de reconhecer a qualidade única de sua virtude, conforme a opinião de um grupo menor de críticos. Que expectativas orientam esse impasse? Qual é o modelo de herói romanesco que o leitor moderno espera encontrar e ao qual a virtuosa Fanny Price não se adapta? No próximo capítulo, com essas questões em mente, abordaremos uma obra fundamental para a compreensão da mudança na caracterização moral das personagens romanescas, *O Pai Goriot*, de Balzac.

⁴³⁰ JOHNSON, Claudia L. *Jane Austen. Women, politics and the novel*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990. p. 94.

5 A VIRTUDE EM O PAI GORIOT (1835)

5.1 Balzac: “A paixão, essa emanção superior à virtude”

Honoré de Balzac (1799-1850), como Jane Austen, leu todos os três romances de Richardson. Suas impressões de leitura, entretanto, foram bem diferentes: *Pamela* e *Sir Charles Grandison* lhe pareceram “estúpidos e tediosos”.⁴³¹ Apenas *Clarissa* lhe agradou e mereceu releitura. Ainda assim, como deixa evidente no *Avant-Propos* à Comédia Humana, escrito em 1842, apresenta restrições à protagonista do romance:

Tive de fazer mil vezes o que Richardson fez apenas uma vez. Lovelace tem mil formas, porque a corrupção social toma as cores de todos os meios em que ela se desenvolve. Ao contrário, Clarissa, essa bela imagem da virtude apaixonada, tem linhas de uma pureza desesperadora. Para criar muitas virgens, é preciso ser Rafael. A literatura está talvez, com relação a isso, abaixo da pintura.⁴³²

Mesmo considerando o romance menos apto do que a pintura para retratar personagens virtuosas, Balzac preocupava-se, e muito, com a criação dessas personagens em suas obras. Ele, que recebia milhares de cartas de suas leitoras (o Visconde de Lovenjoul estimava doze mil),⁴³³ reafirma, na carta que escreve a uma delas, uma marquesa desconhecida, a intenção de “preconizar a virtude”:

Nessa obra [*Les Scènes de la vie privée*], toda de moral e de sábios conselhos, nada é destruído, nada é atacado; respeito as crenças nas quais não tenho fé. Sou um historiador e jamais a virtude foi tão preconizada quanto nessas *Scènes*.⁴³⁴

O proclamado interesse de Balzac pela representação da virtude tem um importante lado mundano: ele almejava fortemente receber um dia o Prêmio

⁴³¹ ROBB, Graham. *Balzac*. London: Papermac, 1995. p. 310.

⁴³² BALZAC, Honoré de. “Avant-propos” de La Comédie humaine. In: _____. *Écrits sur le roman. Anthologie*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 301.

⁴³³ Cf. MOUNOUD-ANGLES, Christiane. *Balzac et ses lectrices*. L'affaire du courrier des lectrices de Balzac. Auteur lecteur: l'invention réciproque. Paris: Indigo & Côté-femmes éditions, 2001. p. 21.

⁴³⁴ Ibidem, p. 33.

Montyon. O barão de Montyon (1733-1820) previu em seu testamento a concessão anual de prêmios de virtude, um dos quais, por exemplo, no valor de 10.000 francos, destinava-se ao autor da obra “mais útil aos costumes”.⁴³⁵ Esse tipo de prêmio, diga-se de passagem, foi duramente criticado por Baudelaire (que, de resto, era grande admirador de Balzac):

Os prêmios trazem infelicidade. Prêmios acadêmicos, prêmios de virtude, condecorações, todas essas invenções do diabo encorajam a hipocrisia e gelam as iniciativas espontâneas de um coração livre. Quando vejo um homem pedir a cruz, tenho a impressão de ouvi-lo dizer ao soberano: Fiz meu dever, é verdade; mas se você não disser isso a todo mundo, juro que não farei de novo.⁴³⁶

Baudelaire desconfiava profundamente da sinceridade dos que desejavam obter esse prêmio, pois entendia que virtude e autopromoção eram incompatíveis:

O que impede dois vagabundos de se associarem para ganhar o prêmio Montyon? Um simulará miséria, o outro, caridade. Há em um prêmio oficial algo que fere o homem e a humanidade, e ofusca o pudor da virtude. No que me toca, não gostaria de me tornar amigo de um homem que houvesse recebido um prêmio de virtude: temeria encontrar nele um tirano implacável.⁴³⁷

Balzac, contudo, julgava a obtenção do prêmio muito importante. Ele queria muitíssimo ter sua obra respeitada, e o prêmio poderia ajudar nesse sentido. Logo, devia também visar prêmios como esse quando, ao rebater as muitas críticas de imoralidade que suas obras recebem, afirma, repetidas vezes, que, em seus romances, a moral sempre prevalece:

⁴³⁵ VACHON, Stéphane. Dossier. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 394.

⁴³⁶ BAUDELAIRE, Charles. Les Drames et les romans honnêtes (La Semaine théâtrale, novembre 1857). In: http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/drames.htm. Acesso em 02 set. 2006.

⁴³⁷ Idem.

Sobre esse ponto, me resta observar que moralistas mais conscienciosos duvidam muito que a Sociedade possa oferecer de ações boas a mesma quantidade que de más, e no quadro que dela faço, encontram-se mais personagens virtuosas do que personagens repreensíveis. As ações condenáveis, as faltas, os crimes, desde os mais leves aos mais graves, nele encontram sempre sua punição humana ou divina, evidente ou secreta. Fiz melhor do que o historiador, sou mais livre.⁴³⁸

Os prêmios também devem ser uma das fontes de inspiração para que Balzac procure resolver “o difícil problema literário que consiste em tornar interessante uma personagem virtuosa”⁴³⁹ escrevendo um romance com uma protagonista, segundo ele, totalmente virtuosa. O romance já é anunciado no prefácio da primeira edição de *O Pai Goriot*, em março de 1835. Nesse prefácio Balzac dedica, antes de mais nada, bastante atenção às dificuldades da elaboração de personagens virtuosas. Segundo ele, as personagens virtuosas, principalmente femininas, devem apresentar alguma falta, pois do contrário não terão o mérito de resistir a ela ou de superá-la. Ou seja, é indispensável que a virtuosa conheça alguma tentação. Balzac dá um exemplo: “Suponha uma mulher bem constituída, mal casada, tentada, que compreende as felicidades da paixão: a obra é difícil, mas ainda pode ser inventada. A dificuldade não está aí. Você acredita que nesta situação ela não sonhara seguidamente com essa falta que devem perdoar os anjos?”⁴⁴⁰ Mas essa personagem, por outro lado, gera um impasse: ela continua a ser virtuosa se “comete pequenos crimes em seu pensamento ou no fundo de seu coração?”⁴⁴¹ Onde está a virtude? É qualidade interior ou diz respeito à vida pública tão somente? É ação ou resistência? Essas definições de modo algum estão claras para todos na época em que Balzac escreve, tanto que irá praticamente inverter a afirmação de Sócrates repetida por Aristóteles, aquela segundo a qual o que é bom é uno e o que é mau, múltiplo: “Você vê? Todo mundo concorda sobre as faltas; mas quando se trata de virtude, acredito que seja quase impossível de se entender”.⁴⁴² Balzac faz uma observação importante aqui: percebe que as pessoas têm, na prática, diferentes

⁴³⁸ BALZAC, Honoré de. “Avant-propos” de La Comédie humaine. In: _____. *Écrits sur le roman. Anthologie*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 297.

⁴³⁹ Ibidem, p. 301-302.

⁴⁴⁰ BALZAC, Honoré de. Préface de la première édition (mars 1835). In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 397.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 397.

⁴⁴² Ibidem, p. 397.

conceitos de virtude. Ele, por sua vez, também tem o seu, que quer fazer prevalecer e tornar convincente, afinal, fato é que, um pouco mais adiante, ainda se vale da afirmação socrática: “A virtude é absoluta, ela é uma e indivisível, como era a república; enquanto o vício é multiforme, multicolor, ondulante, caprichoso”.⁴⁴³ A virtude diz respeito a resistir a tentações (e não mais, necessariamente, a agir sempre bem e ter sempre bons pensamentos), essa é a versão do conceito que Balzac quer que seja entendida como verdadeira. A insistência no problema da representação da virtude mostra que Balzac não se desfaz de todo, ao menos em seu discurso, da concepção do romance do século XVIII. Ainda no *Avant-Propos* da Comédia humana ele defende que o romance deve idealizar, mas, por outro lado, não deve perder de vista a realidade: “o romance deve ser o mundo melhor [...]. Mas o romance nada seria se, nesta augusta mentira, não fosse verdadeiro nos detalhes”.⁴⁴⁴

Baseado nesse conceito de difícil execução, na medida em que o ideal e o real tendem a ser vistos como incompatíveis ou opostos, Balzac tentará apresentar em *Le lys dans la vallée* (1836) uma personagem idealmente virtuosa e, ainda assim, realista :

As pessoas amantes da moral, que levaram a sério a promessa que, no prefácio precedente, o autor fez de retratar uma mulher completamente virtuosa, perceberão talvez com satisfação que o quadro se enverniza nesse momento [...], enfim, que, sem metáfora, essa obra difícil intitulada *Le Lys dans la vallée* será publicada em uma de nossas revistas.⁴⁴⁵

Nesse romance a protagonista, Mme de Mortsauf, é “pura como uma criança”.⁴⁴⁶ Ela é piedosa, mas reconhece que isso pode lhe trazer problemas: “A piedade distende todas as minhas fibras e amolece meus nervos”.⁴⁴⁷ Ela também reconhece a importância da obtenção do respeito mundano, como se percebe nos conselhos que dá a seu amado Félix de Vandenesse: “[...] mas trate de não dar

⁴⁴³ BALZAC, Honoré de. Préface de la première édition (mars 1835). In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 400.

⁴⁴⁴ BALZAC, Honoré de. “Avant-propos” de La Comédie humaine. In: _____. *Écrits sur le roman*. Anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2000, p. 298.

⁴⁴⁵ BALZAC, Honoré de. Préface ajoutée dans la seconde édition (mai 1835). In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 402.

⁴⁴⁶ BALZAC, Honoré de. *Le lys dans la vallée* [1836]. Paris: Gallimard, 2004. p. 76.

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 90.

oportunidade nem ao ridículo, nem à desconsideração [...]”.⁴⁴⁸ Além disso, propõe um duplo modo de ser ao amado, mundano na vida pública e infantil junto a ela: “Se sua política é a de ser homem com o rei, saiba, senhor, que aqui a sua é de permanecer criança. Criança, você será amado! Resistirei sempre à força do homem; mas o que recusarei à criança? Nada; ela nada pode desejar que eu não possa conceder”.⁴⁴⁹ Mme de Mortsauf, casada, ao final do romance não resiste à tentação e passa uma noite com Félix, traindo, assim, o próprio marido. É dentro desse contexto que questiona a própria virtude: “Não sei mais o que é a virtude, diz ela, e não tenho consciência da minha!”,⁴⁵⁰ ou ainda “Se a virtude não consiste em se sacrificar por seus filhos e por seu marido, o que é, então, a virtude?”⁴⁵¹

Estamos aqui bem distantes da autoconfiança com relação à própria virtude apresentada por Pamela, menos de um século antes. A personagem que Balzac pretende absolutamente virtuosa funciona como personagem mista, e não escapou de críticas como as de Marcel Proust (1871-1922), que considera a virtude de Mme de Mortsauf inconsistente. Essa inconsistência residiria, para Proust, justamente na inabilidade de Balzac em conciliar a idéia de virtude cristã, mais idealizada, com a de ascensão social. Proust critica Balzac por não ver problema algum em criar uma santa que ensina a seu amado como ascender socialmente:

Depois disso não podemos nos surpreender que em *Le Lys dans la Vallée*, sua mulher ideal por excelência, o “anjo”, Mme de Mortsauf, escrevendo na hora da morte ao homem, à criança que ama, Félix de Vandenesse, uma carta [...] lhe dará os preceitos da arte de subir na vida. De subir na vida honestamente, cristamente. Porque Balzac sabe que deve nos pintar uma figura de santa. Mas ele não pode imaginar que, aos olhos de uma santa, o sucesso social não seja a meta suprema.⁴⁵²

O santo deve se ocupar com a felicidade eterna, e não com a mundana. Se Proust percebe essa inconsistência, o crítico Paul Morand (1888-1976), bem mais tarde, a deixa escapar. Já partilhando o gosto moderno, pouco afeito a

⁴⁴⁸ BALZAC, Honoré de. *Le lys dans la vallée*. Paris: Gallimard, 2004. p. 163.

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 187.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 247.

⁴⁵¹ Ibidem, p. 249.

⁴⁵² PROUST, Marcel. Sainte-Beuve et Balzac. In: _____. *Contre Saint-Beuve*. Paris: Gallimard, 2002. p. 188.

descrições de virtude, considera Mme de Mortsauf virtuosa, boa, pura, inocente demais, seu defeito é esse, o inverossímil excesso de bondade: “Não que seja preciso não amar a heroína de *Lys dans la vallée*, mas ela é verdadeiramente inocente demais [...], vivendo como uma santa com Deus, estendendo a cada página sua mão a beijar, [...], chorando como a fonte dos Inocentes (...)”.⁴⁵³ Paul Morand não esconde preferir à Mme de Mortsauf seu marido, M. de Mortsauf, uma personalidade egoísta, caprichosa e cheia de energia.

Em uma carta de 1846, *Lettre à Hyppolite*, Balzac continua teorizando sobre a relação entre literatura e representação do bem e da virtude. Mais uma vez faz questão de frisar que o ideal é superior ao real: “Tudo é pequeno e mesquinho no real, tudo se eleva nas altas esferas do ideal”.⁴⁵⁴ E o escritor nunca deve nunca abrir mão de seu papel de moralizador, mesmo que para isso tenha de enfrentar a crítica que não concorda com seu tipo de retórica moralizadora:

Moralizar sua época é o objetivo que todo escritor deve se propor, sob pena de ser apenas um animador de público; mas a crítica tem procedimentos novos a indicar aos escritores que acusa de imoralidade? Ora, o procedimento antigo sempre consistiu em mostrar a praga. Lovelace é a praga na obra colossal de Richardson. Veja Dante! O Paraíso é, como poesia, como arte, como suavidade, como execução, bem superior ao Inferno. O Paraíso não se lê em lugar algum, é o Inferno que arrebatou as imaginações de todas as épocas. Que lição! Não é terrível? O que responderá a crítica?⁴⁵⁵

Também nesse trecho Balzac tira do escritor a responsabilidade pelo eventual fracasso crítico das personagens virtuosas e a transfere para o público leitor e para os valores sociais correntes. Um público que prefere Lovelace e o Inferno de Dante ao invés de Clarissa e do Paraíso, certamente não saberá reconhecer a personagem virtuosa quando a encontrar. O público prefere a paixão, e, para Balzac, “as grandes obras, senhor, subsistem por seus lados apaixonados”.⁴⁵⁶ As pessoas podem preferir a paixão, mas cabe ao romancista, na opinião de Balzac, associar essa paixão a lições morais.

⁴⁵³ MORAND, Paul. Préface. In: BALZAC, Honoré de. *Le lys dans la vallée*. Paris: Gallimard, 2004. p. 5.

⁴⁵⁴ BALZAC, Honoré de. Lettre à Hyppolite [sic] Castille, l'un des rédacteurs de La Semaine. In: _____. *Écrits sur le roman. Anthologie*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 313.

⁴⁵⁵ Ibidem, p. 318.

⁴⁵⁶ Ibidem, p. 318-19.

Conforme relato de seu amigo Théophile Gautier (1811-1872), Balzac sonhou mesmo em escrever uma *Monographie de la Vertu*, que nunca chegou a ser desenvolvida e da qual restam apenas poucas frases.⁴⁵⁷ Seu forte interesse pelo tema não se justifica, com certeza, unicamente pelo desejo de receber o Prêmio Montyon (que, de resto, nunca obteve). Balzac imaginava-se em múltiplas posições, e uma delas era a de pedagogo, como se depreende do próprio teor de várias de suas observações sobre virtude. As leitoras de Balzac achavam, segundo Mounoud-Anglés, que “o romance parece um gênero pedagógico encarregado da difícil tarefa de educar as mulheres”.⁴⁵⁸ Balzac, como romancista, estava perfeitamente ciente de seu papel como orientador, modelo, pedagogo, guia. As próprias leitoras, nas tantas cartas que escreveram a Balzac, como nesta, enviada entre 1830 e 1833 pela jovem Caroline Marbouty, nascida Pétiniaud, deixavam isso bem claro: “Essas idéias simpatizam tão bem com as minhas, eu compreendo e admiro tão completamente suas obras que tenho o mais vivo desejo de pedir a você alguns conselhos”.⁴⁵⁹

Vimos até aqui que, pelo menos no discurso de Balzac, mesmo nos últimos anos de sua carreira, a virtude tende a ser considerada algo que deve ser representado e respeitado pelo romancista em suas obras. Mas vimos também que ele tem interesse pelo realismo, pela representação da sociedade que o cerca. Balzac não quer apenas ensinar, ele quer também observar. E como observador, parece preferir também, como seus contemporâneos, o *Inferno* ao *Paraíso*, pois no inferno há mais vida, dor e movimento, enquanto a estática atmosfera contemplativa do paraíso é considerada algo mais divino do que humano. Não estranha que deixe escapar, nas *Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts*, escritas para a Condessa E., em julho de 1840, em meio à comparação entre Walter Scott, seu romancista preferido, e Cooper, uma afirmação como a seguinte: “[...] eles não quiseram admitir a paixão, essa emanção divina, superior à virtude que o homem fez para a conservação de suas sociedades”.⁴⁶⁰ Balzac

⁴⁵⁷ GAUTIER, Theophile. *Balzac*. Mayenne: Le Castor Astral, 1999. p. 74; p. 125-126.

⁴⁵⁸ MOUNOUD-ANGLES, Christiane. *Balzac et ses lectrices*. L'affaire du courrier des lectrices de Balzac. Auteur lecteur: l'invention réciproque. Paris: Indigo & Côté-femmes éditions, 2001. p. 139.

⁴⁵⁹ Ibidem, p. 155.

⁴⁶⁰ BALZAC, Honoré de. *Lettres sur la Littérature, le Théâtre et les Arts, À madame la comtesse E.* Paris [15 juillet 1840]. In: _____. *Écrits sur le roman. Anthologie*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 167.

deixa entrever aqui a idéia de que a virtude é importante para a sociedade como um todo, mas a paixão é o que anima o indivíduo. A paixão põe o indivíduo em movimento, e movimento, segundo Albert Béguin (1901-1957) em seu famoso ensaio *Balzac visionnaire*, de 1946, é a alma do romance balzaquiano: “Onde não existe movimento, possibilidade de movimento, de uma batalha devastadora, a vida não existe. Uma pessoa que não é ameaçada e que não faz apelo ao despertar do desejo de felicidade, possivelmente não será promovida à dignidade da existência novelística”.⁴⁶¹

Balzac aceita e defende publicamente o papel de pedagogo herdado do século XVIII, mas são fortes e numerosos os laços que o unem a seu tempo e à modernidade. Balzac, de novo segundo seu amigo Gautier, caracterizava-se pela “modernidade absoluta de seu gênio”.⁴⁶² Isso significa, antes de mais nada, que desconhecia a tradição clássica em literatura. Ele não se inspirava nos autores antigos, não lia gregos, nem latinos. Gautier afirmava: “jamais alguém foi menos clássico [do que ele]”.⁴⁶³ A geração à qual pertencia Balzac questionava os valores do passado, até por encontrar muito mais dificuldade para obter posição social e reconhecimento. A juventude nobre, particularmente, frustrava-se com a ausência de perspectivas de ascensão social que caracterizou sobretudo as décadas de 1820 e 1830 na França.⁴⁶⁴ Após um breve período de prosperidade econômica, entre 1821 e 1825, a França mergulhou em uma longa crise econômica, com falências e desempregos, e com o aumento da miséria da população em decorrência das péssimas safras e do inverno rigoroso do período de 1827 a 1830. Adicione-se a isso a monarquia vigente, excessivamente autoritária, que sonhava com a restauração dos valores respeitados antes da Revolução Francesa.⁴⁶⁵ O desinteresse pela tradição clássica e a preocupação obsessiva por reconhecimento social não eram prerrogativas exclusivas de Balzac, e estavam mesmo na ordem do dia daqueles novos tempos.

⁴⁶¹ BÉGUIN, Albert. *Balzac the Visionary* [1946]. In: BALZAC, Honoré de. Père Goriot. A new translation. Responses: contemporaries and other novelists. Twentieth-century criticism. New York: W. W. Norton, 1997. p. 277-278.

⁴⁶² Cf. GAUTIER, Theophile. *Balzac*. Mayenne: Le Castor Astral, 1999. p. 85.

⁴⁶³ Ibidem, p. 85.

⁴⁶⁴ Cf. BARBÉRIS, Pierre. *Le monde de Balzac*. Paris: Éditions Kimé, 1999. p. 486-487.

⁴⁶⁵ Cf. LEFEBVRE, Anne-Marie. *Étude sur Balzac, Le Père Goriot*. Paris: Ellipses, 1998. p. 7.

Balzac pode não ser o único espírito anticlássico da época (Jane Austen, convém lembrar, tampouco teve acesso a uma formação clássica), mas é, segundo Stéphane Vachon, o primeiro a usar, em língua francesa, a palavra modernidade, isso ainda em novembro de 1822.⁴⁶⁶ Balzac também criou um gênero literário novo: o romance moderno. De acordo com Paulo Rónai, “foi ele quem primeiro teve a idéia genial de basear a literatura de ficção em estudos e pesquisas”.⁴⁶⁷ O romance até então era gênero menor, e Balzac lhe conferiu nova função:⁴⁶⁸ a de descrever a história contemporânea e seus principais tipos, e o de analisar minuciosamente seus males.

Jane Austen situa *Mansfield Park* no interior da Inglaterra, e em geral o modo de vida londrino, “moderno”, ainda que não seja alvo direto de suas críticas, também não merece sua preferência. Balzac irá igualmente tratar da relação entre cidade e campo, mas de maneira diferente: irá transformar a grande e moderna Paris, como tantas vezes a crítica ressalta, em personagem de romance. A idéia de que a vida no campo é moralmente superior à da capital, no entanto, é mantida. A Paris é o inferno da civilização, em contraposição à idealizada e idílica província.⁴⁶⁹ O inferno parisiense está intimamente relacionado à valorização urbana do dinheiro, dos bens materiais e do poder. Balzac percebe perigo moral no desenvolvimento do capitalismo, e sua percepção, na época relativamente isolada, irá mais tarde atrair a leitura entusiasmada de marxistas como Georg Lukács (1885-1971):

Balzac mostra precisamente como o crescimento do capitalismo e sua transformação em sistema econômico dominante da sociedade acarretam a perversão das pessoas, introduzindo a degradação e a corrupção humanas e morais até o fundo de suas almas, até o fundo de seus corações.⁴⁷⁰

Conforme Gautier, na época em que são publicados os primeiros romances assinados de Balzac havia, por exemplo, poucas estradas de ferro, e a

⁴⁶⁶ Cf. VACHON, Stéphane. Balzac théoricien du roman. In: BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman. Anthologie*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 15.

⁴⁶⁷ RÓNAI, Paulo. *Balzac e a Comédia Humana*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1993. p. 12.

⁴⁶⁸ Cf. MOUNOUD-ANGLES, Christiane. *Balzac et ses lectrices*. L'affaire du courrier des lectrices de Balzac. Auteur lecteur: l'invention réciproque. Paris: Indigo & Côté-femmes éditions, 2001. p. 19.

⁴⁶⁹ Cf. RIERGET, Guy. *Le Père Goriot* (1835). Honoré de Balzac. Paris: Hatier, 1992. p. 42.

⁴⁷⁰ LUKÁCS, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Paris: La Découverte, 1999. p. 86-87.

importância dos cálculos e das cifras capitalistas ainda não era evidente para a maioria: “o público ignorava, por assim dizer, isso que hoje nomeamos de ‘os negócios’, e apenas os banqueiros investiam na Bolsa”.⁴⁷¹ Balzac irá se ocupar, no monumental projeto da *Comédia Humana*, em descrever, segundo David Bellos, “um mundo cheio de coisas”. Ainda de acordo com Bellos, “nenhum romancista antes de Balzac viu tantas coisas, ou julgou apropriado mencionar a cultura material do mundo real de maneira tão detalhada: mas era na qualidade de tais detalhes, declarou Balzac em 1830, que o mérito de suas obras deveria residir”.⁴⁷² Balzac não irá se ocupar apenas do que é evidente, ou da superfície do mundo material. Ele também procurará mostrar, segundo Gérard Gengembre, o que os marxistas chamarão de infra-estrutura, “o avesso das cartas, ou seja, as forças profundas da economia”.⁴⁷³

Em suma, o romance, até então um gênero associado predominantemente ao idealismo (recordemos que Jane Austen chegou a ser criticada por escrever romances realistas demais e, portanto, não tão instrutivos), passa com Balzac a ser considerado realista, e o marco desse novo status é *O Pai Goriot*.⁴⁷⁴ É provável que a história narrada pelo romance tenha se originado de um fato ocorrido no período em que o jovem Balzac fazia estágios junto a notários (1817-1818). A nota sem data redigida por Balzac é a seguinte: “Um bravo homem – pensão burguesa – 600 francos de renda – sendo espoliado por suas filhas que têm, as duas, 50.000 francos de renda – morrendo como um cachorro”.⁴⁷⁵ O romance começa a ser elaborado em setembro de 1834, e em 22 de outubro Balzac, admirado com as proporções tomadas pela obra, escreve a Evrat, seu impressor: “*O Pai Goriot* tornou-se sob meus dedos um livro tão considerável quanto *Eugénie Grandet* ou *Ferragus*”.⁴⁷⁶

O personagem principal de *O Pai Goriot* não é o que dá nome ao título, Goriot, e sim o jovem Rastignac,⁴⁷⁷ que já havia aparecido antes, no romance *Le*

⁴⁷¹ Cf. GAUTIER, Theophile. *Balzac*. Mayenne: Le Castor Astral, 1999. p. 50-51.

⁴⁷² BELLOS, David. *Balzac: Old Goriot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 54.

⁴⁷³ GENGEMBRE, Gérard. Préface. In: LUKÁCS, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Paris: La Découverte, 1999. p. VII.

⁴⁷⁴ Cf. BELLOS, op. cit., p. 46.

⁴⁷⁵ RINCÉ, Dominique. *Le Père Goriot*. Paris: Nathan, 2004. p. 95.

⁴⁷⁶ BARBÉRIS, Pierre. *Le Père Goriot de Balzac*. Écriture, structures, significations. Paris: Larousse, 1972. p. 17.

⁴⁷⁷ Cf. RÓNAI, Paulo. *Balzac e a Comédia Humana*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1993. p. 35.

peau de chagrin, de 1831.⁴⁷⁸ A intenção inicial era, contudo, a de criar dois jovens personagens: um idealizado, o ingênuo Massiac, e outro realista, Rastignac, o arrivista interiorano em Paris. Essa seria uma solução digna de romances do século XVIII ou mesmo do alto contraste entre bem e mal característico do melodrama. Balzac, que em seu discurso sempre clama pela união de realidade e idealização no romance (o qual deve, em teoria, mostrar os problemas reais e apresentar as soluções ideais), funde, então, em um único personagem, o modelo e o antimodelo.⁴⁷⁹ O resultado, no entanto, não é mais uma simples personagem mista. Rastignac endossa a visão pessimista que Balzac faz da sociedade⁴⁸⁰ ao encarnar a tese segundo a qual a postura ingênua, modelar, virtuosa, deve ser vista como, nas palavras de Barbéris, um “momento psicológico ou cronológico”,⁴⁸¹ uma etapa da vida, uma característica da juventude, etapa que será superada, e à qual se pode retornar apenas através da memória. Neste ponto Balzac assume posição muito diferente da de Jane Austen, que ainda trabalhava com a idéia de construção de modelo virtuoso em *Mansfield Park*. Balzac opta pela posição crítica (se a literatura deve ensinar, o antimodelo é mais eficaz) que irá caracterizar, como já vimos no primeiro capítulo, também Baudelaire.

O caminho sem volta que leva Rastignac (segundo Anne-Marie Lefebvre, o “único tipo de arrivista ambicioso capaz de dominar uma sociedade sem estrutura”)⁴⁸² da virtude juvenil à corrupção adulta é o que iremos acompanhar no próximo item.

5.2 O Pai Goriot: nem sempre os bons são modestos

O jovem Eugène de Rastignac tem vinte e um anos, é de uma família nobre, mas sem recursos, e chega a Paris. Ele ainda não assimilou, na prática, o ideal romântico segundo o qual devemos seguir apenas o nosso coração na hora

⁴⁷⁸ Cf. RIERGET, Guy. *Le Père Goriot* (1835). Honoré de Balzac. Paris: Hatier, 1992. p. 26.

⁴⁷⁹ Cf. BARBÉRIS, op. cit., p. 27.

⁴⁸⁰ Cf. LEFEBVRE, Anne-Marie *Étude sur Balzac, Le Père Goriot*. Paris: Ellipses, 1998. p. 52-53.

⁴⁸¹ BARBÉRIS, Pierre. *Le monde de Balzac*. Paris: Éditions Kimé, 1999. p. 485.

⁴⁸² LEFEBVRE, Anne-Marie. *Étude sur Balzac, Le Père Goriot*. Paris: Ellipses, 1998. p. 9.

de escolher os rumos de nossa vida, o que significa, por conseguinte, de acordo com Charles Taylor, que “não devemos esperar encontrar nossos modelos do lado de fora”.⁴⁸³ Ele olha para todos os que o cercam curioso e atento, e ainda não está seguro do rumo que deve tomar.

Na pensão em que está hospedado, Rastignac conhece seu primeiro modelo parisiense, Goriot. O narrador explica que, ao perder a fortuna adquirida com uma fábrica de massas, o velho Goriot passou a ser pouco respeitado na pensão Vauquer: “Talvez a descuidada generosidade que pôs a perder o pai Goriot, por essa época respeitosamente chamado de senhor Goriot, tenha feito com que ela [Mme Vauquer, a dona da pensão] o considerasse um imbecil que não conhecia nada de negócios”.⁴⁸⁴ O narrador explica também que os moradores da pensão têm um péssimo hábito: “Um dos mais detestáveis hábitos desses espíritos liliputianos é o de supor suas mesquinhas nos outros”.⁴⁸⁵ Como os moradores vêm em Goriot o que eles mesmos são, ele passa por ladrão, lascivo, inescrupuloso.

Rastignac, ainda jovem e puro, acredita no que vê, e não no que ouve, e reconhece as virtudes de Goriot. Admira o sacrifício que Goriot fez pelas duas filhas, Delphine e Anastasie, admira o surpreendente fato de Goriot haver gasto tudo o que possuía para atender aos caprichos de ambas. Em um mundo movido a dinheiro, que sinal maior de desprendimento e de altruísmo do que esse, do que abrir mão da própria fortuna? A admiração de Rastignac não diminui mesmo quando sabe que Goriot educou as filhas à maneira “moderna”: elas podiam fazer o que bem entendessem, sem nenhum limite, escolheram os maridos que desejavam e pouco respeitavam o pai – na verdade se envergonhavam dele, pois se casaram com aristocratas e procuravam esconder as origens burguesas.

Não demora para que, na pensão, Rastignac e Goriot se tornem bons amigos. Goriot estimula mesmo Rastignac a tornar-se amante de sua filha Delphine, Baronesa de Nucingen.

Outro modelo de conduta que se oferece a Rastignac é Mme Beauséant, que o prepara para a vida em alta sociedade através de uma série de

⁴⁸³ TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997. p. 482.

⁴⁸⁴ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 67.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 75.

conselhos (também é ela quem lhe conta a verdadeira história de Goriot). Mme Beauséant, assim como Mme de Mortsauf, de *Le lys dans la vallée*, anuncia seu conhecimento do mundo e promete amparar seu protegido:

Pois bem! Senhor de Rastignac, trate esse mundo como ele merece ser tratado. Você quer ascender, eu o ajudarei. Você irá sondar o quão profunda é a corrupção feminina, você irá esquadrihar a extensão da miserável vaidade dos homens. Ainda que tenha lido bem esse livro do mundo, havia páginas que, no entanto, me eram desconhecidas. Agora eu sei tudo.⁴⁸⁶

Outra característica que Mme Beauséant compartilha com Mme Mortsauf é o conhecimento implícito da lição de Molière, pois faz eco a Philinte quando aconselha a Rastignac o seguinte:

Quanto mais friamente você calcular, mais longe você irá. [...]. Se você tem um sentimento verdadeiro, esconda-o como um tesouro, não o deixe jamais suspeitar, você estaria perdido. Você não seria mais o carrasco, você se tornaria a vítima. Se alguma vez você amar, guarde bem o seu segredo! Não o revele antes de saber bem a quem você abrirá seu coração. Para preservar de antemão esse amor que ainda não existe, aprenda a desconfiar desse mundo.⁴⁸⁷

Mais uma vez vemos a idéia de que não se deve falar tudo, de que nosso eu verdadeiro deve ser preservado e escondido.⁴⁸⁸ Essa é a regra de ouro para os que pretendem obter sucesso em Paris, desejo maior dos que procuram a cidade, isso porque, ainda de acordo com Mme Beauséant, "Em Paris, o sucesso é tudo, é a chave do poder".⁴⁸⁹

Mme de Beauséant é uma mulher do *grand monde*, refinada e experiente. Já a mãe de Rastignac é uma boa mãe de família da província. Ainda assim, elas têm em comum a crença no sucesso mundano como valor último. A mãe de Rastignac também aconselha o filho, através de uma carta. Antes de mais nada, ela recorda quais são as virtudes que um homem honrado deve cultivar: "Meu bom Eugène, acredite no coração de tua mãe, as vias tortuosas não levam a nada de grande. A paciência e a resignação devem ser as virtudes dos jovens que

⁴⁸⁶ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 135.

⁴⁸⁷ Ibidem, p. 135.

⁴⁸⁸ Sobre o conceito de "falar tudo", cf. KERN, Daniela. *E agora nós!* Poética realista versus poética romântica em O Pai Goriot, de Balzac. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

⁴⁸⁹ BALZAC, op. cit., p. 136.

estão em tua posição”.⁴⁹⁰ Em seguida ela destaca as qualidades de caráter do filho: “Minhas palavras são as de uma mãe tão confiante quanto providente. Se tu sabes quais são tuas obrigações, eu sei o quanto teu coração é puro, o quanto tuas intenções são excelentes”.⁴⁹¹ Finalmente, ela incentiva o filho a agir: “Também posso te dizer sem medo: Vá, meu bem amado, ande!”⁴⁹² A mãe de Rastignac quer que o filho tenha sucesso e fortuna, e repete o espírito de sacrifício de Goriot com relação ao dinheiro:

Oh! Sim, triunfes, meu Eugène, tu me fizeste conhecer uma dor demasiado viva para que eu possa suportá-la uma segunda vez. Soube o que é ser pobre, desejando a fortuna para dá-la a meu filho. Não nos deixe sem notícias, e toma aqui o beijo que tua mãe te envia.⁴⁹³

A mãe de Rastignac não percebe nenhum perigo moral especificamente na aquisição de fortuna nesse novo mundo de “negócios”, talvez porque se guie ainda por valores aristocráticos mais antigos. Mme de Mortsauif também não percebia esse perigo, mas Mme de Beauséant, como já vimos, está ciente dele e crê que o ideal é aprender as “regras do jogo”.

Rastignac, após ler a carta da mãe, conclui que precisa enriquecer de qualquer maneira: “Oh! sim, diz a si mesmo Eugène, sim, a fortuna a qualquer preço! Tesouros não pagariam esse devotamento. Gostaria de lhes oferecer todas as felicidades juntas”.⁴⁹⁴

O raciocínio de Rastignac é o desdobramento de uma idéia que ele já havia condensado um pouco antes, quando pensou: “Vautrin tem razão, a fortuna é a virtude!”.⁴⁹⁵ Vautrin aparece a Rastignac como um modelo perturbador. Ele é o mais misterioso dos habitantes da pensão Vauquer, e também se dispõe a iniciar Rastignac. Vautrin, em conversa com Rastignac, fala sobre si mesmo e descreve, primeiramente, sua “bondade seletiva”:

Você quer conhecer meu caráter? Sou bom com os que me fazem o bem ou cujo coração fala ao meu. A esses tudo é permitido, eles podem

⁴⁹⁰ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 148.

⁴⁹¹ Ibidem, p. 148-149.

⁴⁹² Ibidem, p. 149.

⁴⁹³ Ibidem, p. 149.

⁴⁹⁴ Ibidem, p. 153.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 137.

me chutar as pernas sem que eu lhes diga: *Tome cuidado!* Mas, com mil demônios! Sou mau como o diabo com aqueles que me azucrinam, ou que não me agradam. E é bom que você saiba que matar um homem me preocupa tanto quanto isto! diz ele, lançando um jato de saliva.⁴⁹⁶

Se de Mme Beauséant Rastignac ouvira que não pode expor a todos seus pensamentos íntimos, de Vautrin ouve que a honestidade, valor cultivado por sua família da Província, não tem utilidade para os que querem ascender socialmente: “Você sabe como se faz o próprio caminho aqui? Pelo estalo do gênio ou por meio da corrupção. É preciso entrar nessa massa de homens como uma bala de canhão, ou nela deslizar como uma peste. A honestidade não serve de nada”.⁴⁹⁷ Genialidade ou corrupção são as duas alternativas. Mas a genialidade, tão valorizada pelos românticos, é qualidade excepcional:

Nos dobramos diante do poder do gênio, nós o odiamos, tratamos de caluniá-lo, porque ele toma sem partilhar; mas nos dobramos se ele persiste; em uma palavra, o adoramos de joelhos quando não podemos enterrá-lo na lama. A corrupção tem força, o talento é raro. Assim, a corrupção é a arma da mediocridade que abunda, e por toda parte você sentirá sua ponta.⁴⁹⁸

A corrupção pode garantir o sucesso financeiro: “O segredo das grandes fortunas sem causa aparente é um crime esquecido, porque ele foi bem feito”.⁴⁹⁹ Por outro lado a boa conduta, se mantida, pode levar a duas posições nada invejáveis, a de *honnête homme* e a de hilita (o membro da camada mais pobre da população espartana, em particular, e o miserável em geral):

Também o *honnête homme* é o inimigo comum. Mas quem você acredita ser o *honnête homme*? Em Paris, o *honnête homme* é aquele que se cala, e se recusa a partilhar. Não falo desses pobres hilotas, que por toda parte fazem o serviço pesado sem jamais serem recompensados por seus trabalhos, e eu os chamo de a confraria dos sábios do bom Deus. Certamente aí está a virtude em toda a flor de sua estupidez, e também aí está a miséria. Vejo daqui o esgar dessas pessoas se Deus tivesse o mau gosto de se ausentar no dia do Juízo Final.⁵⁰⁰

⁴⁹⁶ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 160.

⁴⁹⁷ Ibidem, p. 166.

⁴⁹⁸ Ibidem, p. 166.

⁴⁹⁹ Ibidem, p. 175.

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 167.

O *honnête homme* que, como já vimos na introdução, representava o padrão de comportamento almejado pelos que freqüentavam as rodas sociais na França dos séculos XVII e XVIII, encarnado pelo Philinte de Molière e admirado pelo pequeno Guillaume, hóspede de Sir Charles Grandison, agora é o “inimigo comum”, é o que protege a si mesmo sem ajudar mais ninguém. Já os hilotas são os pobres cristãos que praticam a caridade mesmo sem promessa de recompensa terrena, e representam a “virtude idiota”. Vautrin associa virtude e idiotia e, o que é importante, sua opinião agora não tem a mesma dimensão daquela do sobrinho de Rameau. Para Barbéris, o sobrinho expressava opiniões isoladas, enquanto Vautrin reflete valores sociais correntes e largamente praticados: “*Le Neveau de Rameau* e Gaudet exprimem apenas o detalhe, o acidental e o pitoresco. Eles não vão a lugar algum. Vautrin exprime uma lei geral, a de toda a nova sociedade”.⁵⁰¹ Vautrin não fala apenas por si, ele se apresenta como um imparcial observador do mundo: “Se eu falo a você assim do mundo, ele me deu o direito, eu o conheço. Você pensa que eu o repreendo? De modo algum. Sempre foi assim. Os moralistas não o mudarão jamais. O homem é imperfeito”.⁵⁰² Se o homem é imperfeito, idiotas são aqueles que acreditam na possibilidade ou de atingir a perfeição através da conduta reta, ou de obter, por meio da boa ação, o aperfeiçoamento alheio. Em outras palavras, para Vautrin, agir segundo a paixão (como Goriot ou como os hilotas que fazem caridade) é algo digno de idiotas. O homem que atinge o sucesso deve ser racional – definitivamente estamos bem distantes dos tempos clássicos (e ainda vivos na obra de Jane Austen) em que o bom uso da razão (especialmente da prudência) era característica indispensável aos virtuosos.

Rastignac já conheceu diferentes modelos de conduta desde que chegou a Paris. Por meio de sua família (mãe e irmãs) e de Goriot é lembrado da necessidade de compaixão e de sacrifício pelo outro para obter o respeito do próximo e a felicidade íntima, por meio de Mme de Beauséant e de Vautrin aprende que para atingir o sucesso mundano é preciso ser racional e não confiar nas pessoas, nem se preocupar com seu bem-estar. Todas essas lições podem

⁵⁰¹ BARBÉRIS, Pierre. *Le Père Goriot de Balzac*. Écriture, structures, significations. Paris: Larousse, 1972. p. 63.

⁵⁰² BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 167.

ser contextualmente verdadeiras, mas também são dificilmente compatíveis, e é isso que perturba Rastignac em um momento crucial, aquele em que deve decidir qual caminho seguir:

Em duas palavras, esse bandido me disse mais coisas sobre a virtude do que me disseram os homens e os livros. Se a virtude não sofre capitulação, eu, então, roubei minhas irmãs? diz, atirando o saco de dinheiro sobre a mesa. Ele se senta, e permanece imerso em uma atordoante meditação: – Ser fiel à virtude, martírio sublime!⁵⁰³

Rastignac têm dúvidas com relação à virtude. Choca-se ao perceber que o fato de haver usado o dinheiro da família para seus gastos mundanos, de a haver enganado, de uma certa maneira, pode torná-lo ladrão, abalando seriamente sua auto-imagem de virtuoso. Em teoria a virtude, como o bem, é única e constante, mas com relação a essa lei pétrea Rastignac também apresentará dúvidas:

Todo mundo acredita na virtude; mas quem é virtuoso? Os povos têm a liberdade por ídolo; mas onde há sobre a terra um povo livre? Minha juventude ainda é azul como um céu sem nuvens: querer ser grande ou rico, não é se decidir a mentir, se curvar, rastejar, se retratar, lisonjear, dissimular? Não é consentir em se tornar o valete daqueles que mentiram, se curvaram, se retrataram? Antes de ser cúmplice deles, é preciso servi-los.⁵⁰⁴

Rastignac preocupa-se muito com a virtude, mas constata que o mundo não leva mais isso em consideração. Essa constatação é feita mesmo pelo narrador do romance, que irá mencionar Alceste:

Os homens chegam, por uma sucessão de transações desse gênero, a essa moral relaxada que a época atual professa, na qual se encontram mais raramente do que qualquer outro tempo esses homens retangulares, essas belas vontades que não se dobram jamais ao mal, às quais o menor desvio da linha reta parece um crime: magníficas imagens da probidade que nos valeram duas obras-primas, Alceste de

⁵⁰³ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 175.

⁵⁰⁴ Ibidem, p. 175-176.

Molière, e mais recentemente Jenny Deans e seu pai, na obra de Walter Scott.⁵⁰⁵

Por outro lado, mesmo conhecendo o estado atual do mundo, Rastignac não julga tão fácil render-se ao pensamento corrente:

Pois bem! Não. Vou trabalhar nobremente, santamente; vou trabalhar dia e noite, e dever minha fortuna apenas a meu trabalho. Essa será a mais lenta das fortunas, mas a cada dia minha cabeça repousará sobre o travesseiro sem um pensamento mau. O que há de mais belo do que contemplar a sua vida e encontrá-la pura como um lírio? Eu e a vida, nós somos como um jovem e sua noiva. Vautrin me fez ver o que acontece após dez anos de casamento. Diabo! Minha cabeça se perde. Não quero pensar em nada, o coração é um bom guia.⁵⁰⁶

O impasse moral de Rastignac é condensado no dilema do mandarim. Se fosse possível, apenas com o pensamento, matar um velho e tirano mandarim na China, obtendo, em contrapartida, toda a sua fortuna, Rastignac o faria? Esse dilema testa duramente o conceito de virtude: basta agir bem ou abster-se de ações equivocadas para ser virtuoso? Ou os maus pensamentos e intenções também podem comprometer a virtude? Rastignac apresenta o dilema a Bianchon, seu amigo médico:

– Não brinque. Vamos, se te fosse provado que a coisa é possível e que te basta um sinal de cabeça, tu o farias?
 – É bem velho, o mandarim? Mas, nossa! Jovem ou velho, parálítico ou bem alinhado, por minha fé... Raios! Pois bem, não.⁵⁰⁷

Bianchon não mataria o mandarim. Mesmo que a morte fosse um bom serviço prestado à população chinesa, mesmo que ganhasse em troca muito dinheiro, e mesmo que ninguém ficasse sabendo de sua culpa. Bianchon explica sua decisão:

Mas tu colocas a questão que se encontra na entrada da vida para todo mundo, e tu queres cortar o nó górdio com a espada. Para agir assim, meu caro, é preciso ser Alexandre, senão vamos para a prisão. Eu estou feliz com a pequena existência que criarei na província, onde muito bestamente irei suceder a meu pai. As afeições do homem satisfazem

⁵⁰⁵ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 190.

⁵⁰⁶ Ibidem, p. 176.

⁵⁰⁷ Ibidem, p. 198.

nos menores círculos tão plenamente quanto em uma imensa circunferência. Napoleão não jantava duas vezes, e não podia ter mais amantes do que tem um estudante de medicina quando é interno nos *Capucins*. Nossa felicidade, meu caro, estará sempre entre a planta de nossos pés e nosso occipício; e, que custe um milhão por ano ou cem luíses, a percepção intrínseca é a mesma dentro de nós. Concluo pela vida do chinês.⁵⁰⁸

Bianchon percebe que ceder à tentação do dilema pode significar o desejo de marcar a vida com grandes feitos e grandes conquistas. Mas percebe também que seguir o modelo napoleônico não garante, necessariamente, a felicidade para todos; pelo contrário, pode revelar-se perigoso (perigo que Dostoiévski explorará magistralmente em *Crime e Castigo*). Não é preciso ser grande como Napoleão para obter a felicidade, ela também pode ser pequena e é, em qualquer dos casos, interior.

Bianchon era um personagem querido por Balzac, que chegou a desejar tê-lo junto a si em seu leito de morte: “Se Bianchon estivesse aqui, ele me salvaria”.⁵⁰⁹ E, no romance, é o último grande modelo de conduta que se apresenta a Rastignac. Tanto Barbéris quanto Bellos destacam o fato de Bianchon obter o sucesso por meio do próprio trabalho.⁵¹⁰ E Bellos, particularmente, analisa com mais detalhe a alternativa proposta pelo médico:

Bianchon, por exemplo, não apenas oferece a Rastignac vários elementos de conhecimento (sobre frenologia, medicina, provocação policial), mas apresenta seu próprio entusiasmo bem-intencionado pelo estudo e trabalho como modelos perfeitamente sérios para conduzir sua vida. [...] sua caracterização supõe muito firmemente a crença de Balzac em que o intelecto oferece uma saída para a tragédia das paixões e para a sujeira do reinado do dinheiro. Rastignac é tentado pelo tipo de virtude de Bianchon [...].⁵¹¹

Rastignac realmente admira Bianchon. Mas há obstáculos importantes, de acordo com Bellos, que impedem que adote o amigo como modelo: Rastignac não trabalha, é muito apegado aos prazeres mundanos e deseja obter dinheiro rapidamente. O caminho do estudo é lento e as recompensas materiais não são

⁵⁰⁸ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 198-199.

⁵⁰⁹ Apud BARBÉRIS, Pierre. *Le monde de Balzac*. Paris: Éditions Kimé, 1999. p. 378.

⁵¹⁰ Cf. BARBÉRIS, op. cit., p. 373; BELLOS, David. *Balzac: Old Goriot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 37.

⁵¹¹ BELLOS, op. cit., p. 89-90.

garantidas. Tanto ascetismo não convém a Rastignac. Apesar disso, Bellos adverte, Bianchon não perde a força como alternativa válida, na economia do romance, para os que desejam obter sucesso em Paris sem macular a consciência:

Mas a identificação do leitor com ele [Rastignac] não pode ir tão longe a ponto de obscurecer a lição ensinada por Bianchon, não apenas em *O Pai Goriot*, mas no conjunto das outras novelas em que reaparece, sempre jovem, sempre alegre, e sempre devotado à sua ciência – a lição de que trabalho duro e a busca de conhecimento fornecem uma maneira virtuosa e válida de conduzir a vida mesmo no “vale do reboco quase se esboroando e das sarjetas pretas de lama” que é a Paris do século XIX.⁵¹²

Após muitas dúvidas, após pensar sobre tantos modelos morais diferentes, Rastignac finalmente faz sua escolha:

Ele continuamente hesitou em ingressar no caminho sem volta parisiense. Apesar de suas ardentes curiosidades, ele sempre conservou alguns pensamentos reservados sobre a vida feliz que leva o verdadeiro *gentilhomme* em seu castelo. Entretanto, seus últimos escrúpulos haviam desaparecido na véspera, quando ele se viu em seu apartamento.⁵¹³

Rastignac torna-se amante da filha de Goriot, Delphine, escolhe o mundo do sucesso material, passando por uma transformação cuidadosamente descrita pelo narrador:

Gozando das vantagens materiais da fortuna, como ele gozava há muito tempo das vantagens morais que dá o nascimento, ele se despiu de sua pele de homem de província, e lentamente se estabeleceu em uma posição na qual descobria um belo futuro. Assim, enquanto esperava Delphine, molemente sentado nesse gracioso *boudoir*, que se tornara um pouco seu, ele se via tão distante do Rastignac chegado no ano

⁵¹² BELLOS, David. *Balzac: Old Goriot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 90.

⁵¹³ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 290.

anterior à Paris, que ao olhá-lo, por um efeito de ótica moral, se perguntava se aquele se parecia, nesse momento, a si mesmo.⁵¹⁴

Apesar de tomada, a decisão está longe de deixar Rastignac completamente feliz. O mundo que abandonou lhe parece superior ao mundo que ora abraça, e junto com o prazer proporcionado pela relação com uma bela e rica mulher vem a forte dor moral, o grande sentimento de culpa: “Ele vai se vestir fazendo as mais tristes, as mais desencorajadoras reflexões. Ele via o mundo como um oceano de lama no qual o homem se enfia até o pescoço, se ali coloca o pé. – Aí se cometem apenas crimes mesquinhos! diz a si mesmo”.⁵¹⁵ Ele também recorda com saudades do tipo de sentimento tranqüilo que sua vida pregressa, provinciana, lhe proporcionava: “Seu pensamento o transporta ao seio de sua família. Ele se lembra das puras emoções dessa vida calma, ele se lembra dos dias passados em meio às pessoas que lhe eram queridas. Ao se conformarem às leis naturais do ambiente doméstico, essas caras criaturas ali encontravam uma felicidade plena, contínua, sem angústias”.⁵¹⁶ Está fora de questão, contudo, retomar a vida antiga, porque agora Rastignac está consciente de que isso já não é possível, ele já é outro: “Apesar de seus bons pensamentos, ele não sentia coragem de confessar a fé das almas puras à Delphine, ordenando a ela a Virtude em nome do Amor. Sua educação iniciada já trazia seus frutos. Ele já amava egoisticamente”.⁵¹⁷

Agora que a decisão de Rastignac está tomada, aqueles que lhe serviram de modelo saem de cena. Vautrin é preso, sua família continua no interior, Mme de Beauséant decide deixar Paris após ser enganada pelo amante. As observações de Rastignac são amargas: “Madame de Beauséant foge, esse daqui morre, diz ele. As belas almas não podem permanecer muito tempo nesse mundo. Como os grandes sentimentos se aliarão, com efeito, a uma sociedade mesquinha, pequena, superficial?”⁵¹⁸ As belas almas, os virtuosos, não têm mais espaço no mundo representado por Paris. O próprio Rastignac se adaptou, deixou

⁵¹⁴ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 290-291.

⁵¹⁵ Ibidem, p. 320.

⁵¹⁶ Ibidem, p. 320 .

⁵¹⁷ Ibidem, p. 320.

⁵¹⁸ Ibidem, p. 331.

que a ambição, e não a modéstia, o conduzisse, abandonando assim o árduo caminho da virtude. No entanto, ainda admira os que, em seu entendimento, representam esses valores antigos e provincianos que estão perdendo terreno.

Uma vez que Bianchon fica suficientemente em segundo plano para se apresentar a Rastignac como alternativa viável, o único modelo positivo que ainda resta é Goriot, que está morrendo. Goriot, já vimos, é admirado por Rastignac pelo extremo desprendimento com relação ao dinheiro e pela paixão pelas filhas. Contudo, essas mesmas características apresentam uma dimensão negativa que é enfatizada ao final do romance. Goriot cultua o dinheiro e acha que tudo pode ser comprado: “O dinheiro dá tudo, mesmo filhas”. Estabeleceu com as filhas, desde o princípio, uma relação de compra de afeto, que acabou por lhe trazer sérias conseqüências. Ele sabe que para obter o amor das filhas precisa de dinheiro, e essa situação não deixa de ter ligação com sua própria maneira de agir, afinal, sempre esteve mais preocupado em agradar e amar as filhas do que em educá-las: “Não, eu gostaria de ser rico, eu as veria. Por Deus, quem sabe? Elas têm, as duas, corações de rocha, Eu tinha amor demais por elas para que tivessem algum por mim. Um pai deve ser rico, ele deve manter seus filhos sob rédeas curtas [...]. E eu estava de joelhos diante delas. As miseráveis!”⁵¹⁹ Em um momento de lucidez, à beira da morte, Goriot percebe claramente tanto o seu equívoco quanto o mau caráter das filhas:

Um homem que dá oitocentos mil francos às suas duas filhas é um homem que precisa de cuidados. [...]. O mundo não é belo. Eu vi isso! [...] Ainda tenho minha agudeza, veja, e nada me escapou. Tudo esteve em seu lugar e me partiu o coração. Eu bem via que elas eram falsas, mas o mal não tinha remédio.⁵²⁰

À semelhança de Sir Thomas no final de *Mansfield Park*, Goriot, que adotou sem reflexão os novos preceitos da então chamada educação “moderna”, faz um inventário de todas as suas falhas como pai:

⁵¹⁹ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 334-335.

⁵²⁰ Ibidem, p. 335.

Diga bem a todo mundo que não se preocupem comigo. Tudo é culpa minha, eu as habituei a me pisotear. Amava isso. Isso não diz respeito a ninguém, nem à justiça humana, nem à justiça divina. Deus seria injusto se as condenasse por minha causa. Eu não soube me conduzir, eu cometi a besteira de abdicar de meus direitos. Eu fui aviltado por elas! O que você quer! O mais natural, as melhores almas teriam sucumbido à corrupção dessa facilidade paternal. Eu sou um miserável, eu sou justamente punido. Apenas eu causei as desordens de minhas filhas, eu as mimei. Elas querem hoje o prazer, como elas queriam antigamente bombons.⁵²¹

Rastignac a tudo observa, e é testemunha da morte de Goriot, totalmente abandonado pelas filhas. Perdera um bom amigo. Em *Mansfield Park* Fanny Price, após provar sua conduta virtuosa, ganha um amigo e admirador em Sir Thomas. Aqui, o mundo é outro, é aquele sem espaço para as belas almas e, logo, para a amizade, refletindo, de acordo com Anne Vincent-Buffault, as mudanças sociais impostas pela vida urbana nas sociedades industrializadas do século XIX:

A ênfase é posta sobre a dificuldade de conciliar a ambição, a rivalidade, a concorrência e a amizade, sobretudo no caso dos homens. Desaparece o vínculo entre sociabilidade e amizade, como se a representação de um aperfeiçoamento do vínculo social e da humanidade pela multiplicação dos laços de amizade não estivesse mais na ordem do dia.⁵²²

O transformado Rastignac vê Paris e todas as relações que ainda há de fazer nessa cidade não como algo associado à amizade, mas sim como combate e desafio. É desse modo que dirige a Paris a mesma fórmula ameaçadora que Vautrin⁵²³ e Goriot,⁵²⁴ em circunstâncias diversas, já haviam usado: “à nous deux, maintenant” [“é entre nós dois, agora”].⁵²⁵ O conceito de virtude, em suas diferentes acepções, não deixa de considerar a idéia de bem comum, e é

⁵²¹ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 337.

⁵²² VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Da Amizade*. Uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 92.

⁵²³ No original: “A la bonne heure. Allons donc! A nous deux! Voici votre compte, jeune homme” [“Em boa hora. Vamos então! É entre nós dois! Eis sua conta, meu jovem”]. BALZAC, op. cit., p. 162.

⁵²⁴ No original: “Je le ferai capituler, ce monstre-là, en lui disant: A nous deux!” [“Eu o farei capitular, esse monstro, ao lhe dizer: É entre nós dois!”]. BALZAC, op. cit., p. 303

⁵²⁵ BALZAC, op. cit., p. 354.

significativo que Rastignac, ao abandonar ao mesmo tempo a juventude e a conduta virtuosa que a caracteriza nesse novo mundo, se coloque em posição de desafio, posição reativa e adequada a uma sociedade de valores individualistas como a Paris pintada por Balzac.

5.3 Rastignac: o herói da vida real

Henry James, que tomava Balzac como um de seus principais modelos e que dizia ter aprendido, sobre romances, mais com ele do que com qualquer outro escritor, em 1905 publicou um ensaio intitulado *The lesson of Balzac*. Em determinado trecho desse texto Henry James compara Balzac a outro autor do século XIX, dessa vez inglês, William Makepeace Thackeray (1811-1863), conhecido, sobretudo, pelo romance *Vanity Fair: a novel without a heroine* (1848). Seu objetivo é traçar um paralelo entre duas maneiras distintas de tratar a personagem que erra moralmente. Para tanto, especula sobre como Balzac e Thackeray considerariam Becky Sharp, protagonista de *Vanity Fair*, a filha órfã de artista pobre que se torna uma arrivista na Londres do começo do século XIX. Thackeray, para Henry James, em primeiro lugar, “não ama sua Becky”.⁵²⁶ Já Balzac, se tivesse de lidar com ela, teria o impulso de protegê-la, “no interesse de seu especial gênio e liberdade”,⁵²⁷ pois estaria plenamente consciente “do quão longe ela poderia ir, e paternalmente, maternalmente alarmado com relação a isso”.⁵²⁸ Enquanto Balzac desejaria valorizar a personagem, mesmo reconhecendo seus muitos erros (Becky, ao final do romance, chega a ser suspeita de homicídio – lembremos que sobre Rastignac, o arrivista de Balzac, também pesa a culpa pela conivência com o assassinato do irmão de sua colega de pensão, Victorine), Thackeray teve atitude oposta: “um desejo de positivamente expor e execrar a

⁵²⁶ JAMES, Henry. The lesson of Balzac. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot: a new translation: responses, contemporaries and other novelists, twentieth-century criticism*. New York: W. W. Norton, 1997. p. 253.

⁵²⁷ Ibidem, p. 253.

⁵²⁸ Ibidem, p. 253.

pobre Becky – de segui-la, surpreendê-la no ato e fazer com que se envergonhe”.⁵²⁹ Partindo dessa comparação hipotética Henry James chega a uma conclusão geral sobre escritores ingleses e franceses no que diz respeito à intenção moral: “O escritor inglês que deixar garantir, em primeiro lugar, o seu julgamento moral; o francês está disposto [...] a arriscar, em prol de seu assunto e dos interesses dele, a sua salvação espiritual”.⁵³⁰ Essa “tipologia” rapidamente proposta por James revela-se útil para a compreensão também do tipo de crítica que encontramos nas tradições literárias inglesa e francesa. A obra de Balzac, a não ser durante o século XIX, será tratada com muito menos frequência pela ótica moral do que a de Jane Austen, por exemplo, até porque a crítica francesa em boa parte considera essa ótica ultrapassada. Ainda assim, mesmo diante de um universo menor de escolhas, a partir de agora veremos o que alguns críticos, predominantemente franceses, escreveram sobre aspectos morais da obra de Balzac, especificamente sobre *O Pai Goriot*, desde o século XIX.

Durante a vida de Balzac as críticas à moralidade de suas obras, como já pudemos vislumbrar em item anterior, eram frequentes. Parcela importante da crítica francesa considerava o conjunto da obra profundamente imoral, e essa era uma questão de alta relevância na época, capaz de conduzir escritores a julgamento, como haveria de acontecer com Flaubert. Vachon bem justifica essa importância: “[...] lembremos que a questão moral (ou aquela da ‘moralidade’) é consubstancial ao gênero romanesco, à sua história no século XIX, à sua autonomização, ao reconhecimento de sua nobreza e de sua seriedade, à sua promoção ao primeiro plano da hierarquia literária”.⁵³¹ As acusações mais comuns, elencadas por Ferdinand Brunetière (1849-1906), são as de que Balzac é pessimista, não pune suficientemente crimes e vícios, não recompensa o bastante a virtude.⁵³² No momento em que *O Pai Goriot* foi criado, podia-se ler, no *Le Constitutionnel, Journal du commerce, politique et littéraire*, lançado em 1817 e responsável pela publicação, em folhetim, de obras de George Sand, Eugène Sue,

⁵²⁹ JAMES, Henry. The lesson of Balzac. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot: a new translation: responses, contemporaries and other novelists, twentieth-century criticism*. New York: W. W. Norton, 1997. p. 253.

⁵³⁰ Ibidem, p. 253.

⁵³¹ VACHON, Stéphane. Dossier. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 428-429.

⁵³² Cf. BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Honoré de Balzac*. Paris: Nelson Éditeurs/Calmann-Lévy Éditeurs, 1905. p. 193-195.

Dumas, e do próprio Balzac, o seguinte: “O abuso de tudo, do bem como do mal, eis o que caracteriza M. de Balzac”.⁵³³ No *Le Voleur Illustré – cabinet de lecture universel – Journal pour tous*, fundado em 1828, a crítica a *O Pai Goriot* é minuciosa:

Faz muito tempo que não lemos páginas de tal maneira pobres, falsas, mal concebidas quanto as do romance do *Pai Goriot*; é um verdadeiro jogo de paciência. Estilo de melodrama, pinturas repugnantes, sentimentos paternal e filial desnaturados, costumes do mundo saturados de idéias, de linguagem que jamais existiu, duplicidade de ação partilhada pelo esquecimento das primeiras regras da arte entre um velho idiota e um herói de penitenciária, fraca contrapartida de Vidocq; enfim, personagens, localidades, discursos, sentimento, tudo concorre para fazer do *Pai Goriot* [...] uma mediocridade literária.⁵³⁴

Balzac, como vimos há pouco, procurava se defender das críticas, mas não cedia a elas, pois acreditava no acerto e na validade de sua perspectiva moral. Visto que ele não corrigia sua obra, outros trataram de fazê-lo. *O Pai Goriot* chega à Rússia em tradução de Amply Otchkine, revisada por Ossip Senkovski, feita a partir do ano do lançamento da obra, 1835. A tradução procura eliminar o que entendia como defeito. Assim, no final do texto em russo, Rastignac desafia a sociedade e após, ao invés de voltar para os braços de Delphine, casa-se com Victorine Taillefer e se torna milionário.⁵³⁵ Balzac, que sempre sonhou em trabalhar com teatro, também teve *O Pai Goriot* adulterado na versão para os palcos. O romance foi simultaneamente adaptado por Ancelot e Paulin para o *Théâtre du Vaudeville* (*Le Père Goriot. Comédie en deux actes*) e por Jaime, Théaulon e Decomberousse para o *Théâtre des Variétés* (*Le Père Goriot. Comédie-vaudeville en trois actes*), e ambas as peças estrearam no mesmo dia, 6 de abril de 1835. Enquanto a peça de Ancelot e Paulin foi encenada apenas três vezes, a de Jaime, Théaulon e Decomberousse teve cinquenta e três apresentações.⁵³⁶ Um dos motivos para tanto sucesso é o fato de a opinião pública reconhecer que eles “melhoraram” a obra de Balzac, uma vez que

⁵³³ *Le Constitutionnel* apud VACHON, Stéphane. Dossier. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 432.

⁵³⁴ *Le Voleur* apud VACHON, Stéphane. Dossier. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 432.

⁵³⁵ Cf. VACHON, op. cit., p. 426.

⁵³⁶ Cf. VACHON, Stéphane. *Le Père Goriot*. Disponível em: http://www.paris-france.org/MUSEES/balzac/furne/notices/pere_goriot.htm. Acesso em: 25 out. 2007.

forneceram, conforme crítica publicada no *Le Constitutionnel*, em 13 de abril de 1835, “aquilo que falta ao *Pai Goriot*, uma finalidade moral”.⁵³⁷ Também nessa peça a importância de Victorine é reforçada e a estrutura da família burguesa tradicional, restaurada. Goriot reconhece Victorine como filha, Rastignac torna-se seu genro e Delphine e Anastasie arrependem-se de todo o mal que fizeram ao pai. No final da peça Goriot toma o controle da situação e age severamente:

ANASTASIE E DELPHINE. Meu pai!
 GORIOT. Retirem-se!
 VICTORINE. Por favor, seja menos rigoroso!
 ANASTASIE E DELPHINE. Por piedade.
 GORIOT. Saiam. As portas de Bicêtre nos separam para sempre!
 (Delphine e Anastasie caem de joelhos, Victorine e Rastignac se atiram nos braços de Goriot; movimento geral. Quadro).⁵³⁸

Conforme Vachon, no *Journal des débats*, em 13 de abril de 1835, Jules Janin (1804-1874) criticava Balzac por ter ido “longe demais em sua intriga do *Pai Goriot*”, enquanto no jornal monarquista *La France*, em 9 de abril um cronista anônimo apontava a superioridade da versão teatral face ao romance: “Se o *vaudeville* difere do romance, é, sobretudo, no sentido de que não é nem ímpio, nem imoral”.⁵³⁹

Após a morte de Balzac o cenário crítico se altera. A fama de *O Pai Goriot* como obra-prima consolida-se cada vez mais, e o romance passa a ser considerado por muitos como uma fonte de exemplos morais. O principal desses exemplos, segundo Barbèris, é a noção de Goriot como pai mártir.⁵⁴⁰ Esse tipo de leitura edificante, cuja lógica já se fazia presente na tradução e nas adaptações teatrais anteriormente comentadas, ganha reforço com a publicação de obras como *Balzac Moraliste* (1866), de Alphonse Pagès (1808-1892), professor e padre da Congregação de São Basílio. Essa obra serviu como base, por exemplo, para um artigo sobre Balzac publicado em 1903 por G.L.F. na *The Parents Review*, revista enviada a pais e professores das escolas da então famosa educadora

⁵³⁷ VACHON, Stéphane. Dossier. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 437.

⁵³⁸ DECOMBEROUSSE, Alexis; JAIME, Ernest; THEAULON, Emmanuel. *Le père Goriot*. drame-vaudeville en 3 actes. Paris: Marchant, 1835. p. 22.

⁵³⁹ VACHON, Stéphane. Dossier. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 437.

⁵⁴⁰ BARBÉRIS, Pierre. *Le monde de Balzac*. Paris: Éditions Kimé, 1999. p. 10.

inglesa Charlotte Mason (1842-1923). G.L.F. afirma que para os que pensam que Balzac era um escritor imoral, o livro de Pagès apresenta uma outra imagem do escritor: “Sua principal idéia é moral muitas vezes, como já foi sugerido antes, e ele insiste nela em detrimento de sua arte”.⁵⁴¹ As duplas preocupações balzaquianas, vistas no primeiro item deste capítulo, quais sejam, a representação do mundo real e a indicação dos caminhos ideais, facilitarão a acomodação de uma variada gama de leitores à sua obra.

Assim como Pagès, segundo G.L.F., prefere destacar em Balzac os aspectos proféticos, os momentos em que aponta as belezas do mundo, Hyppolite Taine (1828-1893), que também escreve sobre Balzac em 1866, quando analisa *O Pai Goriot* vê no escritor um acurado historiador, um realista:

Mas quem não vê, através dos detalhes que constituem o indivíduo e que fazem a vida, a história abreviada do século XIX, os combates de um homem jovem [...], ambicioso, capaz, colocado entre a obediência e a revolta, que vê de um lado um pai, “o Cristo da paternidade”, que morre sobre um catre infame, traído por suas filhas e abandonado por todos; de outro, um bandido grandioso, “o Cromwell da prisão”, munido de todas as seduções que o gênio, a ocasião e a experiência podem oferecer?⁵⁴²

Em 1905, seguindo o exemplo de Taine, Ferdinand Brunetière irá defender o realismo de Balzac em seu livro *Honoré de Balzac*. Brunetière se esforça em afastar as discussões em torno da obra de Balzac do terreno da moralidade, pois, em suas palavras, “a questão deixou de ser uma questão de moral”.⁵⁴³ Se Balzac é fiel à realidade, as questões morais que aparecem em seus romances serão apenas aquelas que a própria vida reflete, como explica Brunetière:

Concluamos, então, pela “moral” dos romances de Balzac, pois eles não são, propriamente falando, nem “morais”, nem “imorais”, mas são o que devem ser, enquanto “representação” da vida de seu tempo. Eles são “imorais” como a história e como a vida, o que significa dizer que eles são, então, tão “morais” quanto elas, uma vez que, sem dúvida, em um

⁵⁴¹ F., G. L. Balzac. London: *The Parents Review*, Vol. XIV. p. 112-119. 1903. Disponível em: <http://amblesideonline.org/PR/PR14p112Balzac.shtml>. Acesso em 25 out. 2007.

⁵⁴² TAINÉ, Hyppolite. Balzac. In: _____. *Essais de critique et d'histoire*. 2. ed. Paris: Hachette, 1866. p. 88.

⁵⁴³ BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Honoré de Balzac*. Paris: Nelson Éditeurs/Calmann-Lévy Éditeurs, 1905. p. 205.

dado momento de sua evolução, elas não podem ser diferentes do que são.⁵⁴⁴

A crítica a *O Pai Goriot* no século XX é unânime em considerar esse romance uma obra-prima, uma das mais importantes peças do gigantesco projeto da *Comédia Humana*. Estamos bem longe da condenação moral vigente na época de Balzac. Por outro lado, também é perceptível, como veremos a partir de agora, a tendência a julgar, com base nas mais variadas linhas de argumentação, Rastignac sob luz mais positiva do que Goriot.

Uma das críticas mais influentes é a formulada por Erich Auerbach (1892-1957) no seu *Mimesis* (1946). Auerbach, que nesse livro discute a representação da realidade, nem de longe compartilha a opinião de Brunetière sobre o realismo de Balzac. Para Auerbach, falta a Balzac “a seriedade objetiva diante da realidade moderna”.⁵⁴⁵ Além disso, Balzac, em seu método de construção das tramas romanescas, peca pelo excesso:

Qualquer enredo, por mais trivial ou corriqueiro que seja, é por ele tratado grandiloquentemente, como se fosse trágico; qualquer mania é por ele vista como paixão. Está sempre disposto a marcar qualquer infeliz como herói ou como santo; se se tratar de uma mulher, compara-a com um anjo ou com uma madona.⁵⁴⁶

Após essa contundente crítica, Auerbach apresenta o exemplo de Goriot: “chega até a chamar o coitado do velho Goriot *ce Christ de la paternité*”.⁵⁴⁷ Nessa última crítica fica subentendida a idéia de que a aproximação entre Goriot e Cristo é um recurso melodramático totalmente inverossímil e inapropriado – mesmo uma leitura anterior (1913), como a de Émile Faguet (1847-1916), que se pretende mais favorável ao romance, associa Goriot a algum tipo de desvio ou anormalidade no momento de descrevê-lo (“A [história] de Goriot é bem uma história à Balzac, a pintura de uma paixão fatal atingindo a demência”).⁵⁴⁸

⁵⁴⁴ BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Honoré de Balzac*. Paris: Nelson Éditeurs/Calmann-Lévy Éditeurs, 1905. p. 212-213.

⁵⁴⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis* [1946]. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 431-432.

⁵⁴⁶ Ibidem, p. 431-432.

⁵⁴⁷ Ibidem, p. 431-432..

⁵⁴⁸ FAGUET, Emile. Balzac [1913]. In: BALZAC, Honoré de. A mulher de trinta anos. A mulher abandonada. Rio de Janeiro: Artenova, s.d. p. 41-42.

No início dos anos setenta Pierre Barbèris (1926), um dos grandes especialistas na obra de Balzac em nossos dias, dará continuidade a essa corrente de leitura que vê Goriot como uma personagem mais negativa do que positiva. No entanto, há uma sutil e importantíssima diferença de abordagem: se, para Auerbach, Goriot é uma personagem mal construída por Balzac, para Barbèris é uma personagem mal interpretada por aquele público que procura observá-la como uma figura exemplar, que acredita nas palavras do narrador e que procura ver mesmo, no velho pensionista da Maison Vauquer, a imagem de Cristo. De acordo com Barbèris em *Le monde de Balzac* (1973), Goriot é um “velho traficante dificilmente digerível por uma leitura edificante”.⁵⁴⁹ Essa linha analítica já fora desenvolvida por Barbèris em um livro anterior, *Le Père Goriot de Balzac* (1972), no qual Goriot é apresentado como um dos representantes do novo tipo de paternidade formulado por Balzac. Longe de ser um pai da tradição idealista ou heróica, Goriot é, “com uma espécie de horrível senilidade, um velho bandido de passado mais do que discutível, capaz, pelas filhas, as únicas que podem ter acesso aos esplendores sociais a ele interditados por sua idade e seu estatuto próprio, de todas as vilanias, ou mesmo [...] de todos os crimes”.⁵⁵⁰ Barbèris, que muito deve ao pensamento marxista e que tem pontos em comum com Georg Lukács, percebe em Goriot a alegoria dos bons sentimentos deturpados pela sociedade capitalista:

A crítica tradicional quis moralizar a história e a personagem de Goriot quando de fato se trata de um estudo ao mesmo tempo cínico e simbólico de um belo exemplo do que acontece, em uma sociedade inteiramente entregue ao egoísmo e à iniciativa privada, com um sentimento dos mais naturais e dos mais construtivos.⁵⁵¹

Essa leitura, no entanto, não contempla a complexidade que Goriot atinge no romance. Ele não funciona apenas como um contra-exemplo (o narrador, como já vimos, não nos esconde seus defeitos), mas também como alguém capaz de atrair admiração, e não somente pena, e é essa capacidade que

⁵⁴⁹ BARBÉRIS, Pierre. *Le monde de Balzac* [1973]. Paris: Éditions Kimé, 1999. p. 10.

⁵⁵⁰ BARBÉRIS, Pierre. *Le Père Goriot de Balzac*. Écriture, structures, significations. Paris: Larousse, 1972. p. 42-43.

⁵⁵¹ Ibidem, p. 42-43.

origina a relação de amizade com Rastignac. Quanto ao fato de Goriot ter possuído uma empresa, recordemos que o próprio Balzac não satanizava de todo o espírito empreendedor capitalista, pelo menos não como muitos marxistas fariam mais tarde, e era conhecido, durante a vida, pelos mirabolantes projetos de grandes negócios que, segundo acreditava, poderiam deixá-lo rico.

A personagem de Rastignac se enquadra melhor no tipo de teoria proposto por Barbèris. Rastignac não precisa ser desconstruído, muito menos foi “mal lido” pela crítica e pelo público leitor. Rastignac não é totalmente bom, nem é comparado, em parte alguma do romance, à Cristo. Ele foi puro e virtuoso na juventude, como já vimos, mas em Paris se transforma, passa da “ingenuidade provinciana ao cinismo parisiense”.⁵⁵² Rastignac é duplo, e representa claramente o caos social que o capitalismo impõe:

Há dois seres nele. Ele se coloca questões que não se colocava antes, e essa anarquia interior é o reflexo direto da anarquia social [...]. A dissociação se acelera. [...]. Mas algumas de suas ilusões deixaram de ser possíveis. A partir de agora, Rastignac será duplo. Haverá o Rastignac que reembolsa suas irmãs e que cuida de Goriot ; haverá o Rastignac que frequenta os salões e que se torna o amante de Delphine de Nucingen.⁵⁵³

Rastignac, como também já vimos, aprende o necessário para viver em Paris e torna-se um autêntico político. Ele é o modelo do homem moderno das grandes cidades, o herói desvirtuado e o novo padrão para a verossimilhança do personagem romanesco. Depois dele, como crer nos que não são duplos (Goriot não é duplo: ele é um dos “monomaníacos” de Balzac, vive em torno da paixão pelas filhas e é essa paixão que lhe confere uma impactante e por vezes comovente unidade), não alimentam fortes dúvidas sobre as escolhas a fazer e não atribuem grande valor ao poder e ao dinheiro?

Tornemos a Goriot. Em 1979 Guy Riegert, em *Le Père Goriot*, também se concentrará em apontar, sobretudo, os defeitos de Goriot. Em primeiro lugar, ele é extremamente egoísta: “Mas a respeito dos outros, seu egoísmo é total e sem nuance. Rastignac lhe revela a maquinação contra o filho Taillefer? ‘O que é que você tem a ver com isso?’. Vautrin foi preso? “O que é que nós temos a ver

⁵⁵² BARBÉRIS, Pierre. *Le monde de Balzac* [1973]. Paris: Éditions Kimé, 1999. p. 204.

⁵⁵³ Ibidem, p. 371.

com isso?”⁵⁵⁴ Por outro lado, não são enfatizadas as outras tantas provas de sua generosidade, espalhadas ao longo do romance. Goriot também, na opinião de Riegert, é mau pai: “Porque esse pai apaixonado não foi um bom pai”.⁵⁵⁵ A paixão é, ainda segundo Rierget, uma força que destrói a família na opinião do próprio Balzac:

É o próprio pensamento de Balzac, para quem a família é o “verdadeiro elemento social” (*Avant-propos* de *La Comédie Humaine*). Percebemos melhor, então, a dimensão do drama: o crime contra o Pai é um crime contra a sociedade, mas os próprios pais são os responsáveis se, por fraqueza ou por idiotice, deixam que o amor paternal degenera em paixão, “elemento destruidor” por excelência de toda sociedade. O drama familiar desemboca ainda em um drama social.⁵⁵⁶

Não nos esqueçamos, contudo, que Balzac em algum momento escreveu também que a paixão é superior à virtude... De qualquer maneira, a opção por destacar em Goriot o egoísmo e a imperícia como pai se repete no *Le Père Goriot: Balzac* (1994) de Dominique Rincé. O exemplo de egoísmo é novamente o desinteresse de Goriot por Victorine (situação “corrigida” na peça de Jaime, Théaulon e Decomberousse):

Generoso e indulgente ao extremo quando se trata de “Fifine” ou de “Nasie”, o bom homem, cegado por sua obsessão paternal, pode assim se mostrar de uma indiferença total em relação a outros sofrimentos como os de Victorine.⁵⁵⁷

Quanto ao fato de ser mau pai, Rincé ressalta que é justamente o desdobramento lógico de seu comportamento como pai, o abandono das mal educadas filhas, que transformará Goriot, paradoxalmente, em mártir:

Prisioneiro dessa paixão incurável que o faz pouco a pouco abdicar de suas faculdades intelectuais e de sua dignidade moral, Goriot, mau pai, atinge de fato o sublime indiretamente, por culpa de suas “más filhas” que ele sem dúvida “educou tão mal”. É a ignomínia de seu abandono, de sua agonia e de sua morte solitária que fazem desse incurável da paixão paternal o “mártir”, o “crucificado” que a tradição reteve.⁵⁵⁸

⁵⁵⁴ RIERGET, Guy. *Le Père Goriot* (1835). Honoré de Balzac. Paris: Hatier, 1992. p. 23-24.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁵⁷ RINCÉ, Dominique. *Le Père Goriot*. Paris: Nathan, 2004. p. 100.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 101.

O crítico David Bellos, em seu *Balzac: Old Goriot* (1987), leva em consideração as características complexas de Goriot. Assim, ressalta o que pode ser considerado admirável na personagem: “Auto-sacrifício é certamente admirável, especialmente em uma cultura profundamente marcada pelo cristianismo. Balzac pensava Goriot como próximo a um santo – ‘um homem que é pai como um santo, um mártir, é cristão’ [...] – e não hesita em sugerir tal comparação no romance”.⁵⁵⁹ Ao mesmo tempo, procura mostrar como os conceitos de auto-sacrifício e de egoísmo podem estar profundamente relacionados: “Mas ele está admitindo que no grande sacrifício do eu, há também grande egoísmo. Sua generosidade, sua abnegação com relação a Delphine e Anastasie serviu a ele no mínimo tanto quanto serviu a elas”.⁵⁶⁰ Ou seja, Goriot era indulgente porque gostava de amar, e era essa predileção que levava em conta ao agir, e não as conseqüências de seus atos sobre a formação das filhas. Além disso, Bellos não vê em Goriot um modelo a ser seguido pelo leitor (no item anterior essa questão foi abordada sob outro ângulo, Goriot e outras personagens se apresentavam em determinados momentos como modelos para Rastignac), assim como tampouco, para ele, Delphine e Anastasie ou Vautrin podem ser considerados exemplares.⁵⁶¹ Bellos defende que “Rastignac não é nem um herói romântico, nem uma figura trágica, mas um modelo da vida real”.⁵⁶² Balzac dizia que pintava os vícios para fortalecer a virtude pelo contra-exemplo. O narrador de *O Pai Goriot*, quando, após constatar que não existem mais almas retangulares, afirma que “talvez a obra oposta, a pintura das sinuosidades nas quais um homem do mundo, um ambicioso faz rolar sua consciência, tentando costear o mal, a fim de atingir seu objetivo mantendo as aparências”⁵⁶³ possa ser mais dramática, não chega a sugerir que tal homem é o novo modelo a ser seguido. No entanto, Rastignac passará a ser visto como exemplo de homem moderno, e não como modelo a ser evitado, conforme deixa bem claro a interpretação de Bellos, que segue uma linha bastante corrente.

⁵⁵⁹ BELLOS, David. *Balzac: Old Goriot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 82.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 87.

⁵⁶¹ Cf. BELLOS, op. cit., p. 89.

⁵⁶² BELLOS, op. cit., p. 94.

⁵⁶³ BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 191.

Rastignac representa o homem moderno em primeiro lugar porque, acompanhando agora o argumento de Vachon, ele é livre:

Alforriado, livre, não porque aprendeu a viver à margem das leis, mas porque se livrou psicologicamente dos preconceitos de sua jovem idade, da moral e das virtudes de sua família, quando vai jantar com madame de Nucingen – o que é bem um sinal de apetite, social, sexual, monetário, e talvez gastronômico [...].⁵⁶⁴

Retomando agora outro argumento de Bellos, Rastignac é moderno, em segundo lugar, porque é duplo e moralmente complexo:

A dupla função de Rastignac (como observador, como ator) corresponde aos dois lados de seu caráter moral: como um observador, ele é sábio, generoso e puro, incontaminado pelo mal e pela duplicidade que o cerca; como ator ele é capaz de cálculo, egoísmo e mentira. [...]. Mas os dois lados do caráter de Rastignac não são a princípio incompatíveis, e com seu jovem herói Balzac cria um ser humano complexo que, como qualquer pessoa comum, negocia seu caminho entre os limites do bem e do mal.⁵⁶⁵

Rastignac, enfim, é visto como moderno porque representa a transição entre o “paraíso perdido da infância e o mundo moderno [...] e [...] o império do dinheiro”.⁵⁶⁶ Rastignac representa o homem adaptado aos novos tempos, que não cultiva a unidade de caráter nem pelo racional exercício das virtudes, proposto pela Fanny Price, de Jane Austen, nem pelo mergulho em uma paixão monomaniáca, como no caso de Goriot. Rastignac também encarna a distância romântica entre juventude e idade madura, a idéia nova de que somos de uma maneira quando jovens (puros e idealistas) e necessariamente de outra quando nos tornamos adultos (calculistas e racionais), ao menos se quisermos obter sucesso e respeito no mundo real. Em suma, a modernidade encontrara seu herói, e ele não é constante nem integralmente virtuoso.

⁵⁶⁴ VACHON, Stéphane. Introduction. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 24.

⁵⁶⁵ BELLOS, David. *Balzac: Old Goriot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 90-91.

⁵⁶⁶ Ibidem, p. 77.

6 A VIRTUDE EM *O IDIOTA* (1869)

6.1 Dostoiévski: “Retratar uma pessoa positivamente bela.

Não há nada mais difícil no mundo hoje”

Fiódor Dostoiévski (1821-1881) leu Richardson na juventude, e irá resgatar essa leitura em suas *Notas de Inverno sobre impressões de verão* (1862). Dostoiévski comenta suas impressões sobre a cidade de Paris. Julga que os franceses sempre se apresentam muito nobremente, ainda que sejam capazes de “vender o próprio pai por uma moeda”.⁵⁶⁷ Com a intenção de ironizá-los, afirma que um francês, vendedor de armarinho, aparenta tanta virtude quanto “Grandison, Alcebíades, Montmorency”,⁵⁶⁸ o que faz com que os clientes sintam-se culpados em obrigá-lo a guardar os produtos que acaba de exibir sobre o balcão.

Nessa passagem temos vestígios da leitura de Richardson, sem dúvida, e a evocação a Grandison, como bem se percebe, é bastante sarcástica. Vestígios mais fortes, contudo, são os da leitura de Balzac. “Vender o pai por uma moeda” é uma sentença muito significativa para quem já leu *O Pai Goriot*. Dostoiévski provavelmente leu pela primeira vez *O Pai Goriot* a partir da tradução russa publicada em 1835.⁵⁶⁹ Durante as férias de verão de 1838, aos dezessete anos, lê toda a obra disponível de Balzac e exclama: “Balzac é grande! Suas personagens são criações de uma mente universal. Tal desenvolvimento na alma de um homem foi preparado não pelo espírito do tempo, mas por milhares de anos com todo o seu tumulto”.⁵⁷⁰ Dostoiévski adotou Balzac como mestre, pois realmente acreditava no papel educativo e ético da ficção, conforme escreve no ano de 1839, em carta

⁵⁶⁷ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: _____. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 127.

⁵⁶⁸ Ibidem, p. 127.

⁵⁶⁹ Cf. GROSSMAN, Leonid. *Balzac and Dostoevsky*. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973. p. 12.

⁵⁷⁰ Apud GROSSMAN, op. cit., p. 13.

ao irmão Mikhail: “você pode aprender sobre a natureza humana com escritores”.⁵⁷¹

Dostoiévski não era o único a se entusiasmar por Balzac na Rússia da época. Durante toda a década de 1840 os russos consumiram com muita avidez os romances de Balzac, e a viagem do escritor ao país em 1843 foi amplamente divulgada e acompanhada pela imprensa nacional.⁵⁷² É nesse mesmo ano, aliás, que Dostoiévski publica seu primeiro trabalho impresso, uma tradução para o russo de *Eugène Grandet*.⁵⁷³ Um amigo seu, o também escritor D. W. Grigorovich (1822-1899), comenta a opinião de ambos sobre Balzac na época: “Balzac era nosso escritor favorito; eu digo ‘nosso’ porque estávamos igualmente absortos nele, considerando-o incomensuravelmente superior a todos os outros escritores franceses”.⁵⁷⁴

Balzac, de acordo com Leonid Grossman (1888-1965), é “o único escritor europeu que deliciava Dostoiévski em suas cartas de estudante e para o qual ele se volta em busca de argumentação filosófica em sua última obra”.⁵⁷⁵ No meio da década de 1860, refugiado na Europa, conforme relatou sua esposa, Anna Grigorievna Dostoiévskaja (1846-1918), durante conversa com Grossman, Dostoiévski lhe propôs cuidar de sua educação literária: “Quando nos casamos e viajamos para o exterior, Fiódor Mikailovich tomou conta, como disse, de minha ‘educação literária’. O primeiro livro que me deu foi *O Pai Goriot*, e logo veio *Os primos pobres*. Nós relemos esses romances juntos em francês. Seus escritores favoritos sempre foram Balzac, Walter Scott, Dickens e George Sand”.⁵⁷⁶ Dostoiévski estava cheio de dívidas, escrevendo *O Idiota*, e certo dia se deparou, na sala de leituras onde costumava ler jornais, em Florença, com uma coleção de romances do autor francês. Deixou todos os seus compromissos urgentes para trás e se dedicou, mais uma vez, à leitura de Balzac.⁵⁷⁷

⁵⁷¹ Apud YOUNG, Sarah. *Dostoevsky's The Idiot and the Ethical Foundations of Narrative*. Reading, narrating, scripting. London: Anthem Press, 2004. p. 7-8.

⁵⁷² Cf. GROSSMAN, Leonid. *Balzac and Dostoevsky*. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973. p. 16.

⁵⁷³ Cf. GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 94.

⁵⁷⁴ FANGER, Donald. *Dostoevsky and Romantic Realism*. A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965. p. 245-246.

⁵⁷⁵ GROSSMAN, Leonid. *Balzac and Dostoevsky*. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973. p. 23.

⁵⁷⁶ Ibidem, p. 21.

⁵⁷⁷ Ibidem, p. 21.

Na década de 1870, uma vez estabilizada sua situação financeira, Dostoiévski dispõe em sua biblioteca de coleção completa das obras de Balzac e, em 1880, pouco antes de morrer, ao discursar durante a inauguração de um monumento a Pushkin, em Moscou, faz alusão ao dilema do mandarim, extraído de *O Pai Goriot*.⁵⁷⁸

Além de Balzac, entre os autores apreciados por Dostoiévski estão aqueles com reconhecidas preocupações morais como Charles Dickens (1812-1870), cujo *M. Pickwick* (*The Pickwick Papers*, 1837) é uma das fontes de inspiração para *O Idiota*,⁵⁷⁹ Eugène Sue (1804-1857), cujo romance *Matilde ou a confissão de uma jovem mulher* (1841), segundo Grossman “o quadro de toda uma sociedade que perdera o sentimento moral”,⁵⁸⁰ também pensara em traduzir em 1843, e Victor Hugo (1802-1885). Sobre o romance *Notre Dame de Paris* (1831), deste último, Dostoiévski inclusive publicará um breve artigo em 1862, na revista *O Tempo*. Dostoiévski escreve no artigo, de acordo com Nicolas Milochevitch, que o pensamento de Victor Hugo sintetiza o pensamento da arte do século XIX, pois é altamente cristão e moral.⁵⁸¹

Mas voltemos um pouco no tempo para procurar melhor compreender como se desenvolve, também alimentado por todas essas leituras, o pensamento moral de Dostoiévski. Em 1849 Dostoiévski já não é mais o jovem leitor arrebatado de Balzac. Ele se envolve no Círculo Petrachevski, provavelmente é um de seus membros mais radicais (uma das intenções do grupo era a publicação clandestina de textos que criticassem a ordem vigente na Rússia),⁵⁸² é preso e deportado para a Sibéria, onde deve cumprir uma pena de dez anos de trabalhos forçados, mais tarde reduzida para cinco.

Dostoiévski, de origem social superior à de boa parte dos demais presos, em *Recordações da casa dos mortos* (1862) reflete sobre como essa diferença repercute no relacionamento com eles. Dostoiévski percebe que os recém-chegados de origem mais simples logo são integrados ao grupo, e sempre

⁵⁷⁸ Cf. GROSSMAN, Leonid. *Balzac and Dostoevsky*. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973. p. 22.

⁵⁷⁹ Cf. GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 96.

⁵⁸⁰ GROSSMAN, op. cit., p. 97.

⁵⁸¹ MILOCHEVITCH, Nicolas. *Dostoiévski penseur*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1988. p. 94.

⁵⁸² Cf. MILOCHEVITCH, op. cit., p. 80.

são bem recebidos. Para os homens bem educados, contudo, e esse era seu caso, o tratamento era bem diverso:

Não acontece assim com um homem bem educado. Por mais justo, bom, inteligente que seja, ele se verá odiado e desprezado durante anos inteiros pela massa de forçados que não o compreendem e que, coisa mais grave, não confiam nele. Ele não é nem amigo, nem camarada deles e se, enfim, consegue com o tempo não mais ser molestado, não deixa de ser menos estrangeiro para eles.⁵⁸³

Dostoiévski percebe que essas qualidades que comumente caracterizam a virtude, tais como bondade, justiça e inteligência, não são sempre reconhecidas de modo universal. Não basta ser bom para ser aceito, e muitas vezes essa recusa, como ele mesmo salienta, não é intencional. Daí concluir que “Nada é mais horrível do que não viver em seu meio”.⁵⁸⁴ Em suma, o reconhecimento, a aceitação de uma pessoa por um grupo tem também relação com a posição que ocupa, com seu meio social, e não apenas com seu caráter. Essa lição será, como veremos ainda, bem guardada.

Em 1854 Dostoiévski deixa a prisão. Em fevereiro desse ano, em uma carta àquela que lhe oferecera um exemplar do Novo Testamento durante seus primeiros dias na Sibéria, Natália D. Fonvizina (1805-1869), esposa de um preso decembrista (a revolta decembrista ocorrera em 1825, quando oficiais do exército russo se recusaram a aceitar Nicolau I como o novo czar), escreve uma frase que se tornará antológica, “Sou uma criança do século, uma criança com incredulidade e dúvida até agora e (eu sei disso) até o túmulo”.⁵⁸⁵ Devido a essa frase muitos ainda iriam considerar Dostoiévski um cético moral, questão que em breve será retomada.

Estamos agora em 1855 e Dostoiévski inicia a redação das *Recordações*. Enquanto isso, a edição de dezembro de *O Contemporâneo* traz um texto de I. I. Pânaiev (1812-1862), dentro da série *Notas do Novo Poeta sobre a Vida de Petersburgo*, que trata de ridicularizar Dostoiévski: “nosso pequeno ídolo

⁵⁸³ DOSTOÏEVSKI, F. *Souvenirs de la maison des morts* [1860-1861]. Paris: Gallimard, 2004. p. 410-411.

⁵⁸⁴ Ibidem, p. 410-411.

⁵⁸⁵ Apud BETHEA, David M. *The Idiot: Historicism arrives at the Station*. In: KNAPP, Liza (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 177.

começou a falar coisas inteiramente sem sentido e logo foi apeado do seu pedestal e completamente esquecido. Pobre rapaz! Nós o arruinamos, fizemos dele uma pessoa ridícula. Não foi por culpa dele; ele não podia se sustentar nas alturas em que o colocamos”.⁵⁸⁶ Também essa informação nos será útil mais adiante.

Apenas em 1859 Dostoiévski consegue retornar a São Petersburgo. A recepção pública, como podemos supor, não é particularmente calorosa. Joseph Frank supõe que conhecesse o famoso artigo do crítico Pavel Annenkov (1812-1887) intitulado *A pessoa fraca como tipo literário* (Литературный тип слабого человека), publicado no número 32 da revista *Atenei*, em 1858. Nesse artigo, inspirado pelo conto *Ássia* (1857-1858), de seu grande amigo Ivan Turgueniev (1818-1883), Annenkov observa a predileção dos escritores russos por transformarem o tipo fraco em herói literário e procura justificá-la, enumerando as vantagens morais desse recurso (é importante lembrar que Annenkov advogava a literatura como auxiliar na educação do público e praticava crítica moral):

Não foi ele, entre outras coisas, um dos primeiros e suspeitos partidários de muitas das idéias de bondade que agora são aceitas incondicionalmente? [...]. A educação proporcionou-lhe a capacidade de compreender num instante o sofrimento em todos os seus aspectos, e de sentir em si mesmo a desgraça e a infelicidade dos outros. Por isso, seu papel é o de representante dos carentes, dos injustamente ofendidos e dos pisoteados, e esse papel exige bem mais do que a simples compaixão: requer uma intuição aguda e humanitária.⁵⁸⁷

O tipo fraco é, portanto, bondoso, civilizado, sensível aos oprimidos, qualidades que considera superiores e mais admiráveis do que inteligência e força. Dostoiévski, na primeira narrativa que escreve após a volta a São Petersburgo, *A Aldeia de Stepântchikovo* (1859), também escolhe como herói uma pessoa fraca, o coronel Rostánov,⁵⁸⁸ e essa é, nas palavras de Frank, “sua primeira tentativa de criar o ideal de um homem ‘perfeitamente bom’ – um ideal ao qual voltará repetidas vezes durante o resto de sua vida”.⁵⁸⁹ O Coronel é descrito pelo narrador do livro, seu sobrinho, como uma pessoa extremamente boa: “Seria

⁵⁸⁶ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos de Provação, 1850-1859*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 328.

⁵⁸⁷ Apud FRANK, op. cit., p. 348.

⁵⁸⁸ Cf. FRANK, op. cit., p. 353.

⁵⁸⁹ Ibidem, p. 386.

difícil imaginar um homem mais pacato e mais prestativo. [...] era tão bom que estava pronto a dar qualquer coisa ao primeiro pedido e a dividir até a última camisa com o primeiro que necessitasse”.⁵⁹⁰ Sua bondade era mesmo tanta que poderia ser comparado a uma criança: “Tinha o coração puro de uma criança. E de fato era uma criança de quarenta anos: extremamente expansivo, sempre alegre, achando todos uns anjos, sempre assumindo a culpa das faltas alheias e exagerando nos méritos dos outros, vendo-os mesmo lá, onde às vezes nem poderiam existir”.⁵⁹¹ O narrador não apenas descreve a bondade do tio. Ele também a defende, pois está cômico da associação corrente entre bondade e fraqueza:

Era um daqueles corações nobres e castos que se envergonham de pressupor alguma maldade nos outros, apressam-se em atribuir todas as virtudes a seus próximos, ficam felizes com o sucesso alheio, vivem, portanto, num mundo ideal e, em caso de fracassos, culpam a si próprios em primeiro lugar. Fazer sacrifícios pelos interesses dos outros é a vocação deles. Alguém poderia chamá-lo de fraco, sem caráter e covarde. [...]. Faltava-lhe caráter e coragem unicamente quando se tratava de seus próprios interesses [...].⁵⁹²

Rostánov é, contudo, tratado pelo narrador como um tipo um tanto cômico. Algumas de suas qualidades reaparecerão no príncipe Mishkin, e Frank chama a atenção para isso: “O coronel Rostánov, de *A Aldeia de Stepântchikovo*, de cujas declarações algumas são quase idênticas às de Mishkin, foi uma tentativa nesse sentido. [...] mostra [...] a mesma apreensão estática da vida que tem Mishkin e faz declarações entusiasmadas sobre o nascer do sol, a glória das árvores e a beleza pura do mundo”.⁵⁹³ Mas o traço cômico ainda será, conforme veremos, repensado por Dostoiévski.

A primeira viagem de Dostoiévski à Europa ocorre entre 1862 e 1863 e renderá as *Notas de inverno*. Dostoiévski interessa-se especialmente por Paris, e a cidade que encontra é a mesma dos romances de Balzac. Mais uma vez recorre à ironia para defini-la: “Formulei uma definição de Paris, escolhi para ela um epíteto e insisto nele. Precisamente: é a mais moral, a mais virtuosa cidade de

⁵⁹⁰ DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *A aldeia de Stiepântchikov e seus habitantes*. Memórias de um desconhecido [1859]. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 9.

⁵⁹¹ Ibidem, p. 21-22.

⁵⁹² Ibidem, p. 21-22.

⁵⁹³ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos Milagrosos, 1865-1871*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 359.

todo o globo terrestre. Que ordem!”⁵⁹⁴ Paris, como seus vendedores de armarinho, apenas aparenta virtude, uma vez que, segundo Dostoiévski, esconde seus pobres e seus crimes. Ela simboliza o que há de pior na modernidade, aquilo que para Pierre Lamblé corresponde “à busca do lucro, à prioridade concedida aos bens materiais, ao reino do dinheiro, características da mentalidade sensualista; mas também à pretensão a todos os direitos, ao egoísmo elevado à posição de lei, à vaidade e à boa consciência fácil”.⁵⁹⁵ A Rússia, mesmo czarista e ortodoxa, não estava imune a essa modernidade. Na década de 1860 o país passa por rápidas e profundas modificações sociais e econômicas,⁵⁹⁶ e os novos ventos trazem também, de acordo com Frank, “a praga de amoralidade moral baseada no egoísmo e que culmina numa forma de autodeificação”.⁵⁹⁷ Há uma nova geração de intelectuais radicais, os *raznotchíntsi*, chamados de “pessoas novas”, sem origem nobre.⁵⁹⁸ Tais intelectuais são também ateus e constituem a geração denominada niilista. O ateísmo se torna, na Rússia da década de 1860, conforme Lamblé, “um fenômeno de sociedade”.⁵⁹⁹ Esses novos intelectuais julgam, como bem aponta Malcom Jones, que o cristianismo é tolerável apenas entre as classes pouco educadas, e que deve ser entendido como “um curioso resquício do folclore pré-científico ou como evidência de perturbação mental”.⁶⁰⁰ Dostoiévski, como filho assumido de sua época, testava os limites e as possibilidades da fé, sem dúvida, mas também sempre a defendia publicamente. Demonstrava tanta aversão ao ateísmo quando ao ocidentalismo, corrente de pensamento que preconizava uma Rússia mais européia e à qual se alinhava, por exemplo, Turgueniev. Lamblé conta que o horror de Dostoiévski ao ateísmo já datava dos tempos do Círculo Petrachevski:

⁵⁹⁴ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: _____. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 111.

⁵⁹⁵ LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski*. La philosophie de Dostoïevski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 67.

⁵⁹⁶ Cf. BERLIN, Isaiah. Russia and 1848. In: _____. *Russian thinkers*. London: Penguin, 1994. p. 20.

⁵⁹⁷ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos Milagrosos, 1865-1871*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 202.

⁵⁹⁸ Cf. FRANK, op. cit., p. 121.

⁵⁹⁹ LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski*. La philosophie de Dostoïevski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 64.

⁶⁰⁰ JONES, Malcom. Dostoevskii and religion. In: LEATHERBARROW, W. J. (Org.). *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 149.

Mesmo nos tempos de sua juventude, ele não suportava que blasfemassem diante dele, e Bielinski relata que, nas reuniões do círculo de Petrachevski, o infeliz Fiódor escondia o rosto entre as mãos e parecia sofrer cruelmente quando seus camaradas debochavam da religião abertamente.⁶⁰¹

Dostoiévski apresenta resistência a essas novas linhas de pensamento em várias frentes. Nas *Notas*, por exemplo, escreve o seguinte: “Sente-se a necessidade de muita resistência espiritual e muita negação para não ceder, não se submeter à impressão, não se inclinar ante o fato e não deificar Baal, isto é, não aceitar o existente como sendo ideal”.⁶⁰² Em *O idiota*, por outro lado, irá ridicularizar os niilistas,⁶⁰³ pois realmente não acredita que o niilismo dê conta da realidade ou possa conduzir o homem à felicidade. O niilismo para Dostoiévski, de acordo com Derek Offord, é materialista, isto é, “reduz o mundo a uma dimensão exclusivamente material e nega a existência do livre-arbítrio”.⁶⁰⁴ Dostoiévski poderia fazer suas as palavras de uma de suas personagens favoritas, Mr. Pickwick: “‘Tais’, pensou Mr. Pickwick, ‘são as estreitas perspectivas daqueles filósofos que, contentes em examinar as coisas que estão diante deles, não procuram pelas verdades que estão escondidas além’”.⁶⁰⁵ Há uma dimensão metafísica que precisa ser considerada pelos homens, até porque, conforme escreve Dostoiévski em 1864, “o homem na terra é um ser necessariamente em desenvolvimento [...], não acabado, mas transicional”.⁶⁰⁶ Dostoiévski acredita na ressurreição, e acha que o destino póstumo dos homens é o de atingir a integração a um grande todo: “Exatamente como cada eu será ressuscitado então – na Síntese universal – é difícil de imaginar. Mas o que está vivo, o que não morreu mesmo antes da consecução final e que está refletido no ideal final – isso deve reviver na vida que é final, sintética, eterna”.⁶⁰⁷ André Gide (1869-1951), em uma das conferências que

⁶⁰¹ LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski*. La philosophie de Dostoïevski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 64.

⁶⁰² DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: _____. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 114.

⁶⁰³ Cf. FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos Milagrosos, 1865-1871*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 335.

⁶⁰⁴ OFFORD, Derek. Dostoevskii and the intelligentsia. In: LEATHERBARROW, W. J. (Org.). *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 119.

⁶⁰⁵ DICKENS, Charles. *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* [1837]. London: Penguin, 2003. p. 20.

⁶⁰⁶ DOSTOEVSKII, F. Notebook: April 16/28, 1864. In: KNAPP, Liza (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 220.

⁶⁰⁷ Ibidem, p. 222.

profere sobre a obra de Dostoiévski em 1923, arrisca que esse novo nascimento em um plano superior, para o escritor russo, deve “conduzir o homem ao estado primeiro da infância”.⁶⁰⁸ Ainda teremos a oportunidade de observar a importância atribuída por Dostoiévski à infância. Por ora, é importante salientar que Dostoiévski, nas polêmicas que travou com seus adversários e também mais tarde, em *Os irmãos Karamazov*, muito irá insistir na idéia do Reino de Deus na Terra,⁶⁰⁹ mais palpável, mais imediato, mais convincente, talvez, para as “pessoas novas” que terminantemente rejeitam a dimensão metafísica.

Não bastam, em suma, mudanças sociais para transformar os homens – Dostoiévski criticava bastante os socialistas, por acreditarem que a organização ideal da sociedade implicaria imediatamente na solução de todos os problemas existenciais humanos.⁶¹⁰ A única maneira de mudar um homem, para Dostoiévski, é transformá-lo em seu interior, é transformar sua espiritualidade e sua “natureza moral”.⁶¹¹

Mas como fazer isso? Através do exemplo. Dostoiévski sabe que poucos estão dispostos a trilhar o árduo caminho da virtude, isto é, o caminho do auto-aperfeiçoamento; por outro lado, também acredita que o exemplo de uns poucos “justos”, conforme nos explica Milochevitch, possui uma “força mágica”.⁶¹² Eles são os capazes de desenvolver ao máximo a própria personalidade, o eu, através de sua destruição:

Somente com o mais intenso desenvolvimento da personalidade se pode sacrificar voluntariamente a vida por todos, ir por todos para a cruz, para a fogueira. Uma personalidade fortemente desenvolvida, plenamente cônica do seu direito de ser personalidade, que já não tem qualquer temor por si mesma, não pode fazer outra coisa de si, isto é, dar-se outra aplicação, senão entregar-se completamente a todos, para que todos os demais também sejam personalidades igualmente plenas de direitos e felizes. É uma lei da natureza, o homem tende normalmente para isso.⁶¹³

⁶⁰⁸ GIDE, André. Conférences du Vieux-Colombier [1923]. In: _____. *Dostoïevski*. Paris: Gallimard, 1981. p. 171-172.

⁶⁰⁹ Cf. MILOCHEVITCH, Nicolas. *Dostoïevski penseur*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1988. p.114.

⁶¹⁰ Ibidem, p. 120.

⁶¹¹ Ibidem, p. 98.

⁶¹² Ibidem, p. 122.

⁶¹³ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: _____. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 132.

Os “justos” devem ser capazes de, nas palavras de Dostoiévski, como Cristo, “abandonar completamente o eu em sua integralidade em prol de cada um, de modo completo e incondicional. E essa é a grande felicidade. [...]. E isso é o que o paraíso de Cristo é”.⁶¹⁴ A figura exemplar máxima para Dostoiévski, portanto, é exatamente o Cristo menosprezado pelos niilistas. Tal menosprezo é possível, ainda de acordo com a teoria de Dostoiévski, devido ao fato de a Igreja Católica haver distorcido a imagem de Cristo (pensemos nos cristos crucificados, frágeis e sofredores), ao invés de preservá-la, como a Ortodoxa Russa (pensemos nos cristos Pantokrator, frontais e poderosos). Dostoiévski acreditava que esse enfraquecimento da imagem de Cristo é que teria permitido, conforme nos explica L. A. Zander, o surgimento do “socialismo ateu e de toda a cultura racionalista”.⁶¹⁵

Crime e Castigo, o romance que Dostoiévski publica em 1866, mostra um dos jovens dessa geração de “pessoas novas”, de admiradores de Napoleão, que quer ser lembrado por um grande feito. Raskolnikov vive o seu próprio dilema do mandarim, e sua imaginação moral é forte o suficiente para fazer com que se arrependa dos crimes que cometeu, se entregue à polícia e se converta a Cristo ao final (desfecho que a crítica moderna ocidental, aliás, tende a considerar pouquíssimo aceitável).⁶¹⁶ O romance sobre esse Rastignac russo, que acaba trocando o arrivismo pela fé, faz imenso sucesso na época. Satisfeito com a repercussão, Dostoiévski, em seu próximo romance, decide arriscar.

Em 1867 o recém-casado Dostoiévski parte para a Europa a fim de escapar de suas dívidas. Ele precisa também escrever seu novo romance, *O Idiota*. As dívidas eram tantas que, enquanto elaborava o livro, foi forçado a mudar cinco vezes de residência; além disso, no mesmo período perdeu a filha de apenas três meses.⁶¹⁷

Em meio a tantas dificuldades, Dostoiévski também se impunha uma tarefa difícil: representar, em *O Idiota*, o homem de seu tempo.⁶¹⁸ E o homem

⁶¹⁴ DOSTOEVSKII, F. Notebook: April 16/28, 1864. In: KNAPP, Liza (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 219.

⁶¹⁵ ZANDER, L. A. *Dostoevsky*. London: SCM Press, 1948. p. 116.

⁶¹⁶ Cf., por exemplo, BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 161.

⁶¹⁷ Cf. FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos Milagrosos, 1865-1871*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 366.

⁶¹⁸ Cf. GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 62; LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoiévski*. La philosophie de Dostoiévski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 44.

contemporâneo, para ele, não era um arrivista, mas um homem virtuoso, bom e incompreendido ou, como preferia, um homem belo, conforme explica na famosa carta a sua sobrinha Sofia, escrita em janeiro de 1868:

A idéia principal é retratar uma *pessoa positivamente bela*. Não há nada mais difícil do que isso no mundo inteiro, e especialmente hoje. Todos os escritores, e não apenas os nossos, mas mesmo todos os europeus, que empreenderam a descrição de uma pessoa positivamente bela, sempre tiveram de desistir. Porque é uma tarefa incomensurável. O belo é um ideal, e o ideal – tanto o nosso quanto o da Europa civilizada – está longe de haver sido atingido. Há uma pessoa positivamente bela no mundo – Cristo, logo a aparência dessa incomensuravelmente, infinitamente bela pessoa é, de fato, evidentemente, um milagre infinito. (O Evangelho de João inteiro vai nesse sentido; ele encontra todo o milagre na encarnação apenas, na aparência do belo apenas).⁶¹⁹

Contudo, nada de humor dessa vez, nada de outro Rostánov. Dostoiévski, que já passara pela amarga experiência de ser ridicularizado em público, quer que seu homem belo seja levado a sério. O problema é: como conseguir isso?

Mas fui longe demais. Vou apenas mencionar que entre as belas pessoas na literatura cristã Dom Quixote permanece como a mais completa. Mas ele apenas é belo porque é, ao mesmo tempo, ridículo. [...]. Não tenho nada como isso, absolutamente nada, e, no entanto, estou terrivelmente temeroso de que isso seja um absoluto fracasso. Certos detalhes, talvez, serão decentes. Tenho medo de que isso seja aborrecido.⁶²⁰

O senso comum que relaciona virtude, bondade e tédio já está bem estabelecido na época. Dostoiévski queria construir uma personagem boa na qual o público conseguisse acreditar. Isso era mesmo fundamental, pois sempre se preocupou muito com a reação dos leitores, como fica claro na carta que em 1880 enviará a Konstantin Pobedonostev, professor e tutor dos czares Alexandre III e Nicolau II:

Cada vez que eu escrevia algo e colocava isso no prelo, era como se estivesse com febre. Não é que não acredite no que eu mesmo escrevi, mas sou sempre atormentado pela questão: como isso será recebido – o

⁶¹⁹ DOSTOEVSKII, F. Letters: January 1/13, 1868: SOFIA IVANOVA (NO. 332). In: KNAPP, Liza (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 242-243.

⁶²⁰ Ibidem, p. 242-243.

quanto as pessoas irão querer entender a essência da questão ou o quanto ficará claro que fiz mais mal do que bem ao publicar minhas convicções sagradas.⁶²¹

Apesar da difundida tese de Bakhtin sobre a polifonia, estamos aqui entre os que defendem que Dostoiévski era um monologista (o que será visto com mais detalhe no item 6.3), que ele queria persuadir seus leitores através de suas narrativas da superioridade de determinados pontos de vista sobre outros, uma vez que, segundo Robin Feuer Miller, “compreendia a narrativa como uma estratégia, como um sutil meio de persuasão ao invés de um simples veículo para a expressão direta de seus pensamentos”.⁶²² Tornaremos a esse ponto no item 6.3. Por ora, vejamos de que forma, por meio de que estratégias retóricas, Dostoiévski construiu o príncipe Mishkin, seu homem belo e bom.

6.2 O Idiota: nem sempre os bons e belos sobrevivem

Dostoiévski escreveu uma primeira versão de *O Idiota* entre setembro e novembro de 1867, mas, não satisfeito, a destruiu. Os cadernos de notas n. 3 e n. 11 referem-se a essa versão. Em 6 de dezembro de 1867 começa a escrever a versão definitiva (caderno de notas n. 10), concluída em 25 de janeiro de 1869.⁶²³ Na versão inicial ele já possuía clara idéia dos temas gerais que deveria abordar. Um deles é a compaixão como valor último: “Existe apenas uma coisa no mundo: a compaixão direta. Quanto à justiça, é secundária” (caderno de notas n. 3, 14 set. 1867).⁶²⁴ Outro, a jovem geração sem fé: “A idéia principal do romance: quanta

⁶²¹ DOSTOIEVSKI, Carta a Pobedonostev, agosto de 1880, apud MILLER, Robin Feuer. *Dostoevsky and The Idiot: author, narrator, and reader*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981. p. 21.

⁶²² MILLER, Robin Feuer. *Dostoevsky and The Idiot: author, narrator, and reader*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981. p. 12; cf. também, sobre o monologismo de Dostoiévski, LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski*. La philosophie de Dostoïevski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 14.

⁶²³ Cf. LUNEAU, Sylvie. Les années de préparation de L'Idiot. In: DOSTOÏEVSKI. *L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés*. Paris: Gallimard, 2004. p. XVII-XXII. (Bibliothèque de la Pléiade)

⁶²⁴ DOSTOÏEVSKI. Les Carnets de L'Idiot. In: _____. *L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés*. Paris: Gallimard, 2004. p. 770. (Bibliothèque de la Pléiade)

força, quanta paixão na geração jovem! Mas ela não crê em nada. Idealismo infinito – junto a um sensualismo infinito” (caderno de notas n. 3, 28 out. 1867).⁶²⁵ O protagonista da primeira versão, o idiota, era um jovem niilista que apenas ao final sofre a transformação redentora. Insatisfeito, Dostoiévski muda de rumo: o idiota deverá ser, desde o começo, uma pessoa modelar, com bondade acima da média, um “homem belo”. No caderno de notas n. 10, em 10 de março de 1868, Dostoiévski elenca os “principais traços do caráter do príncipe”: “Esmagamento. Temor. Submissão. Humildade. Ele próprio está persuadido de que é um idiota. NB. A cada instante ele se coloca a questão: ‘Tenho razão ou eles é que têm razão?’ Para terminar ele está sempre pronto a se acusar”.⁶²⁶ Mas como tornar esses traços interessantes?

A solução encontrada por Dostoiévski aparece em 10 de abril: “Fazer do príncipe uma esfinge. Uma esfinge. Ele se revela a si mesmo, sem explicações da parte do autor, salvo, talvez, no primeiro capítulo”.⁶²⁷ Sendo assim, o narrador não irá lançar mão de métodos romanescos tradicionais de representação de bondade tais como a farta adjetivação. De fato, os termos “virtuoso” e “virtude”, por exemplo, tão abundantes em Richardson (no romance *Pamela* “virtue” ocorre 88 vezes e “virtuous”, 33), e mesmo em Balzac (em *O Pai Goriot* “vertu” ocorre 32 vezes, “vertuex”, 3, e “vertueuse”, 3), são escassos em *O Idiota*. Em russo, virtude corresponde a Добродетель (dabradietiel), palavra cujo radical, Добро (dobra), significa bom. Essa palavra, portanto, permite com muito mais facilidade um entendimento cristão do conceito do que um entendimento clássico, por exemplo. No romance de Dostoiévski, a palavra aparece meia dúzia de vezes, em contextos bastante diferentes: virtude como castidade quando se trata de Marie, a moça decaída que Mishkin protege ainda na Suíça (“ei-la descalça e desgrenhada – exemplo para aqueles que perderam a virtude”),⁶²⁸ virtude tanto como castidade quanto como boa conduta quando se trata de Nastácia Filíppovna (“E, você sabe,

⁶²⁵ DOSTOÏEVSKI. Les Carnets de L'Idiot. In: _____. *L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés*. Paris: Gallimard, 2004. p. 789. (Bibliothèque de la Pléiade.

⁶²⁶ Ibidem, p. 854.

⁶²⁷ Ibidem, p. 887-888.

⁶²⁸ No original: “вот она босая и в лохмотьях, - пример тем, которые теряют добродетель!”. ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Идиот*: Роман в четырех частях. Москва: ЭКСМО, 2004. p. 74.

ela é uma mulher virtuosa, você pode acreditar nisso?”),⁶²⁹ e virtude como boa conduta e dignidade quando se trata do príncipe (“Sei que ao menos tenho um homem virtuoso diante de mim”).⁶³⁰ Os leitores da tradução de Paulo Bezerra, contudo, não têm acesso a essas nuances, pois o adjetivo virtuoso foi eliminado, sendo, no mais das vezes, traduzido por “benemérito”. É importante frisar também que Dostoiévski está longe de ser o primeiro a economizar esses termos na caracterização da personagem boa, pois Jane Austen fizera o mesmo em *Mansfield Park*.

O *Idiota* divide-se em quatro partes. Na primeira, somos apresentados a Lev Nikolaevitch Mishkin, o último príncipe da família. O recurso que Balzac usara na apresentação de Goriot, isto é, a exposição de vários pontos de vista incongruentes sobre o velho pensionista, todos observados por Rastignac, que acaba por chegar à própria conclusão sobre o seu real caráter, é adotado e ampliado por Dostoiévski. A imagem do príncipe é filtrada pelas mais diversas óticas e permanecerá instável até o final do livro, cabendo ao leitor, agora na posição de Rastignac, descobrir qual é a verdadeira.

Quando o príncipe viaja de trem para São Petersburgo (está deixando a Suíça), após revelar que nunca tivera intimidade com mulheres é comparado por Rogójin, seu companheiro de viagem, a um *iuródiv*: “tu, príncipe, tu és um *iuródiv*, e Deus ama pessoas assim como tu”.⁶³¹ Os *iuródiv* são os loucos sagrados russos (tanto os que adotam voluntariamente a loucura como uma forma de auto-humilhação quanto os que realmente possuem problemas mentais), venerados pelo povo, muitas vezes, pela capacidade profética.⁶³² Algumas características comuns a esses loucos sagrados são, de acordo com Faith Wigzell, “Docilidade, compaixão genuína, uma inocência infantil, desinteresse pelo mundano e

⁶²⁹ No original: “А знаете, ведь она женщина **добродетельная**, - можете вы этому верить?” ДОСТОЕВСКИЙ, op. cit., p. 132.

⁶³⁰ No original: “я, по крайней мере, знаю, что предо мной **добродетельнейшее** лицо”. ДОСТОЕВСКИЙ, op. cit., p. 323 (as traduções para o português baseiam-se em Pevear e Volokhonsky e os grifos são da autora).

⁶³¹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 33.

⁶³² Cf. WIGZELL, Faith. Dostoevskii and the russian folk heritage. In: LEATHERBARROW, W. J. (Org.). *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 38.

simplicidade”.⁶³³ Já em Petersburgo, em visita à única parente que lhe resta, a generala Elizaveta Prokofievna, o príncipe Mishkin é avaliado de outro modo pelo criado da casa, que está intrigado com seu comportamento: “[...] ou o príncipe era simplesmente um bobo e sem ambição, porque um príncipe inteligente e ambicioso não estaria sentado numa sala de recepções e conversando com um criado sobre os seus problemas”.⁶³⁴ O príncipe é considerado “bobo” pelo criado porque quebra o decoro hierárquico, isto é, porque trata de igual para igual alguém em posição social inferior. Uma pessoa “inteligente”, sob essa ótica, saberia colocar o criado em seu devido lugar.

Quando o príncipe chega finalmente à generala, ela já havia recebido informações sobre ele da parte de seu marido, o general Epanchin, que lhe dissera o seguinte: “Ele é uma criança completa e inclusive daquelas que dão pena; tem uns ataques de uma doença qualquer”.⁶³⁵ Após conversar com o príncipe a generala passa a fazer melhor imagem dele (“estou observando que o senhor não tem nada desse... excêntrico como o apresentaram”).⁶³⁶ Uma das qualidades que Dostoiévski ainda em seus cadernos de notas pretendia enfatizar no príncipe, a modéstia, fica bem evidente no diálogo que ele mantém com a generala:

— E o senhor é bom, príncipe? Estou perguntando por curiosidade — perguntou a generala.[...].
 — Às vezes não sou bom — respondeu o príncipe.⁶³⁷
 — Mas eu sou boa — emendou inesperadamente a generala —, e, se quiser, eu sou sempre boa, e esse é o meu único defeito, porque não se deve ser sempre bom...⁶³⁸

O príncipe analisa a si mesmo com muita frequência, e não se vê como alguém perfeitamente bom. Essa mistura de clareza e modéstia, no entanto, não o impede de indicar publicamente aquilo que considera fazer bem, como se percebe na conversa que mantém com Aglaia, filha da generala:

⁶³³ WIGZELL, Faith. Dostoevskii and the russian folk heritage. In: LEATHERBARROW, W. J. (Org.). *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 40.

⁶³⁴ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 40.

⁶³⁵ Ibidem, p. 74.

⁶³⁶ Ibidem, p. 77.

⁶³⁷ Ibidem, p. 79.

⁶³⁸ Ibidem, p. 80.

— Isto é, o senhor pensa que pode viver de um modo mais inteligente que todos? — perguntou Aglaia.

— Sim, às vezes eu cheguei a pensar nisso.

— E ainda pensa?

— E... penso — respondeu o príncipe, continuando a olhar para Aglaia com um sorriso sereno e até tímido; mas no mesmo instante voltou a sorrir e olhou para ela de um jeito alegre.

— Modesto! — disse Aglaia quase irritada.⁶³⁹

O príncipe não vê problemas em se considerar inteligente, mas Aglaia se irrita com sua franqueza. Além disso, ela acha que é fácil demais levar uma vida satisfatória com uma filosofia como a dele, tanto que lhe diz: “Com seu quietismo pode-se passar cem anos enchendo a vida de felicidade”.⁶⁴⁰ Para Aglaia, que almeja ações heróicas, intensas, napoleônicas, o príncipe é cordato demais.

Mishkin já havia passado por julgamentos negativos antes. Na aldeia suíça em que morava preferia a companhia das crianças, pois sentia que podia confiar integralmente nelas:

Pode-se dizer tudo a uma criança – tudo [...]. Não se deve esconder nada das crianças sob o pretexto de que são pequenas e ainda é cedo para tomarem conhecimento. Que idéia triste e infeliz! E como as próprias crianças reparam direitinho que os pais acham que elas são pequenas demais e não entendem nada, ao passo que elas compreendem tudo.⁶⁴¹

O príncipe compartilha aqui uma das convicções pessoais de Dostoiévski, algo que o autor mais tarde diria aos próprios filhos.⁶⁴² A relação idílica com as crianças, entretanto, não irá durar muito. Logo o príncipe será acusado de ser má influência para elas, e se verá obrigado a encontrá-las em segredo. Uma autoridade local, Schneider, além de recriminá-lo, achava que o próprio Mishkin parecia uma criança, e lhe disse isso. O príncipe não concorda com essa opinião: “Eu ri muito: é claro que ele não tem razão, porque, que criança

⁶³⁹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 84.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, p. 85.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 91.

⁶⁴² Cf. DOSTOIÉVSKI, *op. cit.*, p. 98-99.

sou eu?”.⁶⁴³ Por outro lado, Mishkin admite que essa confiança não é o único motivo que o aproxima das crianças:

No entanto existe aí apenas uma verdade; eu realmente não gosto de estar com adultos, com pessoas, com grandes – isso eu notei faz tempo –, não gosto porque não sei. O que quer que eles conversem comigo, por mais bondosos que sejam comigo, mesmo assim a companhia deles é sempre pesada para mim sabe-se lá por quê, e eu fico terrivelmente feliz quando posso sair o mais rápido para a companhia dos companheiros, e meus companheiros sempre foram as crianças, não porque eu sempre fui uma criança e sim porque as crianças sempre me atraíram.⁶⁴⁴

O príncipe não se sente bem entre os adultos porque sabe que é julgado por eles, e julgado, no mais das vezes, desfavoravelmente; diante dessa constatação, mais uma vez a afirmação de sua inteligência surge como salvaguarda:

Talvez aqui também me achem uma criança – que achem! Também me acham idiota sabe-se lá por quê, eu realmente estive tão doente naquela época que parecia mesmo um idiota; mas que idiota sou agora, quando eu mesmo compreendo que me consideram um idiota? Entro em algum lugar e penso: “Pois bem, me consideram idiota, mas apesar de tudo eu sou inteligente e eles nem adivinham...”⁶⁴⁵

A palavra idiota, em sua forma grega original, ἰδιώτης, significava pessoa privada, aquela que fica de fora da sociedade, que não consegue se integrar, ou ainda alguém de baixa condição ou ignorante.⁶⁴⁶ E o príncipe de fato tem consciência de ser visto, pelos adultos, não apenas como um doente, mas como alguém que funciona segundo outra lógica, segundo uma lógica estranha à sociedade. Por mais penosa que se revele a consciência de não estar entre os seus quando precisa freqüentar o mundo adulto (lembramos da frase de Dostoiévski citada anteriormente, “Nada é mais horrível do que não viver em seu meio”), Mishkin permanece em São Petersburgo. Ele decide se hospedar na casa

⁶⁴³ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 98-99.

⁶⁴⁴ Ibidem, p. 98-99.

⁶⁴⁵ Ibidem, p. 99-100.

⁶⁴⁶ Cf. MILLER, Robin Feuer. *Dostoevsky and The Idiot*: author, narrator, and reader. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981. p. 64, e KNAPP, Liza. Introduction to *The Idiot* Part II: The novel. In: _____ (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 28

da família de Gania, burocrata ambicioso que pretende ascender socialmente através de um bom casamento. Gania tem sobre o príncipe a mesma opinião apresentada pelo criado do general. Como o príncipe é pobre e não se apresenta altivamente, não merece respeito. Não demora muito para que Gania comece, então, a insultá-lo: “Sim, mas pode ser que o senhor não tenha percebido alguma coisa... Oh! Idiota, maldito – exclamou ele totalmente fora de si – e não é capaz de narrar nada!”⁶⁴⁷ O príncipe é modesto, sem dúvida, mas não ao ponto de tolerar esse tipo de ofensa, e saberá se defender:

Eu devo observar ao senhor, Gavrila Ardaliónovitch – disse subitamente o príncipe –, que antes eu realmente era uma pessoa tão sem saúde que de fato era quase um idiota; mas hoje estou restabelecido há muito tempo e por isso acho um tanto desagradável quando me chamam de idiota na cara. Embora eu possa desculpá-lo, levando em conta os seus fracassos, no entanto o senhor, movido por seu despeito, chegou até a me insultar duas vezes. Disso eu não gosto nem um pouco, particularmente dessa maneira, de repente, como o senhor está fazendo. E já que neste momento estamos em um cruzamento, talvez seja melhor que nos separemos: o senhor toma a direita no rumo de sua casa, e eu a esquerda. Eu tenho vinte e cinco rublos e seguramente encontrarei algum *hôtel garni*.⁶⁴⁸

Gania que, com base em sua análise equivocada do caráter do príncipe, de modo algum esperava por essa resposta, ficou coberto de vergonha, e é obrigado a revisar sua impressão inicial: “E de onde eu fui tirar ainda há pouco que o senhor é um idiota! O senhor percebe o que os outros nunca irão perceber. Dá para conversar com o senhor, mas é melhor não falar!”⁶⁴⁹

Gania é uma das antíteses do príncipe. Ele é dos que sonha em ser um “homem original”, e fica irritado quando descobre que o príncipe não o percebe, absolutamente, assim:

O senhor me diz que eu não sou um homem original. Observe, meu querido príncipe, que não existe nada de mais ofensivo para um homem de nossa época e de nossa tribo do que dizer a ele que ele não é original, é fraco de caráter, não tem grandes talentos e é um homem comum. [...]. Uma vez com dinheiro, saiba que serei um homem original

⁶⁴⁷ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 114.

⁶⁴⁸ Ibidem, p. 114-115.

⁶⁴⁹ Ibidem, p. 152.

no supremo grau da palavra. O dinheiro é mais abjeto e odioso porque ele dá até talento. E continuará dando até a consumação do mundo.⁶⁵⁰

Gania, um Rastignac sem talento, que teria consumido avidamente as lições de Vautrin, adapta-se com entusiasmo ao novo estilo de vida que marca as grandes cidades russas. Seu irmão Kólia, por outro lado, um dos poucos que simpatizará e que será fiel ao príncipe até o final, reconhece em Mishkin um modelo digno de eras passadas, e é por esse modelo que anseia:

Aqui existe pouquíssima gente honesta, de tal forma que não há ninguém para se respeitar. [...]. E como tudo isso acabou assim, eu não entendo. A coisa parecia tão sólida, mas agora? Todos dizem isso e em toda parte se escreve a respeito. Denunciam. Em nosso país não se pára de denunciar. Os pais são os primeiros a voltar atrás e se envergonham de sua moral antiga.⁶⁵¹

Mishkin, também visto, portanto, como uma encarnação dos valores de outros tempos, logo descobre sua missão, qual seja, salvar algo que igualmente corre perigo com a modernidade, a beleza em seu conceito clássico. Donald Fanger chama a atenção para esse declínio moderno da beleza:

Muito mais importante, o ideal de beleza foi se tornando menos e menos relevante para os fatos da vida contemporânea, pois a beleza era uma noção clássica e destinada a compartilhar o destino do conjunto da visão de mundo clássica (e neoclássica). Em seu sentido estritamente estético, ela deu lugar a uma noção que admite mais paixão e mais irregularidade.⁶⁵²

Já no caderno de notas n. 10 estava previsto que Mishkin deveria “salvar” Nastácia Filíppovna, a bela jovem abusada desde a infância por Totski, um rico membro da alta sociedade de Petersburgo: “O Idiota não se considera capaz de qualquer ação sublime, mas aspira a ela. Esse se ocupa de N. F. E trata de salvá-la, não para substituir essa ação e se consolar, mas simplesmente por um sentimento de amor cristão”.⁶⁵³ A salvação consiste especificamente em ressuscitar Nastácia (ἀναστάσις [anástasis] significa ressurreição), porque ela,

⁶⁵⁰ DOSTOIEVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 156.

⁶⁵¹ Ibidem, p. 165.

⁶⁵² FANGER, Donald. *Dostoevsky and Romantic Realism*. A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965. p. 262.

⁶⁵³ DOSTOIEVSKI. Les Carnets de L'Idiot. In: _____. L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés. Paris: Gallimard, 2004. p. 856. (Bibliothèque de la Pléiade)

segundo a leitura de Lamblé, encarna a beleza do mundo.⁶⁵⁴ Dostoiévski, em seus apontamentos, deixa essa missão bem evidente: “O príncipe declara [...] que mais vale ressuscitar uma mulher do que realizar as ações de Alexandre da Macedônia” (Caderno de notas n. 10, 24 mai. 1868).⁶⁵⁵ Assim, quando o príncipe vê Nastácia pela primeira vez, é fortemente impressionado por sua beleza, que reflete sofrimento:

– É um rosto admirável! – respondeu o príncipe. – E estou certo de que seu destino não é dos comuns. O rosto é alegre, e não obstante ela sofreu terrivelmente, não? É o que dizem os olhos, veja esses dois ossinhos, esses dois pontos sob os olhos no começo das faces. É um rosto altivo, terrivelmente altivo, só que eu não sei se ela é bondosa ou não. Ah, mas se fosse! Tudo estaria salvo.⁶⁵⁶

A aproximação entre Mishkin e Nastácia tornará visível outra importante faceta do príncipe prevista nos cadernos de notas: o livre-arbítrio. O príncipe segue a “voz do coração” rousseauiana: “Mas quando o coração e a consciência lhe dizem: ‘Não, não é assim’ – ele age contra a opinião de todos”,⁶⁵⁷ e ainda “O príncipe é tímido na expressão de seus pensamentos, de suas convicções, de suas intenções. Castidade e humildade. Mas ele é firme na ação”.⁶⁵⁸ É essa autonomia de pensamento e de ação que possibilita ao príncipe, no final da primeira parte do livro, diante de todos os que se reúnem na casa de Nastácia, pedi-la em casamento. O príncipe revela também que é herdeiro de uma pequena fortuna, e sua platéia fica impressionada. Nastácia, ainda que comovida com a inesperada proposta, tenta recusar: “Ora, isso aí... é coisa de romance! Príncipe, meu caro, isso são velhas maluquices, só que o mundo de hoje ficou mais inteligente, e tudo isso é absurdo! E além disso, como é que irias te casar, quando tu mesmo ainda precisas de uma babá?”⁶⁵⁹ Mas o príncipe, “profundamente

⁶⁵⁴ Cf. LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski*. La philosophie de Dostoïevski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 178.

⁶⁵⁵ DOSTOÏEVSKI. Les Carnets de L'Idiot. In: _____. L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés. Paris: Gallimard, 2004. p. 910. (Bibliothèque de la Pléiade)

⁶⁵⁶ DOSTOÏEVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 58.

⁶⁵⁷ DOSTOÏEVSKI. Les Carnets de L'Idiot. In: _____. L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés. Paris: Gallimard, 2004, p. 855. (Bibliothèque de la Pléiade)

⁶⁵⁸ Ibidem, p. 865.

⁶⁵⁹ DOSTOÏEVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 196.

convicto”, insiste: “Eu não sei de nada, Nastácia Filíppovna, eu não vi nada, a senhora tem razão, mas eu... eu considero que é a senhora que me dará a honra e não eu à senhora. Eu não sou nada, já a senhora sofreu e saiu de um grande inferno, e pura, e isso é muito”.⁶⁶⁰ Mishkin, ora em diante, procurará “ressuscitar” Nastácia assim como Rastignac procurou, até o final, salvar Goriot, pois ambos, Nastácia (beleza ultrajada) e Goriot (amor paternal ultrajado), são representações daquilo que resta de belo nas grandes cidades modernas.

O príncipe começa a sentir os efeitos negativos do “convívio com os adultos” e com o mundo materialista no início da segunda parte do romance. Ele percebe, pouco a pouco, o retorno de sua antiga doença: “Desculpe, meu caro, quando minha cabeça está muito pesada como agora, e essa doença... eu fico totalmente, totalmente distraído e ridículo. Não era nada disso que eu queria perguntar... não me lembro o quê”.⁶⁶¹ Além do mais, têm péssimos pressentimentos com relação a Rogójin (que também é apaixonado por Nastácia):

Ou havia realmente alguma coisa em Rogójin, isto é, em toda a imagem desse homem projetada hoje, em todo o conjunto das suas palavras, dos seus movimentos, dos seus atos, dos seus olhares, que poderia justificar os terríveis pressentimentos do príncipe e os cochichos revoltantes do seu demônio?⁶⁶²

Nastácia está fora de cena nessa parte, e as luzes recaem sobre a jovem, bela, inteligente e mimada Aglaia. Ela, que no começo desprezara Mishkin, passa a projetar nele a imagem do cavaleiro pobre: “O ‘cavaleiro pobre’ é o mesmo Dom Quixote, só que sério e não cômico. A princípio eu não compreendia e ria, mas agora amo o ‘cavaleiro pobre’ e, principalmente, respeito as suas façanhas”.⁶⁶³ O cavaleiro pobre é o protagonista do famoso poema homônimo de Alexander Puchkin (1799-1837), ele é um cruzado que luta na Terra Santa e que cultua Nossa Senhora. O cavaleiro pobre, apesar do imenso amor pela santa, nunca reza, apenas luta. Quando morre, o diabo vai buscá-lo. A Santa, no entanto, intervém:

⁶⁶⁰ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 196.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 252.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 268.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 286.

não jejuara nem rezara
 ao Senhor nunca e, além disto,
 arrastou a asa à preclara mãe
 do próprio Jesus Cristo.

A Puríssima, contudo,
 sem deixá-lo ir para o inferno,
 fez seu paladino mudo
 penetrar no Reino Eterno.⁶⁶⁴

Mishkin não concorda, tampouco, com essa comparação. Ele não é a criança que Schneider imagina, nem o idiota suspeitado por Gania, muito menos o herói medieval de Aglaia (e não é mostrado como devoto religioso, nunca o vemos rezar, por exemplo – o mesmo se pode dizer de Fanny Price). O cavaleiro pobre é submisso a alguém muito superior a ele em mérito, Nossa Senhora, enquanto Mishkin não cultua Nastácia como uma deusa (é com base na relação entre Mishkin e Nastácia que Aglaia desenvolve sua teoria), não é de modo algum seu servo, mas sente compaixão por ela, lamenta o seu sofrimento.

Outro episódio de mau julgamento da personalidade do príncipe é a publicação de uma notícia caluniosa no jornal por um grupo de jovens niilistas que pleiteiam parte da herança de Mishkin. Sob o título *Proletários e rebentos, trata-se de um episódio dos assaltos diários e de todos os dias!*, um desses jovens, Keller, descreve o príncipe de maneira ofensiva: “Mas o último dos rebentos nobres foi um idiota. [...]. Por fim, passou pela cabeça feudal russa de P. a fantasia de que a um idiota era possível ensinar inteligência na Suíça [...] o idiota naturalmente não se tornou inteligente, mas dizem que acabou parecendo gente, é claro que a muito custo”.⁶⁶⁵ Os niilistas se reúnem com o príncipe, para eles um “aristocrata, milionário, idiota”,⁶⁶⁶ a fim de reforçar suas exigências. A generala, que assiste à cena, fica descontente com a atitude conciliatória de Mishkin, e se somará ao coro dos que o ofendem: “Então, meu querido, tu ainda pedes desculpas a eles — retomou, dirigindo-se ao príncipe. [...]. E como se eu não soubesse que amanhã mesmo este idiota vai novamente levar a sua amizade e oferecer a eles o

⁶⁶⁴ PÚCHKIN, Aleksandr. O cavaleiro pobre [1829]. Trad. Boris Schnaiderman. In: _____. *A dama de espadas: prosa e poemas*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 277.

⁶⁶⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 300.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 301.

capital!”⁶⁶⁷ As expectativas da generala com relação a Mishkin não estão muito distantes das de sua filha, Aglaia. Ela espera também heroísmo, mas, além disso, exige posições firmes, enérgicas.

Os niilistas, para a generala, são inaceitáveis, não merecem diálogo: “Vaidosos! Não acreditam em Deus, não acreditam em Cristo!”⁶⁶⁸ A resposta de Hippolit, o mais filosófico e sarcástico desses jovens, é, evidentemente, irônica: “nós todos somos gente boníssima a ponto de sermos cômicos”.⁶⁶⁹ Hippolit, que está muito doente e sabe que morrerá em breve, também faz questão de declarar seu ódio a Mishkin:

Pois saiba que se eu odeio alguém aqui [...] esse alguém é o senhor, o senhor, reles alma de jesuíta, melosa, idiota, milionário-benemérito, é o senhor que eu mais odeio na face da terra! [...] Eu o mataria se continuasse vivendo! Não preciso dos seus benefícios, não aceito nada de ninguém, está ouvindo, de ninguém!⁶⁷⁰

Como Gania, Hippolit não gosta de se sentir alvo de compaixão, porque receber esse tipo de atenção, para os que almejam atingir na vida dimensões napoleônicas, equivale a assumir uma posição frágil.

Passada toda essa situação delicada e desgastante, Mishkin mais uma vez consegue reverter algumas opiniões a seu respeito. Burdovski, aquele que diretamente pleiteava a herança (seus amigos o apoiavam), escreve carta ao príncipe e nela declara: “Estou convencido demais, meu caro senhor, de que o senhor talvez seja melhor do que os outros”.⁶⁷¹

O príncipe Mishkin passará por mais uma série de severos julgamentos na terceira parte do romance. Também é aqui que se concentram as grandes discussões metafísicas do livro. Mishkin, cada vez mais exausto e doente, é com mais facilidade feito de bobo, o que em parte também se deve a um traço de sua personalidade, apresentado pelo narrador nos seguintes termos:

O príncipe tinha um traço peculiar, que consistia na ingenuidade incomum da atenção com que ele sempre ouvia alguma coisa que o

⁶⁶⁷ Ibidem, p. 323.

⁶⁶⁸ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 324.

⁶⁶⁹ Ibidem, p. 327.

⁶⁷⁰ Ibidem, p. 338.

⁶⁷¹ Ibidem, p. 359.

interessava e das respostas que dava quando a ele faziam perguntas a respeito. Em seu rosto e até na postura de seu corpo manifestava-se de certo modo essa ingenuidade, essa fé que não suspeitava nem de zombaria, nem de humor.⁶⁷²

Mais de uma vez o príncipe ficará constrangido depois de perceber que é alvo de zombarias. Tal constrangimento, de qualquer maneira, não o impedirá de expor suas mais profundas convicções no dia de seu aniversário, em uma reunião na casa de veraneio do general e da generala. Mishkin é recriminado pelo príncipe Sch. por desejar a felicidade na terra (Dostoiévski também previra a “teoria da felicidade na terra”⁶⁷³ em seu caderno de notas):

Amável príncipe – replicou com certo temor e apressadamente o príncipe Sch., depois de trocar olhares com alguns dos presentes –, não é fácil conseguir o paraíso na terra; e apesar de tudo o senhor conta um pouco com o paraíso; paraíso é coisa difícil, príncipe, bem mais difícil do que parece ao seu maravilhoso coração. É melhor que paremos com isso, senão todos nós poderemos ficar outra vez desconcertados e então...⁶⁷⁴

O príncipe se dá conta de que fala, mas não é compreendido. Não deseja que suas mais preciosas idéias sejam alvo de chacota, e, no entanto, é isso que ocorre: “Eu sei que eu... fui ofendido pela natureza. [...]. Vou me retirar agora, agora, fique certa. [...] em sociedade eu estou sobrando... Não estou dizendo isto por amor-próprio [...]. Há idéias, há idéias elevadas sobre as quais não devo começar a falar porque forçosamente farei todos rirem”.⁶⁷⁵ Incapaz de pensar mal dos outros, atribui a culpa do fracasso de comunicação a si mesmo:

Eu não tenho modos convenientes, não tenho senso de medida; eu tenho palavras diferentes e não pensamentos correspondentes, e isso é uma humilhação para esses pensamentos. [...] eu estou convencido de que nesta casa não poderão me ofender e gostam de mim mais do que eu mereço, mas eu sei (e sei na certa) que, depois de vinte anos de doença, alguma coisa deveria restar, de maneira que é impossível que não riam de mim... às vezes... não é assim?⁶⁷⁶

⁶⁷² DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 376-77.

⁶⁷³ DOSTOIÉVSKI. Les Carnets de L'Idiot. In: _____. L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés. Paris: Gallimard, 2004, p. 779. (Bibliothèque de la Pléiade)

⁶⁷⁴ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 381.

⁶⁷⁵ Ibidem, p. 382-83.

⁶⁷⁶ Ibidem, p. 382-83.

Diante dessa situação, Aglaia também fica profundamente embaraçada. Ela admira o Mishkin-Cavaleiro pobre que idealiza e não aceita que ele se humilhe dessa maneira:

Aqui não há uma única pessoa que mereça tais palavras! — estourou Aglaia. — Todos aqui, todos não valem o seu dedo mínimo, nem a sua inteligência, nem o seu coração! Você é o mais honesto de todos, o mais decente de todos, o melhor de todos, o mais bondoso de todos, o mais inteligente de todos! Aqui há pessoas indignas de abaixar-se e apanhar o lenço que você agora deixou cair... Por que se humilha e se coloca abaixo de todos? Por que se aniquila, por que não existe orgulho em você?⁶⁷⁷

A imagem do nobre e idealista guerreiro medieval não combina em definitivo com a de asceta cristão, Aglaia não compreende de modo algum a auto-humilhação que o príncipe se impõe, diante de todos, e afirma: “Eu não vou me casar com você por nada nesse mundo! Saiba que por nada e nunca! Fique sabendo! Por acaso alguém pode casar com uma pessoa ridícula como você?”⁶⁷⁸

Pouco tempo depois, após tentar matar o príncipe (sabe que Nastácia o ama e tem ciúmes), será a vez de Rogójin declarar que não gosta dele:

Tu escreveste na carta exatamente do jeito que estás falando agora, porventura não estou acreditando em ti agora? Acredito em cada palavra tua e sei que tu nunca me enganaste e nem vais me enganar doravante; mas mesmo assim não gosto de ti. [...]. Sim, porque é possível que desde então eu não tenha me arrependido daquilo uma única vez, mas tu já me mandas o teu perdão fraterno.⁶⁷⁹

O tema do criminoso que não se arrepende do crime interessa a Dostoiévski desde os tempos da Sibéria, e é explorado aqui. O príncipe, que, diferentemente de Rogójin, é dotado de intensa imaginação moral, de novo não entende o riso, a zombaria, e procura analisar compassiva e racionalmente a situação:

Porque, vê, de qualquer forma eu suspeitava daquilo em ti, uma falta nossa, em uma palavra! (Pára com esses trejeitos! E por que estás

⁶⁷⁷ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 383.

⁶⁷⁸ Ibidem, p. 383.

⁶⁷⁹ Ibidem, p. 406-407.

rindo?) "Não me arrependi!" Ora, mesmo que o quisesses, talvez não conseguisses te arrepender porque ainda por cima não gostas de mim. E mesmo que eu seja um anjo inocente diante de ti, tu não irás me suportar enquanto achares que ela ama não a ti, mas a mim. Pois isso é ciúme, portanto é isso.⁶⁸⁰

Em meio às várias situações de tensão moral vividas pelo príncipe, surge também na terceira parte de *O Idiota* o arauto da moral antiga, dessa vez encarnado por Lièbediev (amigo de Mishkin), e não por Kólia:

Mostrem-me uma idéia que ligue e agregue a atual sociedade humana ao menos com a metade daquela força que havia naqueles séculos. E atrevam-se a dizer, por fim, que não se debilitaram, que não se turvaram as fontes da vida sob essa "estrela", sob essa rede que prende os homens. E não me assustem com o vosso bem-estar, com as vossas riquezas, com a raridade da fome e a rapidez das vias de comunicação! Há mais riqueza, porém menos força; não resta mais uma idéia agregadora; tudo amoleceu, tudo mofou e vai mofar!⁶⁸¹

A partir de agora é o jovem niilista Hippolit que dominará essa parte do livro. Ele, que já havia declarado seu ódio ao príncipe, reconhece os dons proféticos de Mishkin e evidencia que sua simples presença física pode ser benéfica de uma maneira dificilmente explicável em termos racionais (com o príncipe por perto, ele tem sonhos bons):

Fiquei muito surpreso porque agora mesmo o príncipe adivinhou que eu estava tendo 'maus sonhos'; ele disse literalmente que em Pávlovsk 'meu desassossego e meus sonhos' irão mudar. E por que os sonhos? Ele ou é médico ou realmente é de uma inteligência fora do comum e pode adivinhar muito (mas que no fim das contas é 'idiota' disso não há a menor dúvida.). Como de propósito, bem no momento em que ele estava entrando eu tive um sonho bem bom (aliás, daqueles que atualmente tenho às centenas).⁶⁸²

Apesar da evidência de que o convívio com o príncipe faz bem, Hippolit lamenta que Kólia, seu irmão, queira seguir o modelo de comportamento de Mishkin:

⁶⁸⁰ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 407.

⁶⁸¹ Ibidem, p. 423.

⁶⁸² Ibidem, p. 434.

Mas eu notei que ele suportava a minha irascibilidade como se antes tivesse dado a si mesmo a palavra de poupar o doente. É natural que isso me irritava; mas, parece, que lhe deu na telha imitar o príncipe na 'resignação cristã', o que já é um tanto ridículo. Esse rapazinho é jovem e cheio de fervor e, claro, imita tudo; contudo, às vezes, me parece que já está na hora de ele viver da sua inteligência.⁶⁸³

Hippolit é sarcástico, injusto e profundamente inteligente. É ele que, mesmo incomodado com o fato de o irmão seguir um modelo de bom comportamento, analisa a influência de nossos exemplos e ações sobre os destinos alheios. Em primeiro lugar, é impossível conhecer a exata dimensão de nossa influência, pois “aí há toda uma vida e um número infinito de ramificações que ignoramos”.⁶⁸⁴ Quando agimos bem, não apenas deixamos algo que pode modificar o comportamento de outros (o exemplo), quanto também modificamos a nós mesmos: “Abandonando sua família, abandonando sua 'esmola', sua boa ação em qualquer que seja a forma, você entrega uma parte de sua personalidade e assume uma parte de outra”.⁶⁸⁵ Ao contrário do que imaginava, por exemplo, Berquin ao escrever seus livros infantis, no século XVIII, a influência do exemplo de uma pessoa sobre outra é real, mas indireta e de complexidade imponderável:

[...] por outro lado, todos os seus pensamentos, todas as sementes que você semeou, talvez até já esquecidas por você, irão encarnar-se e crescer; aquele que recebeu de você transmitirá a outro. E como você sabe que participação terá na futura solução dos destinos da humanidade? Se o conhecimento e uma vida inteira dedicada a esse trabalho o promoverem finalmente a um ponto em que você esteja em condição de lançar uma enorme semente, de deixar ao mundo como herança um pensamento enorme, então...⁶⁸⁶

Hippolit é capaz desse raciocínio sofisticado sobre a natureza das relações entre os homens, mas seu ponto de vista essencial é individualista. Ele coloca em primeiro lugar seu ego, seus sentimentos, e a partir daí julga o resto do mundo:

⁶⁸³ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 441.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 452.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 452.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 452.

De que me serve a vossa natureza, o vosso parque de Pávlovsk, as vossas alvoradas e os vossos crepúsculos, o vosso céu azul e as vossas caras todo-satisfeitas, quando todo esse banquete sem fim começou por considerar só a mim como supérfluo? De que me serve toda essa beleza quando em cada minuto, em cada segundo eu devo e agora sou forçado a saber que até essa minúscula mosquinha ali, que está zunindo ao meu lado numa réstia de sol, até ela participa de todo esse banquete e desse coro, conhece o seu lugar, ama-o e é feliz, enquanto eu sou um aborto e só por minha pusilanimidade eu não quis entender isso até hoje!⁶⁸⁷

Hippolit não acredita que se possa compreender o que existe após a morte. A providência é misteriosa, é de uma complexidade que supera a capacidade cognitiva dos homens: “Porém, se ademais é impossível compreendê-la, então, repito, também é difícil responder por aquilo que não é dado ao homem compreender. Sendo assim, de que jeito me irão julgar pelo fato de que eu não pude compreender a verdadeira vontade e as leis da providência? Não, o melhor é deixarmos para lá a religião”.⁶⁸⁸ Ao recusar a religião, ao não aceitar o convívio resignado com o mistério da morte, não encontra alívio para a perspectiva de que em breve deixará este mundo, o único que os sentidos humanos podem verificar. Nisso se opõe, segundo sua própria opinião, ao príncipe: “Eles dizem, é verdade e, é claro, com eles o príncipe, que aí se precisa de obediência, que é necessário obedecer sem julgar, apenas por boa educação, e que por minha submissão eu serei recompensado sem falta no outro mundo”.⁶⁸⁹ Hippolit preocupa-se muito em definir os limites de sua personalidade, quer ser único, quer deixar ao mundo uma imagem impactante e inconfundível. O príncipe, pelo contrário, despreocupado do próprio ego, com muita facilidade se funde às emoções e, sobretudo, às perspectivas alheias. Assim é que, sozinho, recorda as palavras de Hippolit e se identifica com elas:

Toda manhã nasce esse mesmo sol claro; toda manhã há arco-íris na cachoeira; toda tarde a montanha nevada, a mais alta de lá, ao longe, nos confins do céu, arde em uma chama purpúrea; cada “pequena mosca, que zune ao seu lado na réstia quente do sol é uma participante de todo esse coro: conhece o seu lugar, gosta dele e é feliz”; cada pé de relva cresce e é feliz! E tudo tem o seu caminho, e tudo conhece o seu caminho, sai cantando e chega cantando; só ele não sabe de nada, não compreende nada, nem as pessoas, nem os sons, é estranho a tudo e é um aborto . [...] mas agora lhe parecia que dissera tudo isso e naquela

⁶⁸⁷ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 463-464.

⁶⁸⁸ Ibidem, p. 465.

⁶⁸⁹ Ibidem, p. 465.

ocasião, todas essas mesmas palavras, e que a respeito daquela “mosca” Hippolit falara com palavras dele mesmo, de suas palavras e lágrimas naquele momento.⁶⁹⁰

O príncipe Mishkin, além de se sentir cada vez mais doente e mais incompreendido, segue com os maus pressentimentos. Em conversa com Aglaia, prevê um triste destino para sua relação com Nastácia Filíppovna: “Em seu orgulho *ela* nunca me perdoará pelo meu amor – e ambos nos destruiremos!”⁶⁹¹ Enquanto isso Nastácia, de volta à cena, prevê a própria morte pelas mãos de Rogójin: “Eu não escondo nada dele. Eu o mataria por medo... Mas ele vai me matar antes”.⁶⁹²

A quarta e última parte do romance tem início com a questão dos modelos. Dessa vez o narrador expõe o ridículo do homem ordinário que tenta imitar a originalidade napoleônica, em detrimento dos antigos modelos de virtude:

Verificam-se inclusive casos estranhos: devido ao desejo de originalidade, um homem honesto se dispõe até a cometer um ato vil; acontece até que um desses infelizes, não só honestos mas até bons, providência de sua família, sustenta e alimenta com seu trabalho não só seus familiares mas até estranhos, e o que acontece? Passa a vida inteira sem encontrar a paz! Para ele não é nem um pouco tranquilizadora nem consoladora a idéia de que ele cumpriu tão bem com suas obrigações humanas; ocorre inclusive o contrário, ela até o irrita: “Eis, dir-se-ia, por que eu desperdicei toda a minha vida. Eis o que me atou de pés e mãos, eis o que me impediu de descobrir a pólvora!”⁶⁹³

Gania, depois de ser apontado pelo narrador e por Hippolit como exemplo desse tipo de homem ordinário (Hippolit exclama: “O senhor é a ordinariedade pomposa, a ordinariedade sem dúvidas e olímpicamente tranqüila; o senhor é a rotina das rotinas! A mais ínfima idéia própria está fadada a não se concretizar jamais nem em sua mente nem em seu coração.”),⁶⁹⁴ volta a demonstrar ódio pelo príncipe: “nesses três dias ele conseguiu também odiar o príncipe pelo fato de que este o havia olhado de um jeito excessivamente compadecido”.⁶⁹⁵ Pudemos já perceber que essa situação se repete no romance:

⁶⁹⁰ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 474-475.

⁶⁹¹ Ibidem, p. 488.

⁶⁹² Ibidem, p. 509.

⁶⁹³ Ibidem, p. 518.

⁶⁹⁴ Ibidem, p. 535.

⁶⁹⁵ Ibidem, p. 519.

os que não são tão bons incomodam-se com a presença do príncipe, ecoando o que está escrito no Evangelho de João, um dos preferidos por Dostoiévski e uma das principais referências para a elaboração de *O idiota*: “O julgamento é este: que a luz veio ao mundo, e os homens amaram mais as trevas do que a luz; porque as suas obras eram más” (João 3:19).⁶⁹⁶ Mishkin é odiado, em síntese, porque não está em seu meio: “Se vós fôsseis do mundo, o mundo amaria o que era seu; como, todavia, não sois do mundo, pelo contrário, dele vos escolhi, por isso, o mundo vos odeia” (João 15:19).⁶⁹⁷

Em meio a tanto ódio declarado, Mishkin continua a merecer eventuais defesas. Alieksandra, por exemplo, filha mais velha da generala, irrita-se ao ouvir críticas a ele, e trata de rebater os argumentos negativos:

Acalorada, pouco a pouco ela foi acrescentando inclusive que o príncipe não tinha nada de ‘bobinho’ e nunca o havia sido, e quanto à importância – bem, só Deus sabe em que vai apoiar-se a importância de um homem decente aqui na Rússia daqui a alguns anos: nos antigos sucessos obrigatórios no serviço ou em alguma outra coisa?⁶⁹⁸

Os ataques ao príncipe, de qualquer modo, são cada vez mais constantes. O príncipe, mesmo abatido e cansado, na reunião organizada pelo general e pela generala para apresentá-lo à sociedade (é possível que ele assuma um compromisso com Aglaia), não resiste e volta a expor suas idéias, em uma última tentativa de angariar simpatia para elas. Ele avalia particularmente mal a sua audiência, conforme nos aponta o narrador:

O encanto das maneiras elegantes, da simplicidade e da aparente sinceridade era quase mágico. Não podia nem passar pela cabeça dele que toda essa sinceridade e essa nobreza, o *senso* de humor e a alta dignidade pessoal fossem, talvez, apenas um magnífico arranjo artístico. Apesar da aparência imponente, a maioria dos convidados era constituída inclusive de pessoas bastante simples que, aliás, em sua presunção nem sabiam elas próprias que tinham muita coisa de bom.⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ *A Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993. p. 112.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 131.

⁶⁹⁸ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 568.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 595.

Esse equívoco de avaliação visa, paradoxalmente, angariar a boa vontade do leitor. Não é belo, louvável e desejável que confiemos e que esperemos o melhor das outras pessoas em sociedade? Não deve ser motivo de vergonha para essa mesma sociedade que, na prática, os que pensam assim passem por bobos? Mas tornemos às idéias do príncipe, pois destacaremos uma delas, a do antigo homem homogêneo:

a gente daquela época (juro que isso sempre me deixou perplexo) não parecia exatamente ser gente como nós hoje, não era propriamente uma tribo, como hoje, no nosso século, palavra, é como se fosse de outra espécie... Naquela época as pessoas viviam como que em torno de uma idéia, mas hoje são mais nervosas, mais evoluídas, mais sensitivas, vivem de certo modo em torno de duas, de três idéias ao mesmo tempo... o homem de hoje é mais amplo – e juro que isso é o que lhe impede de ser o homem homogêneo como naqueles séculos... eu... eu disse isso unicamente com esse sentido e não...⁷⁰⁰

Nesse conceito podemos encontrar parentesco com as almas retangulares mencionadas pelo narrador de *O Pai Goriot*. O homem do passado se mantinha coeso devido à fé em um princípio único, em geral transcendente. O homem moderno é fragmentário, vive em perpétua mudança (já vimos como Jane Austen também associa, de certa forma, a inconstância à modernidade), e é teorizado por Baudelaire em 1863: “[É] um caleidoscópio dotado de consciência, que [...] representa a vida múltipla, [...] sempre instável e fugitiva”.⁷⁰¹ O interessante é que Mishkin constata a diferença, mas não a julga. Posição diversa é a que adota quando fala sobre o ateísmo, apresentando outra de suas opiniões:

O homem russo se torna ateu com mais facilidade do que todos os outros homens em todo o mundo! E os nossos não só se tornam ateus como passam a crer forçosamente no ateísmo como se fosse numa nova fé, sem absolutamente se darem conta de que passaram a acreditar no nada.⁷⁰²

⁷⁰⁰ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 582.

⁷⁰¹ BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne* [1863]. Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Artiste%2C_homme_du_monde%2C_homme_des_foules_et_enfant. Acesso em: 01.11.2007.

⁷⁰² DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 609.

Sua audiência realmente não gosta nada de seu discurso. De Bielokónskaia, uma velha aristocrata, Mishkin ouve: “Tu és um homem bom, porém ridículo”.⁷⁰³ O príncipe, tantas vezes chamado de ridículo, decide tentar mudar a conotação desse conceito, mais uma vez buscando a identificação entre os valores que professa e os valores do grupo:

Nada de ficar perturbado também com o fato de que somos ridículos, não é verdade? Porque é realmente assim, nós somos ridículos, levianos, cheios de maus hábitos, sentimos tédio, não sabemos olhar, não sabemos compreender, ora, todos nós somos assim, nós todos, e tanto os senhores quanto eu, quanto eles! Porque os senhores não vão ficar ofendidos pelo fato de eu estar lhes dizendo isso na cara, dizendo que somos ridículos! [...]. Sabem, a meu ver, ser ridículo é às vezes até bom, até melhor: é mais fácil perdoar uns aos outros, é mais fácil fazer as pazes; não se vai compreender tudo de uma vez, não se vai começar diretamente pela perfeição! Para atingir a perfeição é preciso primeiro não compreender muita coisa!⁷⁰⁴

O príncipe expôs suas idéias claramente. Ainda assim não foi aceito. Continua sendo visto como ridículo, e sua imagem, como veremos, será cada vez mais distorcida.

Em uma cena muito tensa, Mishkin escolhe ficar ao lado de Nastácia (a mimada Aglaia forçou a escolha, e não contava com tal resultado). Antes Mishkin havia pedido a mão de Nastácia livre e desimpedido, mas agora fica ao lado dela mesmo previamente comprometido com Aglaia. Sua imagem pública entra em colapso, e o narrador relata isso ironicamente:

Quase toda a sociedade – estrangeiros, veranistas, os que vinham para ouvir música –, todos passaram a contar uma mesma história, em mil diferentes variações, sobre como um príncipe, depois de provocar um escândalo em uma casa honrada e conhecida e ter desistido de uma moça dessa casa, já sua noiva, envolveu-se com uma famosa mulher de vida fácil.⁷⁰⁵

O cúmulo da ironia são os rumores que identificam o príncipe como niilista, justo ele, que se opõe a essa concepção de mundo: “o jovem, de boa família, príncipe, quase rico, meio tolo, mas democrata [...] ficou louco pelo niilismo

⁷⁰³ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 613.

⁷⁰⁴ Ibidem, p. 615.

⁷⁰⁵ Ibidem, p. 636.

atual que o Turgueniev descobriu”.⁷⁰⁶ É oportuno recordar que o termo niilismo foi usado primeiramente por Turgueniev em seu romance *Pais e Filhos* (1862), protagonizado pelo jovem niilista Bazarov.

A escolha feita pelo príncipe não é aceita por ninguém, nem por seus amigos. Ievguîeni Pávlovitch Radomsky, um pretendente de Aglaia, o recrimina, não aceita que uma prostituta seja preferida a uma moça de família: “Entretanto, por compaixão e para a satisfação dela, porventura seria possível difamar outra moça elevada e pura, humilhá-la perante aqueles olhos presunçosos, aqueles olhos odiosos? Sim, depois disso, em que pode dar a compaixão?”⁷⁰⁷ O príncipe procura se justificar: “Sim... sim, eu deveria... mas ela morreria! Ela se mataria, o senhor não a conhece e... [...] Veja, Ievguîeni Pávlovitch, eu noto que o senhor parece que não sabe de tudo”.⁷⁰⁸ O príncipe pode fazer o julgamento correto da situação porque dispõe de várias informações sobre Nastácia: “As opiniões dele sobre Nastácia Filíppovna estavam estabelecidas, senão, é claro, tudo nela lhe pareceria agora enigmático e incompreensível. No entanto ele acreditava sinceramente que ela ainda podia ressuscitar”.⁷⁰⁹ É o único, entretanto, com esse ponto de vista bem informado. Para os demais, sua decisão parece sinal claro de loucura, logo, tentam interdita-lo. O médico que o examina não permite que esse plano tenha prosseguimento, afinal, “se fossem colocar pessoas como aquela sob tutela, então a quem iriam fazer de tutores?”⁷¹⁰

Independentemente do escândalo, Nastácia e Mishkin marcam o casamento. No dia da cerimônia, Nastácia foge com Rogójin. O príncipe parte atrás dela, com péssimos pressentimentos.

Chegamos, enfim, ao momento crucial do romance. Dostoiévski, em carta à sobrinha Sofia, indicara a importância dessa parte: “Essa quarta parte e sua conclusão são o ponto essencial de minha obra: é de algum modo para seu desenlace que todo o romance foi escrito e concebido”.⁷¹¹ Dostoiévski também salientara, em diversos momentos, que o real pode ter dimensões fantásticas: “Eu

⁷⁰⁶ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 637.

⁷⁰⁷ Ibidem, p. 644.

⁷⁰⁸ Ibidem, p. 644.

⁷⁰⁹ Ibidem, p. 653.

⁷¹⁰ Ibidem, p. 651.

⁷¹¹ Apud LUNEAU, Sylvie. Les années de préparation de L'Idiot. In: DOSTOÏEVSKI. L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés. Paris: Gallimard, 2004. p. XXI. (Bibliothèque de la Pléiade)

tenho uma visão própria, singular do real (em arte), e o que a maioria considera quase fantástico e excepcional, para mim é às vezes a própria essência do real”.⁷¹² Com isso em mente, podemos voltar a acompanhar Mishkin. Ele foi até a casa de Rogójin e descobriu que seus piores pressentimentos se confirmaram, Nastácia foi assassinada. Mas o que acontece depois? Qual é o desfecho tão importante previsto por Dostoiévski?

A apreensão desse desfecho encontra uma série de obstáculos, a começar pelas traduções. Mishkin e Rogójin estão sozinhos, em um cômodo, quando escutam um barulho. Em traduções americanas eles ouvem “passos”, como nas de Constance Garnett (1913) (“Footsteps! Do you hear? In the big room”...They both began to listen. “I hear”, the prince whispered firmly. “Footsteps?”“Footsteps”),⁷¹³ Eva Martin (1915) (“Wait, listen!” cried Rogojin, suddenly, starting up. “Somebody's walking about, do you hear? In the hall.” Both sat up to listen. “I hear,” said the prince in a whisper, his eyes fixed on Rogojin. “Footsteps?” “Yes”),⁷¹⁴ e na recente e elogiadíssima tradução de Pevear e Volokhonsky (2001) (“Footsteps! Do you hear? In the big room...” They both began to listen. “I hear,” the prince whispered firmly. “Footsteps?”“Footsteps”).⁷¹⁵ Na tradução francesa de Mousset (1953) eles entendem que alguém caminha na sala, mas não sabem quem (“On marche! Tu entends? Dans la salle”... Tous deux prêtèrent l’oreille. “J’entends”, chuchota le prince avec assurance. “On marche?” “On marche”).⁷¹⁶ Na tradução de Paulo Bezerra para o português (2002) eles também escutam “gente andando” (Pára, estás ouvindo? — súbito interrompeu Rogójin e rapidamente sentou-se assustado na esteira. — Estás ouvindo? — Não! — pronunciou o príncipe de modo igualmente assustado e rápido, olhando para Rogójin. — Tem gente andando! Estás ouvindo? Na sala... Ambos se puseram a escutar. — Estou ouvindo — cochichou o príncipe com firmeza. — Tem gente

⁷¹² DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 653, nota 26.

⁷¹³ DOSTOYEVSKY, Fyodor. *The idiot*. Trad. Constance Garnett [1913]. Mineola, New York: Dover Publications, 2003. p. 610.

⁷¹⁴ DOSTOEVSKY, F. *The idiot*. Trad. Eva Martin (1911). Disponível em: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext01/idiot10.txt>. Acesso em: 10.09.2007.

⁷¹⁵ DOSTOEVSKY, Fyodor. *The Idiot*. Trad. Richard Pevear e Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Books, 2001. p. 610.

⁷¹⁶ DOSTOÏEVSKI. *L'Idiot*. Trad. Albert Mousset [1953]. In: _____. *L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés*. Paris: Gallimard, 2004. p. 744-745. (Bibliothèque de la Pléiade)

andando? — Тем).⁷¹⁷ Dostoiévski, na entrada de 7 de novembro de 1868 de seu caderno de notas n. 10, faz acompanhar o esboço dessa cena da seguinte observação: “Um fantasma na sala”.⁷¹⁸ Em russo, conforme a esclarecedora interpretação proposta por Lamblé, pode-se concluir, nessa cena, que o espírito de Nastácia caminha pela sala (Ходит! Слышишь? В зале... Оба стали слушать. – Слышу, – твердо прошептал князь. – Ходит? – Ходит),⁷¹⁹ porque o verbo russo “ходит” (Khodit) indica especificamente a terceira pessoa do singular, ele ou ela, e não admite o sentido indefinido de “alguém” (nesse caso, deveria ser utilizado “ходят” [khodiat]).⁷²⁰ O tradutor francês André Markowicz (1993) interpreta a cena dessa maneira, e traduz “Elle marche”,⁷²¹ ainda que entenda a aparição como alucinação, sinal da loucura de Rogójin e de Mishkin, e não como sinal de realidade fantástica (na verdade, Dostoiévski toma de empréstimo à literatura gótica esse tipo de realidade e procura, assim, por meio dela, renovar o interesse pelo desgastado plano metafísico e religioso). Longe de fútil, tal discussão sobre tradução é fundamental para o entendimento do sentido geral de *O Idiota*. É apenas quando se aceita a ressurreição de Nastácia que os sinais que a prenunciam no romance adquirem coerência e que a missão simbólica do príncipe se cumpre.

Depois da aparição, Mishkin se retira do convívio consciente com os homens:

Um sentimento novo, triste e desolador lhe apertou o coração; súbito compreendeu que nesse instante, e há muito tempo, já falava o que não devia falar, e fazia tudo diferente do que devia fazer, e que esse baralho que segurava nas mãos e que o deixara tão contente agora não ia ajudar em nada, em nada.⁷²²

⁷¹⁷ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 653.

⁷¹⁸ DOSTOÏEVSKI. Les Carnets de L'Idiot. In: _____. L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés. Paris: Gallimard, 2004. p. 930. (Bibliothèque de la Pléiade)

⁷¹⁹ ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Идиот*: Роман в четырех частях. Москва: ЭКСМО, 2004. p. 630-631.

⁷²⁰ LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski*. La philosophie de Dostoïevski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 179.

⁷²¹ DOSTOÏEVSKI, F. *L'Idiot*. V. 2. Trad. André Markowicz. Paris: Actes Sud, 1993. p. 463.

⁷²² DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 653.

O príncipe mergulha, definitivamente, em sua doença: “Se o próprio Schneider chegasse agora da Suíça e olhasse para o seu ex-discípulo e paciente, ele, lembrando o estado em que o príncipe às vezes ficava no primeiro ano de tratamento na Suíça, agora desistiria e diria como naqueles tempos: “Idiota!”⁷²³ Mishkin talvez tenha deixado apenas um discípulo, Kólia: “Kólia ficou profundamente abalado com o ocorrido; ligou-se definitivamente à sua mãe. Nina Alieksándrovna teme por ele, por ele ser meditativo acima da idade: é possível que ele saia um homem bom”.⁷²⁴ E o livro termina com a irônica apresentação do destino de Aglaia: em busca de aventura, como muitas jovens “niilistas” da época, ela se casa com um falso conde, dono de uma fortuna igualmente falsa, converte-se ao catolicismo, participa de um comitê pela restauração da Polônia e rompe com a família (na visão de Dostoiévski esse deveria ser um grande castigo, porque reúne tudo o que ele mais desprezava).⁷²⁵

No momento em que a leitura se encerra, cabe então ao leitor julgar Mishkin e desvendar o enigma da esfinge. Ele era mesmo bom? Ou era ridículo e idiota? A ampla variedade de julgamentos, em boa parte negativos, emitidos pelos leitores especializados, será o tema do último item deste capítulo.

6.3 Príncipe Mishkin: ridículo?

Logo após a publicação de *O Idiota*, Dostoiévski mostrou-se insatisfeito com o resultado. Em 25 de janeiro de 1869 escreve à sobrinha, Sofia, o seguinte: “não estou contente com o romance; ele não expressou sequer a décima parte daquilo que eu quis dizer, embora não o renegue e ame até hoje o meu pensamento fracassado”.⁷²⁶ Ao amigo Strakhov anunciou que *Crime e Castigo* havia causado mais impacto junto ao público do que *O Idiota*, e revelou seus

⁷²³ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 677.

⁷²⁴ Ibidem, p. 679.

⁷²⁵ Ibidem, p. 680-81.

⁷²⁶ Apud GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista* [1959]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 63.

novos planos: “Quero produzir algo eficaz de novo”.⁷²⁷ Tais críticas, conforme Liza Knapp, serão usadas muitas vezes como prova de que o próprio Dostoiévski considerava *O Idiota* um fracasso literário. Mas é preciso ter cuidado, ainda de acordo com Knapp: é preciso considerar o contexto em que essas críticas foram emitidas.⁷²⁸ Não se pode esquecer, por exemplo, que *O Idiota* fora lançado na mesma época que *Guerra e Paz*. O romance de Liev Tolstói (1828-1910) é recebido entusiasticamente pelo público e pela crítica, e Dostoiévski mostrou-se bastante preocupado com essa imprevista concorrência.⁷²⁹

Um dos mais famosos leitores de *O Idiota*, e o primeiro que comentaremos aqui, é Friedrich Nietzsche (1844-1900). Em *O anticristo* (1888) a imagem do idiota é usada para definir diretamente Cristo: “Fazer de Jesus um herói! [...] Para falar com toda a severidade de um fisiologista, é bem outra a palavra que conviria aqui: a palavra ‘idiota’”.⁷³⁰ Dostoiévski é reconhecido por Nietzsche como um mestre no retrato dos tipos fracos: “É possível deplorar que um Dostoiévski não tenha vivido junto ao mais interessante de todos os decadentes”.⁷³¹ Mas o fraco, para Nietzsche, é conceito negativo: ele é o decadente, o religioso, o que deve ser combatido. Os religiosos são, em nova alusão a *O Idiota* (Mishkin era epilético), “esses espíritos doentes, esses epiléticos do entendimento”.⁷³² E o cristianismo é a fé que reúne todos esses espíritos, e que embota a inteligência: “O cristianismo é igualmente oposto a todo florescimento intelectual – apenas uma razão doente pode tomá-lo por razão cristã; ele toma o partido de tudo o que é idiota, ele lança o anátema sobre o ‘espírito’, sobre a ‘soberba’ do espírito são”.⁷³³ É fácil perceber que semelhante aplicação de *O Idiota* não poderia estar mais distante das intenções de Dostoiévski, que criticava a Igreja Católica, mas de modo algum o cristianismo como um todo, como faz Nietzsche. Talvez, como supõe Liza Knapp, Nietzsche,

⁷²⁷ Apud MILLER, Robin Feuer. *Dostoevsky and The Idiot: author, narrator, and reader*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981. p. 18.

⁷²⁸ KNAPP, Liza. Introduction to *The Idiot Part I: Where, when and how The Idiot was written*. In: _____ (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 20.

⁷²⁹ Cf. GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 112.

⁷³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *L'antéchrist suivi de Ecce Homo* [1888]. Paris: Gallimard, 1974. p. 42.

⁷³¹ Ibidem, p. 44.

⁷³² Ibidem, p. 75.

⁷³³ NIETZSCHE, Friedrich. *L'antéchrist suivi de Ecce Homo* [1888]. Paris: Gallimard, 1974. p. 71.

ao escrever seu *Anticristo*, tenha mesmo interpretado mal Dostoiévski,⁷³⁴ mas o equívoco, de todo modo, não durou muito. Um amigo de Nietzsche, o escritor George Brandes (1842-1927), escreveu-lhe afirmando que Dostoiévski representava a “moral do escravo”, ao invés de se voltar contra ela. Segundo Joseph Frank, Nietzsche, em sua resposta, de 20 de novembro de 1888, concordou com a observação do amigo: “Seja como for, eu o considero o mais valioso material psicológico que conheço. Sou-lhe extremamente grato, por mais que ele sempre irrite meus instintos mais profundos”.⁷³⁵

O crítico russo Leon Chestov (1866-1938), no livro que publica em 1903, *Dostoiévski e Nietzsche. A filosofia da tragédia*, não apenas compreende as intenções de Dostoiévski ao compor Mishkin, como as despreza: “Se é ele o homem ‘novo’, se ele deve ser nosso ideal – essa sombra lastimável, esse fantasma gelado e moderno, é melhor não mais sonhar com o futuro”.⁷³⁶ Segundo Chestov, que faz coro a Nietzsche, “O príncipe Mishkin não passa de um zero [...] um degenerado”.⁷³⁷ Alguns anos depois, em 1917, Walter Benjamin (1891-1940) também apontará Mishkin como um fracasso, mas em tom muito mais brando:

Sua vida transcorre em vão e, mesmo em seus melhores momentos, parece aquela de um doente impotente. Ela não é apenas um fracasso sob o aspecto das relações sociais, mesmo o amigo mais próximo – se toda a história não tendesse fundamentalmente a demonstrar que ele não tem amigos – não poderia nela encontrar uma idéia ou um objetivo diretor. Sem que nos demos realmente conta disso, ele se encontra na mais total solidão: todas as relações nas quais ele está implicado parecem de qualquer forma cair no campo de uma força que impede a aproximação.⁷³⁸

Solitário, impotente e sem propósito no mundo, eis o modo como Benjamin via Mishkin, um verdadeiro “fracasso” social. Ao invés de fracasso, Mikhail Bakhtin (1895-1975) preferirá, por seu turno, falar em excentricidade para

⁷³⁴ KNAPP, Liza. Myshkin through a murky glass, guessingly. In: _____ (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 209.

⁷³⁵ Apud FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos de Provação, 1850-1859*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 213.

⁷³⁶ Apud ELTCHANINOFF, Michel. *Dostoiévski: roman et philosophie*. Paris: PUF, 1998. p. 44.

⁷³⁷ Apud LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoiévski*. La philosophie de Dostoiévski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 204.

⁷³⁸ BENJAMIN, Walter. L'Idiot de Dostoiévski [1917]. In: _____. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000. p. 168.

descrever o príncipe, no seu famoso livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1929:

Do ponto de vista da lógica comum da vida, todo o comportamento e todas as emoções do Príncipe Mishkin são inconvenientes e extremamente excêntricos. [...]. Pode-se dizer que Mishkin não consegue viver plenamente a vida, realizar-se plenamente, aceitar o aspecto definido da vida que limita o homem. É como se ele ficasse na tangente do círculo vital.⁷³⁹

Tanto Benjamin quanto Bakhtin salientam o que consideram o aspecto falho do príncipe. Benjamin insiste na qualidade das relações sociais de Mishkin, e Bakhtin, após abordar o seu modo de realização pessoal, também tocará nesse ponto: “Essa exclusão de Mishkin das relações comuns da vida, essa permanente inconveniência de sua personalidade e de seu comportamento são de caráter integral, quase ingênuo, daí ser ele um ‘idiota’”.⁷⁴⁰ A interpretação geral que Bakhtin encontra para o príncipe, no entanto, se afasta da melancólica visão benjaminiana. Para Bakhtin, a atmosfera que existe em torno de Mishkin, esse quase autista, é “luminosa, quase alegre”, pois ele “vive num paraíso carnavalesco”.⁷⁴¹ Em sua alegre idiotia, Mishkin funcionaria nas relações sociais como um solvente universal:

Em toda parte, onde quer que apareça o Príncipe Mishkin, as barreiras hierárquicas entre os homens se tornam subitamente permeáveis e entre eles forma-se o contato interno, surge a franqueza carnavalesca. Sua personalidade é dotada de uma capacidade especial de relativizar tudo o que separa as pessoas e atribui uma *falsa seriedade* à vida.⁷⁴²

A aplicação do conceito de carnaval nesse contexto é bastante questionável, é tão pouco pertinente considerar o príncipe como uma figura carnavalesca quanto considerar Fanny Price (segundo o exemplo de Nina Auerbach) uma figura vampiresca, trata-se de projetar sobre o texto uma teoria para a qual ele não oferece abertura, uma teoria que, em suma, contraria sua estrutura e suas orientações básicas de interpretação. Bakhtin expandirá o

⁷³⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* [1929]. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 175.

⁷⁴⁰ Ibidem, p. 175.

⁷⁴¹ Ibidem, p. 176.

⁷⁴² Ibidem, p. 176.

conceito de carnavalesco mais tarde, em *A Cultura Popular da Idade Média e da Renascença: o contexto de François Rabelais* (1946), igualmente de modo problemático, uma vez que, no momento de formulá-lo, desconsidera vários quesitos históricos fundamentais, logo, segundo Aaron Gurevich, “A teoria de Bakhtin sobre o carnaval na cultura popular é unilateral e, portanto, historicamente incorreta”.⁷⁴³ Além de teorizar o carnavalesco, Bakhtin propõe nos *Problemas da poética de Dostoiévski* outro conceito de grande importância para as interpretações da obra de Dostoiévski em geral, e de *O Idiota* em particular, o de polifonia. De acordo com esse conceito, os romances de Dostoiévski são formados por várias vozes divergentes, todas de peso equivalente, que competem entre si, e que, nas palavras de René Wellek, “não servem à posição ideológica do autor”.⁷⁴⁴ Ou seja, o autor, em nome da objetividade, apresenta vários pontos de vista e deixa que cada leitor julgue superior o que melhor lhe aprouver. O autor, em suma, não procura atrair o leitor para uma dessas perspectivas. A teoria da polifonia será muitas vezes usada por críticos ocidentais interessados em diminuir a importância dos aspectos metafísicos e religiosos da obra de Dostoiévski, considerados inconvenientes em uma sociedade laica. E também, por outro lado, será alvo de críticos como o próprio Wellek, que no influente artigo *Bakhtin’s view of Dostoevsky: “polyphony” and “carnavalesque”* (1980), afirma que “Bakhtin está simplesmente errado”⁷⁴⁵ se acredita que Dostoiévski não manifesta sua voz autoral nos romances, que não procura convencer os leitores da maior importância de alguns pontos de vista sobre outros. Alguns críticos dizem que Bakhtin criou essa teoria a fim de tornar Dostoiévski mais palatável para as autoridades russas; Wellek não concorda com essa interpretação, e julga que a polifonia deriva de seu compromisso com “o dogma da ‘objetividade’”.⁷⁴⁶

As interpretações positivas do príncipe Mishkin também serão formuladas, e, dentre elas, uma das mais importantes é a do padre católico

⁷⁴³ GUREVICH, Aaron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (Orgs.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 83-92.

⁷⁴⁴ WELLEK, René. Bakhtin’s view of Dostoevsky: “polyphony” and “carnavalesque”. *Dostoevsky Studies*, Toronto: University of Toronto, v. 1, p. 31-39, 1980. p. 32.

⁷⁴⁵ Ibidem, p. 32. Para outra crítica à polifonia, cf. BETHEA, David M. The Idiot: Historicism arrives at the Station. In: KNAPP, Liza (Org.). *Dostoevsky’s The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 175.

⁷⁴⁶ WELLEK, René. Bakhtin’s view of Dostoevsky: “polyphony” and “carnavalesque”. *Dostoevsky Studies*, Toronto: University of Toronto, v. 1, p. 31-39, 1980. p. 35.

Romano Guardini (1885-1968), que publica, em 1932, o livro *Der Mensch und sein Glaube. Versuche über Religiöse Existenz in Dostoiéwskijs Grossen Romanen*, e em 1956, o artigo *Dostoevsky's Idiot: a symbol of Christ*. Guardini nesses textos compara Mishkin a Cristo, e Nastácia a Maria Madalena. Para Guardini, Mishkin não é exatamente o que Dostoiévski pretendia, um homem de seu tempo, mas sim um enviado de Deus que traz ao mundo a mensagem da pureza celestial.⁷⁴⁷

É com ampla referência às idéias de Guardini que o teólogo ortodoxo russo Lev Aleksandrovich Zander (1893-1964), radicado em Paris na década de vinte, escreve, nos anos quarenta, *O Mistério do Bem: O problema da bondade na criação de Dostoiévski* (Тайна добра: Проблема добра в творчестве Достоевского), obra traduzida para o francês em 1946 como *Dostoïevsky: Le problème du bien* e para o inglês em 1948 apenas como *Dostoevsky* (o original russo foi publicado somente em 1959, em Frankfurt). Nesse livro Zander apresenta o Príncipe Mishkin como “uma das mais incompreensíveis, contraditórias e misteriosas imagens criadas pelo gênio de Dostoiévski”.⁷⁴⁸ Ele explora, sobretudo, o caminho indicado pelo próprio Dostoiévski, a ligação entre bondade e mistério. A realidade abordada em *O Idiota* ultrapassa a realidade mundana: “É perfeitamente claro que estamos lidando aqui com alguma realidade incompreensível cujas leis são eternidade e imutabilidade”.⁷⁴⁹ E a ligação entre Mishkin e Nastácia não é essencialmente amorosa ou carnal: “Mas ainda que Mishkin seja chamado para se tornar um salvador, é precisamente sua vocação a causa de toda a tragédia: a ligação metafísica entre ele e Nastácia Filíppovna prova-se absoluta e inviolável”.⁷⁵⁰ Tal ligação também não é inconseqüente no mundo, ela traz alguns aspectos destrutivos (a morte de Nastácia e a loucura de Mishkin) que muitas das críticas religiosas positivas sobre o príncipe optam por desconsiderar. Outra observação importante de Zander diz respeito ao tipo de ética presente no romance: ao invés de adotar uma ética normativa, isto é, baseada nas regras que devem ser seguidas para a obtenção do bem, Dostoiévski aponta para a ética da forma, segundo a qual “uma das mais seguras maneiras de

⁷⁴⁷ Cf. YOUNG, Sarah. *Dostoevsky's The Idiot and the Ethical Foundations of Narrative*. Reading, narrating, scripting. London: Anthem Press, 2004. p. 2.

⁷⁴⁸ ZANDER, L. A. *Dostoevsky*. London: SCM Press, 1948. p. 107.

⁷⁴⁹ Ibidem, p. 109.

⁷⁵⁰ Ibidem, p. 109.

realizar o bem é ‘ser transformado na imagem’ dele”.⁷⁵¹ É importante preservar a imagem da bondade, para que as próximas gerações possam imitá-la – eis a lógica que regula também a criação dos ícones da Igreja Ortodoxa. De acordo com Zander, essas figuras que encarnam a imagem da bondade e que funcionam como modelo, “pelo exemplo de suas vidas lançam luz em nosso caminho e provam ser nossas estrelas guias — imagens vivas ou ícones de bondade”.⁷⁵² A bela alma que segue a ética da norma, na concepção de Zander, possui virtude, enquanto a que segue a ética da forma atinge a santidade, logo, Mishkin pareceria, em um primeiro momento, antes santo (é uma bela imagem) do que virtuoso (ele de fato não se ocupa em praticar metodicamente boas ações – lembremos do quanto a virtuosa Fanny Price, por exemplo, cumpria tarefas destinadas ao conforto de sua família).⁷⁵³ Por outro lado, conforme já vimos no item anterior, o príncipe não demonstra sua vida espiritual, não reza, por exemplo.⁷⁵⁴ Para Zander, essa característica pode ser explicada pelas chamadas “idéias de Genebra” de Dostoiévski, que as definia como cristianismo sem Cristo, cristianismo transformado em fé, em crença nos Evangelhos sem a necessidade do culto ao Salvador. Zander explica que Dostoiévski teria chegado a essas idéias após a leitura de Rousseau (de onde o nome, “idéias de Genebra”).⁷⁵⁵ É por isso que Zander chega a ver em Mishkin “uma nova encarnação do Emílio”.⁷⁵⁶

William Hubben (1895-1974), educador e escritor quaker nascido na Alemanha que, nos anos trinta, refugiou-se nos Estados Unidos, publica em 1952 um pequeno livro intitulado *Dostoevsky, Kierkegaard, Nietzsche & Kafka*, no qual também irá adotar a associação entre bem e mistério quando escreve sobre as reações que Mishkin e Aliosha, o “homem bom” de *Os irmãos Karamazov*, provocam em seu entorno: “Mishkin e Aliosha intrigam seu entorno devido a sua perturbadora estranheza. O seu centro interior não está neles mesmos, nem na sociedade, mas é parte do Divino. Há algo sobrenatural com relação a eles, e

⁷⁵¹ ZANDER, L. A. *Dostoevsky*. London: SCM Press, 1948. p. 114.

⁷⁵² *Ibidem*, p. 115-116.

⁷⁵³ Cf. ZANDER, op. cit., p. 126.

⁷⁵⁴ Cf. ZANDER, op. cit., p. 127.

⁷⁵⁵ Cf. ZANDER, op. cit., p. 129.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 129-130.

assim que seus amigos sentem isso, eles os amam”.⁷⁵⁷ Hubben irá abordar igualmente um tópico não tão usual na época, o da dificuldade de leitura de *O idiota*:

Nossos instrumentos psicológicos comuns falham quando tentamos analisar essas personagens. É fácil definir o mal e retratar o pecador com exatidão concreta porque o mal e o pecado são finitos e humanos. Mas virtude, perfeição, e santidade furtam-se de nós porque atingem o infinito reino da eternidade.⁷⁵⁸

Hubben não fala que Mishkin é um fracasso – ao contrário do que afirmará, por outro lado, o crítico francês Pierre Pascal (1890-1983), apenas um ano depois: “Após uma breve aparição na sociedade, ele desaparece, em um fracasso aparentemente total”.⁷⁵⁹ Hubben prefere entender que quem “falha” é o leitor, pela incapacidade de identificar características divinas, e não o príncipe, questão que retomaremos em breve.

A idéia de que o príncipe fracassa, aliás, é diretamente rebatida ainda nos anos cinquenta pelo teólogo protestante suíço Walter Nigg (1903-1988), que considerava “periféricas” as interpretações que não dão importância ao cristianismo de Dostoiévski. Em 1956 Nigg publica o livro *Der christliche Narr*, sobre a imagem do louco cristão (já vimos o *iuródiv* russo), e o capítulo dedicado a *O Idiota* sugestivamente se chama *Nur schön, weil er lächerlich ist: Dostojewskijs 'Idiot' (Bonito apenas porque é ridículo: O Idiota de Dostoiévski)*. Nigg argumenta que a crítica segundo a qual Mishkin fracassa como personificação do bem é inválida se considerarmos o ponto de vista de Dostoiévski, que é cristão. Nigg lembra que, sob essa ótica, na terra “um cristão *deve* falhar”,⁷⁶⁰ pois o que o motiva é a fé na ressurreição.

Leonid Grossman, um dos maiores especialistas na obra de Dostoiévski, ao analisar *O Idiota*, em 1959, opta por fazer suas as palavras de crítica e insatisfação do autor russo, e considera, também ele, a concepção do romance como um todo um fracasso:

⁷⁵⁷ HUBBEN, William. *Dostoevsky, Kierkegaard, Nietzsche & Kafka* [1952]. New York: Touchstone, 1997. p. 67.

⁷⁵⁸ Ibidem, p. 67.

⁷⁵⁹ PASCAL, Pierre. Les étapes de Dostoïevski. In: DOSTOÏEVSKI. *L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés*. Paris: Gallimard, 2004. p. XV. (Bibliothèque de la Pléiade)

⁷⁶⁰ Apud TERRAS, Victor. Dostoevsky detractor's. *Dostoevsky Studies*, Toronto: University of Toronto, v. 6, p. 165-172, 1985, p. 167-168.

O mestre genial do romance não consegue sobrepujar até ao fim as grandes dificuldades do problema proposto e atingir em sua personagem principal a elevação e unidade do 'poema' imortal de Cervantes, que o seduzia tanto com sua humanidade e sabedoria. [...]. No entanto, o autor de *O Idiota* realmente não conseguiu recriar em seu romance os heróis autênticos de seu tempo, os "homens novos", lutadores e guias da geração jovem.⁷⁶¹

Para Grossman, como fica subentendido, Mishkin é inferior a Dom Quixote e não representa a nova geração russa. A crítica de Grossman escapa ao domínio da análise moral e entende Mishkin e *O Idiota* como fracassos artísticos. Essa é outra linha de crítica comum quando se trata de *O Idiota*. Muitos o consideram o romance de Dostoiévski feito com menos habilidade, e ainda o menos bem estruturado. Dentro da mesma lógica, Mishkin é visto como uma personagem que não foi bem realizada.

Em 1972 o crítico francês Alain Besançon retoma os termos da análise moral do príncipe e assume posição extremada: "O debate sobre a fé e as obras é assim solucionado pelo príncipe: nem fé, nem obras. A julgar pelos frutos, ele faz apenas o mal. O Cristo perdoava os pecados: mas na presença do príncipe, cada um se sente estrangulado por seus pecados".⁷⁶² O príncipe não faz o bem, mas o mal, e sua influência sobre os outros é nefasta. Eis outra vertente crítica que encontrará vários adeptos.

No ano seguinte, 1973, é publicada a última obra do filósofo australiano Alexander Boyce Gibson (1900-1972), *The religion of Dostoevski*, na qual argumenta que o príncipe é problemático por não ser suficientemente bom,⁷⁶³ em suma o príncipe peca por não ser suficientemente cristão (o mesmo ângulo mostrado, de forma irônica, por Pushkin em *O cavaleiro pobre*).

Uma resposta para as críticas de Grossman a *O Idiota*, vistas há pouco, podem ser encontradas em uma obra que se tornou referência obrigatória, *Dostoevsky and The Idiot: author, narrator, and reader*, publicada por Robin Feuer Miller em 1981. Miller afirma que o romance não é um fracasso artístico:

⁷⁶¹ GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista* [1959]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 63.

⁷⁶² BESANÇON, Alain. Préface [1972]. In: DOSTOÏEVSKI, Fédor. *L'Idiot*. Paris: Gallimard, 1972. p. XII.

⁷⁶³ Cf. JONES, Malcon. Dostoevskii and religion. In: LEATHERBARROW, W. J. (Org.). *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 165.

O *Idiota* foi muitas vezes considerado o “grande romance fracassado” de Dostoiévski, devido ao modo como os eventos do romance parecem escapar ao controle tanto do autor quanto do narrador. Mas o conteúdo do terceiro caderno de notas revela que Dostoiévski há muito pretendia que o narrador mudasse de tom abruptamente e que planejava que o príncipe estaria isolado e seria rejeitado perto do final.⁷⁶⁴

Miller salienta a coerência entre as intenções expressas por Dostoiévski nos cadernos de notas e o romance acabado. A acusação de que ele teria “perdido o controle” enquanto escrevia, segundo ela, não procede. No que se refere especificamente a Mishkin, Miller analisa sua capacidade de persuasão e o modo como funciona enquanto modelo. O que para outros críticos é um fracasso moral, para Miller é um enfranquecimento do poder de convencimento discursivo. Mishkin fala, “prega”, mas poucos o ouvem:

O erro de julgamento de Mishkin completa a espiral descendente das narrativas inseridas ao longo da novela. Suas esperanças parábolas, que oferecem às outras personagens modelos para possíveis ações, e seu profundo *exempla*, que reflete em vários problemas humanos, não apresentam frutos na ação subsequente do romance. Nenhuma outra personagem encontra-se apta a duplicar, seja na ação, seja na narrativa, a sinceridade de Mishkin.⁷⁶⁵

A perda da eficácia retórica tem relação com o seu tipo de público – Mishkin fala entre pessoas que advogam valores profundamente diferentes dos seus, e que não são receptivas. Essa dificuldade de comunicação terá pesados efeitos sobre o príncipe:

Perto do final do romance, Mishkin, ainda um bom herói, mas exausto e drenado, perdeu sua habilidade de persuadir através de uma narrativa altamente organizada, estratégica. Propriamente no final ele perde de todo a faculdade da fala. Tudo o que resta a ele é sinceridade e boa vontade, mas para um narrador essas virtudes não são o bastante.⁷⁶⁶

Recentemente, uma das mais virulentas críticas a *O Idiota* parte do *scholar* inglês John Jones, que em 1983 publica, em Londres, *Dostoevsky*. Nesse

⁷⁶⁴ MILLER, Robin Feuer. *Dostoevsky and The Idiot: author, narrator, and reader*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981. p. 227.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 221-222.

⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 221-222.

livro, que se pretende um estudo de fôlego sobre o conjunto da obra de Dostoiévski, *O Idiota* não está entre os romances analisados, visto que Jones o considera inferior aos outros. As idéias professadas em *O Idiota* são vistas por Jones “como um ajuntamento de cristianismo de colo e socialismo estudantil”.⁷⁶⁷ Para Joseph Frank, que resenha *Dostoevsky*, Jones pensa (equivocadamente) que, pelo menos na maior parte de seus romances, “Dostoiévski estava, na verdade, retratando o mesmo tipo de mundo incerto, inconstante, metafisicamente instável, que encontra em seus escritores modernos favoritos”.⁷⁶⁸ *O Idiota* não se encaixa facilmente nesse padrão de expectativas, logo, é descartado do cânone por Jones.

O crítico Joseph Frank, autor de uma alentada e incontornável biografia de Dostoiévski, ao contrário de Jones, defende *O Idiota*. Em *Dostoiévski: Os Anos Milagrosos, 1865-1871*, publicado em 1986, Frank não apresenta *O Idiota* como um romance fracassado e estruturalmente alheio aos demais romances de Dostoiévski. Pelo contrário. Segundo Frank,

Visto na perspectiva do conjunto da obra de Dostoiévski, *O Idiota* pode ser considerado também a sua criação mais corajosa. Como sabemos, a inspiração para suas obras mais importantes nesse período procedeu sobretudo de seu antagonismo às doutrinas do niilismo russo. [...] mas compara-se muitas vezes *O Idiota* com essas obras porque o príncipe Mishkin, longe de ser um membro da intelectualidade infectado espiritualmente pelo niilismo, é antes uma imagem icônica do próprio ideal cristão mais alto de Dostoiévski. Na verdade, porém, existe muito menos diferença estrutural entre essas obras e *O Idiota* do que pode parecer à primeira vista.⁷⁶⁹

Quanto ao príncipe, Frank entende que ele é a encarnação do “ideal escatológico” professado pelo próprio Dostoiévski, que ele é um extremista moral que representa com “honestidade exemplar” as mais sagradas convicções do autor. Frank elogia a honestidade de Dostoiévski por mostrar que esses elevados ideais, quando postos em convívio com a sociedade real, são incompatíveis “com as exigências normais da vida social de todo dia” e constituem “o mesmo escândalo desagregador que foi o aparecimento de Cristo entre os fariseus

⁷⁶⁷ Apud FRANK, Joseph. Dostoiévski atualizado e histórico. In: _____. *Pelo prisma russo*. Ensaios sobre literatura e cultura. São Paulo: Edusp, 1992. p. 187.

⁷⁶⁸ FRANK, op. cit., p. 186.

⁷⁶⁹ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos Milagrosos, 1865-1871*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 449.

enfatuadamente respeitáveis”.⁷⁷⁰ Frank empreende uma interpretação do príncipe que considera, sobretudo, o seu papel no mundo real. Sob esse ângulo Mishkin sempre poderá parecer um fracasso, ou um “extremista”, ou alguém que se desvia da norma (a norma é entendida aqui como a regra seguida por todos na prática, e não como a melhor e mais elevada regra). Outro crítico, David Bethea, irá recuperar a importância de se considerar, simultaneamente à dimensão terrena, a dimensão metafísica, quando se trata de julgar o príncipe. Conforme escreve em *The Idiot: Historicism arrives at the Station*, capítulo de seu livro *The shape of apocalypse in modern russian fiction* (1989), “a contradição central que a personagem de Mishkin traz à tona é que o momento de sua salvação e o momento de sua queda são simultâneos”.⁷⁷¹ O final de Mishkin, portanto, pode ser visto como um fracasso terreno e um sucesso espiritual, simultaneamente, e essa simultaneidade é fundamental.

Marina Kostalevsky, por sua vez, crítica russa radicada nos Estados Unidos, está longe de, como Frank, chamar o príncipe de extremista moral. Kostalevsky segue uma trilha crítica semelhante à percorrida por Zander. Para ela, de acordo com o que escreve em *Dostoevsky and Soloviev. The art of integral vision* (1997), Mishkin é, antes de mais nada, “desprovido do elemento racional”,⁷⁷² daquele tipo de razão necessária para a elaboração de regras morais e para o exercício consciente da virtude. Mishkin não representa o bem ético:

Enquanto para todos os outros fazer o bem é essencial para a asserção consciente ou inconsciente de um elemento moral em suas vidas, Mishkin, por sua própria existência, assera menos moralidade do que bem não mediado, uma vez que a existência como tal não pode ser chamada de um ato moral. Por essa razão, o “Príncipe Cristo” de Dostoiévski simboliza antes a encarnação metafísica do bem do que a ético-prática. Essa característica especial, refletida na figura de Mishkin, encontra uma analogia na parábola de Marta e Maria (Lucas 10:38-42), na qual o serviço ético pelo bem é contrastado com um compartilhamento metafísico do bem.⁷⁷³

⁷⁷⁰ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos Milagrosos, 1865-1871*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 449.

⁷⁷¹ BETHEA, David M. *The Idiot: Historicism arrives at the Station*. In: KNAPP, Liza (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 161-162.

⁷⁷² KOSTALEVSKY, Marina. *Dostoevsky and Soloviev. The art of integral vision*. New Heaven and London: Yale University Press, 1997. p. 155.

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 155-156.

Mishkin não impõe regras de conduta aos outros, não teoriza sobre o melhor modo de agir a fim de se obter a felicidade geral, ele apenas vive, e encarna o que Kostalevsky chama de bem metafísico.

Quando Kostalevsky fala que Mishkin é desprovido de elemento racional, não se trata de crítica. Kostalevsky, ciente da tradição de pensamento da Igreja Ortodoxa, procura apresentar a personagem segundo os termos da cultura em que foi criada – a discussão sobre racionalidade é profundamente ocidental, dado que não se pode desconsiderar. O crítico francês Michel Eltchaninoff, em contraponto, irá falar sobre ausência de racionalidade, mas para se referir ao pensamento de Dostoiévski de modo crítico. Em *Dostoïevski: roman et philosophie* (1998), o crítico argumenta que os romances de Dostoiévski não apresentam organização racional: “O aspecto desordenado de seus romances parece interditar qualquer abordagem lógica”.⁷⁷⁴ Além disso, Dostoiévski é totalmente desprovido de preocupações metafísicas, e não apenas “não quer mais a felicidade futura da humanidade”⁷⁷⁵ como maldiz “qualquer tentativa de organizar a felicidade dos homens”.⁷⁷⁶ O tema maior de Dostoiévski não é, portanto, o bem, mas “o mal e, sobretudo, a liberdade”.⁷⁷⁷ Além disso, Dostoiévski rejeita a religião cristã que pretende elevar a “profundidade espiritual do homem”⁷⁷⁸ ao inacessível plano metafísico. Sob essa lógica, *O Idiota* é o “o romance da doença [...] e da violência”,⁷⁷⁹ e o príncipe Mishkin é “uma qualidade corporal específica, fraca, sem resistência à agressão das coisas e do outro, abandonada às circunstâncias e ao chamado dos outros”.⁷⁸⁰ O príncipe é fraco, mas perigoso, pois “provoca catástrofes, no início do romance, em nome de uma sinceridade totalmente natural”.⁷⁸¹ A conclusão sobre o romance e sobre o príncipe não poderia deixar de ser, então, a seguinte: “O romance, contudo, termina com o fracasso total dessa personagem ‘perfeita’. Ele, finalmente, não salvou ninguém, uma vez que Nastácia Filippovna será assassinada. [...]. Como interpretar um tal fracasso, uma tal

⁷⁷⁴ ELTCHANINOFF, Michel. *Dostoïevski: roman et philosophie*. Paris: PUF, 1998. p. 13.

⁷⁷⁵ Ibidem, p. 35.

⁷⁷⁶ Ibidem, p. 46.

⁷⁷⁷ Ibidem, p. 46.

⁷⁷⁸ Ibidem, p. 104.

⁷⁷⁹ Ibidem, p. 104.

⁷⁸⁰ Ibidem, p. 103.

⁷⁸¹ Ibidem, p. 106.

distorção entre a grandiosidade do projeto e o fracasso de sua realização?”⁷⁸² Lido assim, pode parecer que Dostoiévski escreveu *O Idiota* para provar a ineficácia do bem na terra, e que pensava como Nietzsche. Essa última aproximação, aliás, é levada a cabo por Eltchaninoff, que se refere à leitura que Nietzsche fez de *O Idiota* nos seguintes termos:

A figura e o itinerário do Cristo e de Mishkin são semelhantes, aos olhos de Nietzsche. Duas figuras nobres e “cândidas” jogadas no universo decadente das forças reativas não podem a não ser fracassar: a figura do Cristo será deformada por seus discípulos [...]. Nietzsche certamente leu com atenção *O Idiota* a fim de explicar o que interpretou como “o fracasso” do Cristo.⁷⁸³

Essa vontade de transformar Dostoiévski em Nietzsche também se apresenta, curiosamente, como marca de um viés crítico freqüente, e não deixa de ser irônica, ainda mais quando consideramos que os dois apresentavam pontos de vista antagônicos e, sob vários aspectos, incompatíveis. É importante destacar ainda que muitos leitores também julgarão Dostoiévski ateu, caso, por exemplo, do romancista D. H. Lawrence (1885-1930), do filósofo Albert Camus (1913-1960) e do escritor russo Vasili Rozanov (1856-1919), severo crítico da Igreja Ortodoxa.⁷⁸⁴

A mais insistente e minuciosa defesa de *O Idiota* recentemente publicada virá, também, de um crítico francês. Pierre Lamblé, em 2001, lança, em dois volumes, *La philosophie de Dostoïevski*. O primeiro volume, *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski*, é dedicado ao estudo de *O Idiota*, pois Lamblé considera que Dostoiévski apresenta as bases de seu sistema filosófico justamente nesse romance. O príncipe Mishkin, segundo a interpretação de Lamblé, diferentemente dos que o cercam, mantém a fé, pois “guarda gravada no coração a imagem de um paraíso, que ele percebeu enquanto esteve doente na Suíça, e cujo modelo não cessa de querer restabelecer sobre a terra”.⁷⁸⁵ O príncipe, ainda que carregue consigo essa imagem do paraíso, não é um anjo que nada apresenta em comum com os que o cercam: Lamblé rejeita veementemente

⁷⁸² ELTCHANINOFF, Michel. *Dostoïevski: roman et philosophie*. Paris: PUF, 1998. p. 107.

⁷⁸³ Ibidem, p. 113.

⁷⁸⁴ Cf. JONES, Malcon. *Dostoevskii and religion*. In: LEATHERBARROW, W. J. (Org.). *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 149.

⁷⁸⁵ LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski*. La philosophie de Dostoïevski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 71.

a idéia de que o príncipe seja um idiota incapaz de viver em sociedade. Lamblé argumenta que Dostoiévski, para evitar que sua personagem se tornasse ridícula (“Há, por outro lado, um defeito do qual Dostoiévski procura a todo custo proteger sua personagem: é o ridículo”),⁷⁸⁶ fez do príncipe alguém tímido e simples, que não pode, assim, ser classificado como um “pregador, um doador de lições ou um insuportável moralista”.⁷⁸⁷ Lamblé também não concorda com os que afirmam que Mishkin não seja inteligente: “Se alguns o tomam por um ser simples, é na realidade ele que sabe encontrar suas fraquezas e dirigi-los de acordo com sua vontade. O príncipe é, na verdade, um Maquiavel do Bem”.⁷⁸⁸ A superioridade de Mishkin em relação aos que o cercam não se baseia em qualidades angelicais, mas na qualidade de seu ponto de vista, mais amplo, mais arguto e melhor informado. Para Lamblé, Mishkin é o único a compreender o significado do que está ocorrendo na Rússia,

Apenas ele capta claramente o perigo que representa o avanço do nihilismo e do anarquismo, apenas ele é capaz de compreender suas causas, apenas ele analisa claramente o conjunto dos dados políticos, sociais, econômicos, humanos e filosóficos, e pode dizer para onde vai o mundo e por que. Seu conhecimento da realidade é superior ao dos outros, porque engloba dados suplementares que os outros ignoram ou cuja existência não querem ver.⁷⁸⁹

A defesa do príncipe, aqui, também implica a crítica ao mundo que o cerca. Se o príncipe passa por personagem estranha ao mundo é porque esse mundo “é de uma podridão tão consumada que, por comparação, ele pode legitimamente passar por um erro da natureza”.⁷⁹⁰ Alguém sincero e normal como o príncipe não pode ser aceito com naturalidade, pois “nesse mundo, não se pode ter o ar franco, bom e honesto, sem passar por um idiota ou um escroque”.⁷⁹¹ Se existe algum fracasso, não é do príncipe. Mishkin é consistentemente admirável: “O príncipe não é ridículo, mas sublime, na solidão de seu combate”.⁷⁹² O mundo é que não o escuta, é que é composto por “ouvintes mal preparados para entender

⁷⁸⁶ LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski*. La philosophie de Dostoïevski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 84.

⁷⁸⁷ Ibidem, p. 83.

⁷⁸⁸ Ibidem, p. 89.

⁷⁸⁹ Ibidem, p. 126.

⁷⁹⁰ Ibidem, p. 113.

⁷⁹¹ Ibidem, p. 114.

⁷⁹² Ibidem, p. 122.

seu discurso”.⁷⁹³ Lamblé chama a atenção, ainda, para um comportamento comum na crítica a *O Idiota*: julgar o príncipe a partir do que sobre ele afirmam as outras personagens, “em lugar de se interessar por seus próprios atos”.⁷⁹⁴ Como várias delas o consideram idiota, a crítica tenderia a acreditar nesse julgamento. E a diferença da defesa que Lamblé faz do príncipe reside efetivamente nesse ponto: ele destaca as ações do príncipe, e não apenas seu discurso. Dito de outro modo, Lamblé considera o conjunto das informações oferecidas pelo narrador, e não apenas os diálogos. Além do mais, Lamblé também procura justificar o mérito do príncipe com base em sua real atuação no mundo, logo, recorre menos ao plano metafísico do que vários de seus colegas.

A idéia de falha de comunicação entre o príncipe e o mundo se torna recorrente na crítica contemporânea a *O Idiota*. John Krapp, no capítulo *Reading The Idiot as Ethical Criticism* de seu livro *An aesthetics of morality. Pedagogic voices and moral dialogue in Mann, Cammus, Conrad and Dostoevsky* (2002), indica essa falha, fazendo suas as conclusões de críticos anteriores, e tende a atribuí-la, de um lado, a Dostoiévski (“a contraditória concepção de Dostoiévski do efeito moralmente instrutivo de Mishkin”),⁷⁹⁵ e de outro, ao próprio Mishkin, que erra pedagogicamente devido a “seu padrão moral transcendente; seu modo de julgamento atemporal, anistórico; sua ingênua aspiração à unidade” e que “falha em comunicar seus valores morais de modo não problemático àqueles que o cercam”.⁷⁹⁶

A crítica inglesa Sarah Young, especialista em literatura russa dos séculos XIX e XX, é a autora da mais recente obra de fôlego dedicada a *O Idiota*, *Dostoevsky's The Idiot and the Ethical Foundations of Narrative. Reading, narrating, scripting* (2004), sua tese de doutorado. Nesse livro Young explora uma linha de argumentação bastante diversa daquela de Robin Feuer Miller, que, diga-se de passagem, integrava sua banca de doutorado. Young une-se aos que acreditam no fracasso do príncipe, o qual, segundo ela, falha em “concretizar o

⁷⁹³ LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski*. La philosophie de Dostoïevski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001. p. 83.

⁷⁹⁴ Ibidem, p. 204.

⁷⁹⁵ KRAPP, John. *Reading The Idiot as Ethical Criticism*. In: _____. *An aesthetics of morality. Pedagogic voices and moral dialogue in Mann, Cammus, Conrad and Dostoevsky*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2002. p. 143.

⁷⁹⁶ Ibidem, p. 144.

ideal e prevenir o sofrimento dos outros”.⁷⁹⁷ Young recorre a Bakhtin e adota a polifonia. Para ela Mishkin é uma personagem ambígua:

O romance nos dá sinais contraditórios sobre Mishkin, tornando difícil categorizá-lo de qualquer maneira direta. A própria existência de interpretações opostas do herói sugere que ele é complexo e impossível de definir segundo um único conjunto de critérios, e que ele – e assim o texto como um todo – precisa, ao invés disso, ser visto como multifacetado.⁷⁹⁸

A validez das diferentes e divergentes interpretações do príncipe se afirmaria diante da multiplicidade de facetas que ele apresenta. Por mais complexo que seja, insiste Young, o príncipe é falho: “Ele é uma criação complexa, incognoscível e indefinível, concebida como um ideal, mas que evidentemente ainda se encontra aquém do ‘Príncipe Cristo’ (...) na versão final do romance”.⁷⁹⁹ Mishkin inicialmente possuía o olhar puro das crianças, e Young ressalta a insistência do narrador em compará-lo a elas.⁸⁰⁰ Mishkin falha porque sua principal qualidade, a compaixão, se deteriora: “Ainda que o seu senso de co-sentimento e de co-sofrimento não o abandone inteiramente – ele nunca se torna a personagem francamente maligna da análise de Lord –, ele se torna fraco e inconsistente”.⁸⁰¹ O príncipe também não consegue ajudar efetivamente os que estão à sua volta, pelo contrário, os desaponta e prejudica: “A inabilidade de Mishkin para preencher as expectativas que desperta tem conseqüências desastrosas para muitas das personagens com as quais entra em contato, na medida em que elas perdem seu leitor ideal e seu ideal outro”.⁸⁰² Não é apenas a compaixão que o príncipe perde. Ele também deixa de ser inocente, e essas perdas, segundo Young, contribuem para a destruição de outras personagens.⁸⁰³

O que pensar de tantas interpretações divergentes? A diferença entre algumas delas é tamanha que nem parece terem todos os críticos lido o mesmo

⁷⁹⁷ YOUNG, Sarah. *Dostoevsky's The Idiot and the Ethical Foundations of Narrative*. Reading, narrating, scripting. London: Anthem Press, 2004. p. 2.

⁷⁹⁸ Ibidem, p. 5.

⁷⁹⁹ Ibidem, p. 75.

⁸⁰⁰ Cf. YOUNG, op. cit., p. 91.

⁸⁰¹ YOUNG, op. cit., p. 132.

⁸⁰² Ibidem, p. 133.

⁸⁰³ Cf. YOUNG, op. cit., p. 134.

livro. Antes de continuarmos com essas indagações, é fundamental o conhecimento dos argumentos de dois críticos literários que discutem as abordagens que caracterizam muitos dos estudos ocidentais sobre Dostoiévski. Começamos com o eslavista americano Simon Karlinsky. Em *Dostoevsky as Rorschach test*, artigo publicado no *New York Times* em 1971, Karlinsky afirma que muitos dos críticos de Dostoiévski simplesmente usam seus romances como “um pretexto para arejarem suas próprias opiniões, preconceitos, conceitos ou estados de espírito”.⁸⁰⁴ Esse tipo de crítico “primeiramente procura por um reflexo de seu próprio eu e por um possível veículo de auto-expressão em cada livro que lê”. Esse tipo de crítico também tende a apontar a inépcia de Dostoiévski como escritor, afirmando que ele “não foi completamente bem-sucedido em expressar suas próprias idéias em suas novelas e que algum outro conseguiu melhor trazê-las à tona”.⁸⁰⁵ Czeslaw Milosz, poeta polonês radicado nos Estados Unidos e detentor de um Nobel, no artigo *Dostoevsky and Western Intellectuals* (1986), irá, por sua vez, reforçar a idéia de que Dostoiévski é um dos alvos preferidos das mais variadas modas intelectuais:

Enquanto estudava Dostoiévski e palestrava sobre ele para estudantes americanos, não pude deixar de notar que esse escritor muda de acordo com quem fala sobre ele. Isso não é facilmente admitido pelos dostoevskianos de várias nacionalidades, uma vez que aspiram à objetividade erudita, a despeito do fato de que suas *Weltanschauung* e suas simpatias e antipatias não deixam de influenciar seus métodos de pesquisa e seus argumentos. A história da recepção crítica de Dostoiévski ao longo dos cem anos transcorridos desde sua morte exemplifica as modas intelectuais que se sucedem umas às outras, e as influências exercidas pelas várias filosofias nas mentes dos *scholars*.⁸⁰⁶

Dostoiévski muda de acordo com o leitor, e nem todos os leitores ocidentais, segundo Milosz, possuem os pré-requisitos necessários para compreendê-lo. Essa carência não é percebida, e aos olhos desses leitores o problema se localiza no próprio Dostoiévski:

⁸⁰⁴ KARLINSKY, Simon. *Dostoevsky as Rorschach test*. In: _____. *DOSTOEVSKY, Feodor. Crime and punishment*. 3. ed. New York, London: W.W. Norton, 1989. p. 613.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, p. 613.

⁸⁰⁶ MILOSZ, Czeslaw. *Dostoevsky and Western Intellectuals*. In: _____. *DOSTOEVSKY, Feodor. Crime and punishment*. 3. ed. New York, London: W.W. Norton, 1989. p. 670.

Os intelectuais ocidentais, quando escrevem sobre Dostoiévski, constantemente se admiram com uma estranha disparidade, a saber, com o fato de que um homem que penetrou tão fundo na psiquê de suas personagens pudesse ter tais idéias reacionárias. Eles tentam eliminar essas idéias de seu campo de visão, no que são auxiliados pela hipótese da estrutura 'polifônica' de seus romances.⁸⁰⁷

Recapitulemos: Dostoiévski ao mesmo tempo ateu e cristão fervoroso, o príncipe Mishkin ao mesmo tempo idiota, inocente, fracassado, bem sucedido, irracional e "Maquiavel do Bem". Será mesmo que certo está Bakhtin? Será que todas essas polifônicas leituras são igualmente válidas? Será que Dostoiévski pretendeu significar, com seu Mishkin, praticamente qualquer coisa? Falhou Dostoiévski? Falhou o príncipe? Ou falhou o leitor? É chegada a hora de concluir.

⁸⁰⁷ MILOSZ, Czeslaw. Dostoevsky and Western Intellectuals. In: _____. DOSTOEVSKY, Feodor. *Crime and punishment*. 3. ed. New York, London: W.W. Norton, 1989. p. 674.

7 CONCLUSÃO: “É DIFÍCIL ENCONTRAR UM HOMEM BOM”

Dostoiévski, que criticara *O Idiota* logo após a conclusão do romance, com o passar dos anos torna a defender sua obra. Em 1877 um leitor lhe escreve afirmando que *O Idiota* é o melhor de seus romances. Na resposta de Dostoiévski lê-se o seguinte: “Todos aqueles que me falam de [*O Idiota*] em termos de ser ele o melhor de meus romances têm algo especial na disposição de sua mente que sempre me comove e me agrada”.⁸⁰⁸ Leitores como esse são especiais. Vimos que Dostoiévski, para atrair seus leitores, lançou mão do recurso ao mistério, conforme explica Robin Feuer Miller:

A dificuldade era como estabelecer um efetivo mecanismo de comunicação entre o romancista e o leitor e como tornar a bondade do herói interessante [...]. Mas uma apresentação direta de uma personagem virtuosa pode ser extremamente chata. [...] e fazer uso de rumor e enigma reflete sua consciência de que deveria contrabalançar o potencial tédio de um homem perfeitamente bom.⁸⁰⁹

E os leitores que aceitaram esse recurso, os que aceitaram o mistério (e também o fantástico), que pertence, segundo Liza Knapp, “a uma forma superior de realidade que abarca tanto a vida quanto a morte em literatura”,⁸¹⁰ são especiais por representarem, agora nas palavras de Joseph Frank, “um grupo seletivo de almas irmãs com as quais [Dostoiévski] podia comunicar-se de verdade”.⁸¹¹ Bem entendido está que nem todos os leitores de *O Idiota* são como esses. Dostoiévski reclamava, principalmente, dos leitores especializados, dos críticos literários, que, segundo ele, não entendiam o final do romance: “Foi o público e não os críticos que sempre me apoiou. Quem entre os críticos conhece o final de *O Idiota* – uma cena de tal poder, que nunca foi repetida na literatura?

⁸⁰⁸ Apud KNAPP, Liza. Introduction to *The Idiot* Part I: Where, when and how *The Idiot* was written. In: _____ (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 22.

⁸⁰⁹ MILLER, Robin Feuer. *Dostoevsky and The Idiot: author, narrator, and reader*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981. p. 81.

⁸¹⁰ KNAPP, op. cit., p. 22.

⁸¹¹ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos Milagrosos, 1865-1871*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 419.

Bom, mas o público a conhece”.⁸¹² O leitor, em *O Idiota*, é colocado na posição de julgador moral, ele deve decidir, ao final, conforme bem aponta Miller, sobre “o herói e sobre o bem e o mal em geral”,⁸¹³ e a necessidade dessa decisão faz parte da estratégia retórica autoral de Dostoiévski. A questão é: nem todos os leitores julgaram da maneira esperada por Dostoiévski. Nem todos reconheceram a bondade ou o caráter exemplar de Mishkin, nem todos aceitaram o fantástico e o mistério, o que é necessário para que o final seja decodificado conforme as intenções do autor e as pistas semeadas no próprio romance. O que isso significa? Que Dostoiévski falhou? Haveria mesmo alguma maneira de provocar, a partir desse tema, o retrato de um homem bom, uma recepção universalmente positiva?

Os poderes retóricos e persuasivos de um romancista esbarram em um empecilho que costuma ficar em segundo plano em algumas análises literárias, qual seja, as mudanças de gosto e de pensamento, as transformações sociais e culturais, e as influências dessas mudanças na leitura. O motivo dessa posição secundária é a crença na qual se alicerça nossa cultura democrática: somos todos iguais, todos nós dispomos das mesmas capacidades de interpretação e basta usá-las atentamente para se ter acesso a qualquer artefato cultural, seja ele uma pintura renascentista ou um romance antijacobino. Daí falarmos em estética, isto é, em apreciação natural através dos sentidos, tanto quando se trata de recepção literária (a “estética da recepção”) quanto de observação de obras de arte. Essa crença, no entanto, contraria um aspecto fundamental desses artefatos, isto é, sua dimensão essencialmente convencional e arbitrária.⁸¹⁴ Uma pintura ou um romance podem “representar”, por exemplo, uma variada gama de emoções humanas, e de fato todos os homens sentem alegria ou dor, mas a forma de sentir, o modo como essas emoções são avaliadas, tudo isso varia culturalmente.

Mais do que isso, há também outros tipos de variações a considerar. Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*, assevera que apenas terão pleno acesso às idéias apresentadas em sua obra aqueles que possuem virtudes intelectuais

⁸¹² Apud MILLER, Robin Feuer. *Dostoevsky and The Idiot: author, narrator, and reader*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1981. p. 157.

⁸¹³ MILLER, op. cit., p. 155.

⁸¹⁴ No campo da história da arte, esses conceitos de conveção e arbitrariedade são exemplarmente trabalhados por SUMMERS, David. *Real Spaces*. World Art History and the Rise of Western modernism. New York: Phaidon Press, 2003.

como a prudência. Não se trata de uma proibição, mas de uma constatação: ainda que todos possam ler o livro, ele só fará sentido, só resultará em uma leitura construtiva para os que praticam a virtude ou para os que, pelo menos, de alguma forma se interessam por ela. Esses serão capazes de acompanhar os argumentos de Aquino e, se for o caso, de rebatê-los sem projetar sobre a obra interpretações que ela não comporta.⁸¹⁵ Alasdair MacIntyre chama a atenção para o desconforto moderno com esse tipo de premissa:

O conceito de ter de ser um certo tipo de pessoa, moral ou teologicamente, para ler um livro de modo correto [...] é estranho à pressuposição da modernidade liberal de que cada adulto racional deve ser livre para e estar apto a ler qualquer livro. No entanto, essa pressuposição liberal convive desconfortavelmente com o vocabulário da interpretação literária recente.⁸¹⁶

Um importante leitor de Aquino como Umberto Eco (que defendeu tese de doutorado sobre o conceito de beleza no pensador medieval) há de reformular e atualizar a premissa que acabamos de ver, falando agora em termos de competência do destinatário como fator básico a ser considerado em uma interpretação literária: “A competência do destinatário não é necessariamente a do emitente”.⁸¹⁷ Ou seja, nem sempre o leitor, pelos mais variados motivos, que vão de formação cultural a posicionamento filosófico, possui os pré-requisitos que o autor previu como necessários para a interpretação do texto. Umberto Eco enfatiza que faz parte das tarefas do autor imaginar o seu leitor hipotético, ou seja, trata-se de tarefa inescapável:

Para organizar a própria estratégia textual, o autor deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que “conhecimento de códigos”) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor.⁸¹⁸

⁸¹⁵ Cf. MACINTYRE, Alasdair. *Three rival versions of moral enquiry*. Encyclopaedia, Genealogy and Tradition. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1990. p. 130.

⁸¹⁶ *Ibidem*, p. 133.

⁸¹⁷ ECO, Umberto. *Lector in fabula*. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 38.

⁸¹⁸ *Ibidem*, p. 39.

Em capítulos anteriores acompanhamos as dificuldades de interpretação de personagens positivas, belas ou virtuosas como Fanny Price e Mishkin, e também pudemos observar que mais de uma vez a culpa por essa dificuldade foi atribuída pela crítica ao escritor, à sua imperícia. A dificuldade de leitura se deveria à falha na “voz pedagógica” das personagens, à inepta construção de caracteres modelares. Dito de outro modo, os autores teriam construído personagens inconsistentes em sua bondade e exemplaridade: Fanny Price é apresentada como modelo, mas, por outro lado, pode ser considerada “dissimulada”; Mishkin com sua bondade e sinceridade apenas provoca tragédias na vida das outras personagens, para não falar de Goriot, generoso apenas com suas filhas. Por outro lado, também acompanhamos os críticos, em geral menos numerosos, que defendem a eficácia dessas personagens, procurando justificá-las dentro do contexto da obra, e levando em consideração as intenções dos respectivos autores. Retomamos a questão crucial: falha dos autores ou falha dos leitores? Não pretendemos encontrar uma resposta simples para uma questão complexa. Convém, no entanto, chamar a atenção para o fato de que boa parte das críticas negativas às personagens de Jane Austen e de Dostoiévski (o caso de Balzac é distinto: suas personagens boas são muito mais instáveis) não as julgam à luz dos valores sob os quais foram concebidas, e sim a partir de valores contemporâneos. A crença na transparência da leitura e na auto-suficiência de abordagens puramente estéticas ajuda a reforçar essa tendência. Nada impede que os críticos apontem falhas de construção, mas para que tais críticas sejam em si mesmas consistentes é necessário que sejam emitidas por leitores especiais, leitores que conheçam (mas não necessariamente se identifiquem com) a “arquitetura moral” de outros tempos.

E é justamente aí que, em grande maioria, falhamos nós, os leitores que se deparam com personagens virtuosas e belas como Fanny Price e Mishkin e que não consideram necessário pesquisar o autor, o pensamento de sua época, o tipo de discussões morais que tinha em mente quando escreveu. E não falhamos apenas por características individuais, por diferenças idiossincráticas de temperamento e visão de mundo. Falhamos, sobretudo, porque a cultura ocidental, na qual estamos imersos, cada vez menos nos prepara para essas personagens: ela abraça antes a idéia de liberdade do que a de racional

construção (Fanny) ou de apaixonada beleza (Mishkin) moral. O interesse pela personagem virtuosa, aquela que se impõe restrições de toda ordem ou que insiste em seguir princípios, ou que simplesmente demonstra uma compaixão ilimitada, não é de todo eliminado, bem entendido. Ainda é perceptível uma admiração latente por esse tipo de figura (talvez da mesma ordem daquela que Rastignac sentia por Goriot), mas ao mesmo tempo não aceitamos mais seguir o que admiramos. A virtude é bela, mas a vida não (ou ainda: a vida é composta de prazeres sensoriais, e não de ascetismo idealista), e não temos mais tempo para transformar a terra em paraíso. Como fazer isso, aliás, quando se age apenas por impulso? Como planejar séculos em segundos? Como construir sem restrições e sem disciplina? Lionel Trilling, na conferência *The honest soul and the disintegrated conciousness*, proferida em Harvard, em 1970, resume assim nossa posição ambígua:

Na literatura de nossos dias, quase não precisa ser dito, a visionária norma da ordem, paz, honra, e beleza não tem lugar. [...] Como chefes de família, donas de casa, e pais mantemos fidelidade a ela na prática, possivelmente até de modo hesitante. Mas como leitores, como participantes na parte consciente, formuladora de nossa vida em sociedade, inclinamo-nos à posição oposta.⁸¹⁹

Charles Taylor também toca nesse ponto, e constata a mesma ambigüidade: “Simpatizamos tanto com o herói como com o anti-herói; e sonhamos com um mundo em que se possa ser, num mesmo ato, um e outro”.⁸²⁰ Para procurar compreender como ocorreu essa mudança, para tentar decifrar a distância que nos afasta dos primeiros leitores entusiasmados de *Sir Charles Grandison*, abordaremos duas questões, ambas ligadas diretamente ao pensamento de Rousseau.

Nossa primeira questão é a interiorização do conceito de virtude, claramente constatável na obra de Rousseau. A virtude deixa de ser relacionada à esfera pública, deixa de ser uma marca de reconhecimento social, deixa de ser vista como uma prática sujeita a disciplina e aperfeiçoamento, para se tornar qualidade privada, interior, e inata. A virtude, assim, para Rousseau, é algo natural

⁸¹⁹ TRILLING, Lionel. *The honest soul and the disintegrated conciousness*. In: _____. *Sincerity and authenticity*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1972. p. 41.

⁸²⁰ TAYLOR, Charles. *As fontes do self. A construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1997. p. 40.

a algumas pessoas (lembremos que Prévost já escrevia nesse sentido). Claro que a inclinação natural pode ser aperfeiçoada pela educação, mas Rousseau desconfia dos educadores, ou seja, da sociedade. O melhor guia não é o homem (sempre passível de corrupção), mas a natureza, íntegra, pura, desinteressada. E a melhor orientação para a conduta de uma pessoa não é mais ditada pela sociedade: nada agora é mais seguro do que seguir a “voz do coração”. Thomas Pavel apresenta essa transformação fundamental em outras palavras: “Uma vez que o dever e a virtude se refugiaram na interioridade da personagem, a apreciação das ações individuais pela coletividade não é mais fundada na comparação com a norma exterior, mas na aceitação benevolente das motivações íntimas que as originam”.⁸²¹

Jane Austen, como já vimos, adota o lema de Rousseau. Sua personagem Fanny Price segue a voz do coração, e dela escuta que, em meio aos novos valores modernos, que dissociam palavra e ação e favorecem a hipocrisia, é preciso manter a constância. Fanny Price, como as velhas heroínas dos romances helenísticos, para usar uma expressão de Pavel, mostra-se como uma “força inflexível, mas passiva”.⁸²² Essa sua passividade, no entanto, conforme argumenta Sarah Emsley em *Jane Austen’s philosophy of the virtues*, é apenas aparente:

Muito menos nasceu Fanny para ficar sentada imóvel e não fazer nada. Mesmo quando está sentada, parada, sob as restrições de sua família, ela não fica sem fazer “nada”. Ela está pensando, longa e profundamente, contemplando as conseqüências de seus pensamentos e de suas ações, conseqüências tanto para ela mesma quanto para as ações de outros. O hábito da contemplação que ela pratica significa que não é a relação tratável, a prima imóvel, “a sobrinha estacionária”, mas uma mulher com uma mente fortemente ativa e corajosa: a ação de Fanny se dá na vida contemplativa. De todas as heroínas de Jane Austen, ela é aquela que atinge a sabedoria filosófica.⁸²³

Fanny Price, a heroína mais filosófica de Jane Austen, mantém-se racionalmente constante. Sua constância é elaborada, refletida e justificada por sua atividade intelectual, por sua imaginação moral. Ela surge em pleno

⁸²¹ PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003. p. 153.

⁸²² *Ibidem*, p. 177.

⁸²³ EMSLEY, Sarah. *Jane Austen’s philosophy of the virtues*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 117.

romantismo, e o pensamento romântico prefere antes, segundo Isaiah Berlin (1909-1997) no seminal *A revolução romântica: uma crise na história do pensamento moderno* (originalmente palestra proferida em Roma, em 1960), “o herói trágico, que busca realizar a si próprio a qualquer custo, contra quaisquer adversidades, não importam as conseqüências”.⁸²⁴ Fanny se enquadra justamente no tipo que o romantismo deixa em segundo plano: “o erudito, o especialista, o homem que sabe, que alcança felicidade, virtude ou sabedoria por meio da compreensão, ou da ação fundada em compreensão”.⁸²⁵ Segundo a ótica romântica, a voz do coração deve mandar agir, e não refletir. Assim, a contemplativa Fanny tem tudo para parecer menos admirável do que a impulsiva e vibrante Mary Crawford.

E agora passamos à nossa segunda questão. Como pré-requisito para analisá-la, precisamos recordar que Jane Austen leu Berquin. Mesmo que não gostasse de modelos de perfeição, ainda é ao universo mental do século XVIII que pertence. Em *Mansfield Park* Fanny Price, ao final do livro, encarrega-se da formação da irmã. Seu objetivo é transformá-la em uma mulher bem educada. E a irmã fica feliz com a orientação que recebe (assim como as crianças apresentadas por Berquin em seus livros queriam se tornar adultas respeitáveis, e ficavam felizes justamente com essa perspectiva). A infância é mostrada, no romance, como período de preparação para a vida adulta, como etapa a ser superada.

No século XVIII a vida adulta ainda é a idade reservada para os virtuosos. O lugar ocupado pela virtude, no entanto, já fora bem maior. Por muito tempo, no ocidente cristão, a virtude foi a jóia que os adultos modelares aspiravam exibir não apenas na terra, mas também no céu. O pensamento cristão reservava um lugar para os virtuosos após a morte: a melhor parte do céu, o paraíso, em companhia de Deus, paraíso pintado e narrado desde a Idade Média. Mas, conforme Jean Delumeau, esse espaço não resiste às descobertas de Copérnico e Galileu: “A partir da revolução científica do século XVII, uma constatação progressivamente se impôs: o céu e a terra pertencem ao mesmo universo e estão sujeitos às mesmas leis. O céu não é o ‘lugar’ de Deus, o que verificou

⁸²⁴ BERLIN, Isaiah. *A revolução romântica: uma crise na história do pensamento moderno*. In: _____. *O sentido da realidade. Estudo das idéias e de sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 255-256.

⁸²⁵ *Ibidem*, p. 255-256.

ingenuamente Gagárin, que, em pleno século XX, permanecera na antiga concepção do céu”.⁸²⁶ Deus desocupa o céu moderno, e com ele a noção cristã de virtude.

A segunda questão que nos interessa é, então, a seguinte: se há cada vez menos lugar no tempo da vida adulta para o culto a valores como virtude e bondade, tão difíceis, tão estáticos, e se mesmo o espaço celeste deixou de ser o destino futuro dos virtuosos, uma outra localização, unicamente temporal, será reservada para a virtude, a bondade e todos os valores positivos e ideais: a juventude e, sobretudo, a infância. Rastignac, como vimos, associa a própria juventude à pureza, e vive o ritual de passagem para a vida adulta como uma iniciação à corrupção. A mensagem subliminar é a seguinte: o universo infantil é puro, quando chegamos à vida adulta o mundo do poder e do dinheiro nos espera e não há mais como manter as mãos limpas.

A idealização da juventude aparece em muitos romances de Balzac a partir de *O pai Goriot*; em *Le Lys dans la vallée* é um bordão na voz da virtuosa Mme de Mortsauf: “A juventude é nobre, sem mentiras, capaz de sacrifícios, desinteressada”.⁸²⁷ Contudo, por mais idealizada que apareça a juventude no discurso das personagens boas de Balzac, é às personagens “mistas” que é dada, muitas vezes, a palavra final. A virtude na vida adulta é trabalhosa, é comportamento de exceção reservado a poucas pessoas ideais. Ainda em *Le Lys*, por exemplo, Natalie de Manerville, a jovem que Félix de Vandenesse tenta conquistar com sua triste história, assume no final do romance a voz do bom senso mundano e faz as vezes de Philinte, colocando a falecida Mme de Mortsauf, ironicamente, na posição de Alceste.

Eu renuncio à laboriosa glória de amar você: seriam necessárias demasiadas qualidades católicas ou anglicanas, e não me presto a combater fantasmas. As virtudes da Virgem de Clochegourde desesperariam a mulher mais segura de si mesma [...]. Faça o que fizer, uma mulher jamais poderá esperar para você alegrias iguais à sua ambição.⁸²⁸

⁸²⁶ DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 507-508.

⁸²⁷ BALZAC, Honoré de. *Le lys dans la vallée*. Paris: Gallimard, 2004. p. 94.

⁸²⁸ Ibidem, p. 326.

Ser virtuoso fora de época pode atrair reprimenda e riso. Mas ser virtuoso enquanto se é criança ou jovem, no século XIX, é considerado encantador. Na década de 1850 surge o que Hugh Cunningham chama de “ideologia da infância”, muito poderosa junto à classe média europeia e norte-americana (lembramos que Balzac escreve pouco antes disso). De acordo com Cunningham, “o que une esse período é um acentuado senso da importância da infância que se manifesta de variadas maneiras: [...] no sentido de que as crianças são mensageiras de Deus, e de que a infância era, então, a melhor parte da vida”.⁸²⁹ Também essa ideologia é alimentada por Rousseau, que em seu *Émile* escreve:

Ame a infância, aceite seus esportes, seus prazeres, seus deliciosos instintos. Quem em algum momento não sentiu saudades daquela idade em que o riso estava sempre nos lábios, e em que o coração estava sempre em paz? Por que roubar a esses inocentes as alegrias que passam tão rápido, o precioso presente do qual não podem abusar? Por que encher de amargor os fugazes dias da primeira infância, dias que não mais retornarão nem para eles, nem para você?⁸³⁰

Depois de 1850, se a infância passa a ser, ainda segundo Cunningham, “a localização e o repositório da virtude”,⁸³¹ que menino haveria de querer ser como Charles Grandison quando adulto? Por outro lado, será cada vez mais fácil encontrar o discurso de adultos que, pelo contrário, gostariam de voltar a ser crianças.

Um dos romancistas que mais se dedica à representação dessa nova imagem de infância é Charles Dickens. Em *A Christmas Carol* (1843), Scrooge, velho rico e extremamente apegado a dinheiro, é visitado pelo Fantasma do Natal Passado e tem a oportunidade de observar a si mesmo quando menino. O menino Scrooge era solitário, e se refugiava em leituras fantásticas, como Ali Babhá. A reação do velho Scrooge diante da criança que foi é emocionada: “ e Scrooge [...] chorou ao ver seu pobre eu esquecido tal qual ele costumava ser”.⁸³² Scrooge vê também sua vida de jovem adulto. Sua noiva o abandona, e o acusa de trocar as

⁸²⁹ CUNNINGHAM, Hugh. *Children and childhood in Western Society since 1500*. 2. ed. Harlow, England: Pearson Longman, 2005. p. 41.

⁸³⁰ Apud CUNNINGHAM, op. cit., p. 63.

⁸³¹ CUNNINGHAM, op. cit., p. 68.

⁸³² DICKENS, Charles. *A Christmas Carol* [1843]. In: _____. *A Christmas Carol and other Christmas Books*. New York: Oxford University Press, 2006. p. 38.

nobres aspirações pela paixão do lucro. Ela reclama que, com o enriquecimento, Scrooge mudou. A justificativa de Scrooge é a seguinte: “Eu era um menino”.⁸³³

Em 1868 a imagem do paraíso infantil já está cristalizada. Nos Estados Unidos Louisa May Alcott (1832-1888) publica *Little women*, e a rebelde e criativa Jo confessa: “Odeio pensar que terei de crescer. E ser Miss March, e vestir longos vestidos, e parecer tão empertigada quanto uma rainha-margarida!”⁸³⁴

No mesmo ano, como já vimos anteriormente, Dostoiévski começa a publicar em folhetim *O idiota*. Leitor de Rousseau, Balzac, e Dickens, e, além disso, profundamente cristão, Dostoiévski é aquele que sente o peso do desafio de escrever sobre um homem belo em uma época em que a localização aceita para a virtude (palavra em geral entendida, nesse contexto, como bondade) passa a ser a infância.

Mishkin, como Fanny Price, é construído a partir de qualidades positivas. E, curiosamente, também como Fanny recebe até hoje algumas críticas muito similares em argumento. De acordo com essas críticas, ambos são frágeis fisicamente, são vistos como destruidores da vida de pessoas próximas, e como potencialmente perigosos (não inofensivos). Além de fracassados, são estáticos e apresentam padrões morais ineficazes, padrões através dos quais não conseguem solucionar os problemas das pessoas que os cercam (essa última crítica denota a expectativa de que o virtuoso haja como super-herói, quando o conceito clássico de virtude em geral associa-se à ação individual correta). As críticas positivas, em muitos pontos igualmente similares (vale lembrar que os críticos positivos de Mishkin são muitas vezes cristãos, e os de Fanny, conhecedores das virtudes clássicas e teológicas), destacam em ambos a coragem, a sabedoria, a constância e o fato de seguirem a voz do coração. Destacam ainda o espírito de sacrifício que seguir essa voz, muitas vezes, exige (Fanny sacrifica a paz em família, e o príncipe, o namoro com Aglaia, além da própria reputação, quando se envolve com Nastácia). Mishkin e Fanny, contudo, também apresentam marcantes diferenças. Fanny é racional, autoconsciente, reflexiva e virtuosa no sentido clássico e cristão, ela ainda pratica a chamada ética

⁸³³ DICKENS, Charles. A Christmas Carol [1843]. In: _____. *A Christmas Carol and other Christmas Books*. New York: Oxford University Press, 2006. p. 38.

⁸³⁴ ALCOTT, Louisa M. *Little women* [1868]. London: Penguin, 1994. p. 5.

das virtudes. Já Mishkin é intuitivo, visionário, belo e bom, um representante da ética da imagem teorizada por Zander.

Mishkin e Fanny, portanto, são positivos de maneiras diferentes. E uma das mais profundas diferenças entre eles diz respeito propriamente à questão que vínhamos tratando até agora. Em momento algum de *Mansfield Park* ocorre a Jane Austen comparar Fanny Price a uma criança para angariar a simpatia do leitor. Para Austen tal comparação poderia contrariar os valores que defende: busca da maturidade, do autocontrole, do olhar prudente sobre a vida. Dostoiévski vive outra realidade, e em *O Idiota* não deixará de fazer alusão a esse novo paraíso na terra, à infância: Mishkin prefere as crianças, e não apenas é a elas comparado muitas vezes, como a elas compara outras pessoas (a generala, por exemplo). As crianças são mais puras e delas não se deve esconder nada. Mas o príncipe, de qualquer modo, apesar do amor pelas crianças e das qualidades infantis, é um adulto e sabe disso. A rejeição que sofrerá por parte de muitos críticos modernos tem a ver com esse seu deslocamento. Mishkin tem um comportamento, uma imagem de pureza, bondade e ingenuidade, que nossa cultura não espera mais ver entre adultos – por outro lado (não esqueçamos da moderna interpretação moral ambígua) a simpatia que desperta também pode estar relacionada, em parte, a esse fator.

Dostoiévski quer tornar Mishkin convincente e sabe muito bem que as crianças são levadas, socialmente, cada vez mais a sério. Em contrapartida, conhece também o adjetivo que sua época reserva ao adulto bom, virtuoso, compassivo: “ridículo”. Mishkin é chamado de ridículo diversas vezes em *O Idiota*, e Dostoiévski insiste nesse tema quando publica, em 1877, *O sonho de um homem ridículo*, novela cujo protagonista experimenta uma grande revelação espiritual. O protagonista, que é também narrador, agora se apresenta como ridículo:

Eu sou um homem ridículo. Agora, me chamam de louco. Seria um avanço, se não tivesse permanecido para eles tão ridículo quanto antes. Mas atualmente [...] amo todos eles, e mesmo quando riem de mim, mesmo então há qualquer coisa que faz com que eu os estime de modo especial.⁸³⁵

⁸³⁵ DOSTOÏEVSKI. Le songe d'un homme ridicule. In: _____. *Кроткая. Дюисе. Сон смешного человека. Le songe d'un homme ridicule*. Paris: Gallimard, 1992. p. 163. (Collection Folio Bilingue)

O homem ridículo quer iniciar o leitor nessa experiência, não desiste de convencê-lo, mas sabe o quanto isso é difícil: “divagarei ainda milhares de vezes antes de descobrir como devo pregar, com quais palavras e com quais atos, porque é algo muito difícil de se fazer bem”.⁸³⁶ O homem ridículo, assim como Mishkin, acredita que é possível ser bom na terra: “Porque eu, eu vi a Verdade, eu a vi, e sei que os homens podem ser magníficos e felizes sem perderem a capacidade de viver sobre a terra. Não quero e não posso acreditar que o mal seja o estado normal dos homens”. E também está dolorosamente consciente da reação que suas convicções devem despertar em uma sociedade que admira Napoleão e Rastignac: “Mas é unicamente esta fé que faz com que todos riam de mim”.⁸³⁷

Representar um adulto virtuoso torna-se tarefa árdua mesmo para os moralistas vitorianos da segunda metade do séc. XIX. Peter Gay, em *O coração desvelado*, comenta que quando narravam as vidas exemplares de seus biografados, os biógrafos vitorianos “mal ocultavam um profundo pessimismo a respeito da natureza humana. As paixões inatas eram rebeldes e imperiosas”.⁸³⁸ Prevalciam entre as novas figuras modelares as condutas apaixonadas, e não as virtuosas.

A ideologia da infância, por sua vez, continua a fazer carreira, e encontra seu herói paradigmático em Peter Pan. J. M. Barrie (1860-1937) escreve a primeira versão da personagem em 1906, que aparece como um bebê de sete dias que escapa do mundo dos adultos em *Peter Pan in Kensington Gardens*: “A razão é que ele escapou de ser um humano quando tinha sete dias de vida; ele escapou pela janela e voou para Kensington Gardens”.⁸³⁹ Em 1911, com *Peter Pan and Wendy* (1911), temos a personagem definitiva. A menina Wendy cedo descobre que está crescendo, e essa não é uma boa perspectiva, nem para ela, nem para sua mãe:

⁸³⁶ DOSTOÏEVSKI. Le songe d'un homme ridicule. In: _____. *Кроткая. Душе. Сон смешного человека. Le songe d'un homme ridicule*. Paris: Gallimard, 1992. p. 225. (Collection Folio Bilingue)

⁸³⁷ Ibidem, p. 227.

⁸³⁸ GAY, Peter. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 179.

⁸³⁹ BARRIE, J.M. Peter Pan in Kensington Gardens [1906]. In: _____. *Peter Pan in Kensington Gardens. Peter and Wendy*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 12-13.

Um dia, quando ela tinha dois anos de idade, estava brincando em um jardim, e arrancou outra flor e correu com ela para sua mãe. Suponho que ela deva ter parecido adorável, pois Mrs. Darling pôs sua mão no coração e gritou, 'Oh, por que você não pode permanecer pequena assim para sempre?' Isso foi tudo o que se passou entre elas sobre o assunto, mas a partir de então Wendy sabia que precisava crescer. Você sempre sabe depois que faz dois anos. Dois é o começo do fim.⁸⁴⁰

Mais velha, Wendy conhece Peter Pan, o menino que vive na Terra do Nunca. Peter Pan explica a ela por que motivo fugiu de casa ainda bebê:

'Foi porque ouvi o pai e a mãe', explicou ele em voz baixa, 'falando sobre o que eu seria quando me tornasse um homem'. Ele estava extraordinariamente agitado agora. 'Eu jamais quero ser um homem', disse com paixão. 'Eu quero ser sempre um garotinho e me divertir. Então fugi para Kensington Gardens e vivi por muito tempo entre as fadas'.⁸⁴¹

Peter Pan volta para a Terra do Nunca e não se decide a crescer. Wendy cresce, por livre e espontânea vontade, mas não deixa de ter saudades da infância. Assim, quando sua pequena filha lhe pergunta por que não consegue mais voar como nos tempos em que passeava pela Terra do Nunca, Wendy explica:

'Porque eu cresci, minha querida. Quando as pessoas crescem, elas esquecem como se faz'.
'Por que elas esquecem como se faz?'
'Porque elas não são mais felizes e inocentes e cruéis. Apenas os felizes e inocentes e cruéis podem voar'.⁸⁴²

A personagem adulta positiva, bela, virtuosa não desaparece na ficção do século XX, mas se torna cada vez mais complexa e difícil de reconhecer. Em seu *Ulisses* (1922), James Joyce (1882-1941) constrói um protagonista que intriga o leitor não apenas pela linguagem experimental, mas pelos gestos altruístas, que outras personagens julgam difíceis de explicar. O recurso dos vários pontos de vista sobre uma mesma personagem, que Balzac estabelece e que Dostoiévski aperfeiçoa, será elevado à enésima potência por Joyce. Assim, as boas ações de Leopold Bloom discretamente se acumulam no curso do romance: em

⁸⁴⁰ BARRIE, J.M. Peter and Wendy [1911]. In: _____. *Peter Pan in Kensington Gardens. Peter and Wendy*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 69.

⁸⁴¹ Ibidem, p. 92.

⁸⁴² Ibidem, p. 221-222.

Lestrygonians, por exemplo, ele ajuda um cego a atravessar a rua, e em *Wandering Rocks* faz uma doação em dinheiro, no funeral de um conhecido, que surpreende outras personagens. Uma delas, John Wise Nolan, conclui: “Vou dizer que há muita bondade no judeu”.⁸⁴³ O problema é, diante de tantos pontos de vista diferentes e em um período de tempo tão pequeno (o romance se passa, como é sabido, em apenas um dia), formular uma imagem consistente da personalidade de Bloom – ainda que não se possa desconsiderar que de fato ele não pratica más ações, não trai, e não tem pensamentos particularmente cruéis.

Outro grande romancista modernista, Thomas Mann (1875-1955), irá se ocupar da idéia de virtude e do problema do homem bom. Em seu livro *Considérations d'un apolitique* (1918) há um capítulo intitulado *De la vertu*, no qual trata de diferenciar os conceitos de moral e de virtude:

Mas, assim como a arte é bem outra coisa do que uma libertinagem fácil, a moral é bem outra coisa do que a virtude, e é muito diferente dela; e as circunstâncias nos obrigam a insistir para que essa distinção não seja negligenciada.

O moralista se distingue do homem virtuoso por ser aberto ao elemento perigoso e nocivo [...].⁸⁴⁴

O homem virtuoso, para ele, é o francês jacobino, é o que proclama publicamente a própria virtude cívica à maneira de Robespierre. O virtuoso é o herdeiro do Iluminismo entusiasmado pelo progresso, e a virtude “é a tomada de partido, incondicional e otimista, a favor da evolução, do progresso, do tempo, da ‘vida’. É a renúncia a qualquer simpatia pela morte que negamos e maldizemos, como o último erro, como a suprema decomposição da alma”.⁸⁴⁵ A moral é um conceito positivo, para Mann, porque considera a mortalidade humana, respeita o ciclo vital e prepara o homem para essa passagem. Já a virtude, tal qual defendida pelos franceses (é importante frisar que as discussões de Mann têm como pano de fundo uma disputa nacional, entre França e Alemanha, agravada pela Primeira Grande Guerra), é negativa: ocupando-se de questões materiais e imediatistas, abandona o cultivo da alma e as especulações metafísicas que a realidade da

⁸⁴³ JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Books, 2000. p. 316-317.

⁸⁴⁴ MANN, Thomas. De la vertu. In: _____. *Considérations d'un apolitique*. Paris: Grasset, 2002. p. 334.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 356.

morte sempre suscita. Mann, nesse capítulo, também apresenta o resumo do romance em que haverá de aplicar essa teoria:

Antes da guerra, comecei a escrever um pequeno romance, uma espécie de história educativa, em que um jovem atirado em um local moralmente perigoso, encontra-se entre dois educadores bizarros; um, um literato italiano, humanista, retórico e homem do progresso; o outro, um místico um tanto suspeito, reacionário e advogado da antirrazão. Ele é chamado a escolher [...].⁸⁴⁶

Em *A Montanha Mágica* (1924), o planejado romance, o jovem Hans Castorp, seguindo a voz do próprio coração e desconsiderando os ensinamentos do “virtuoso” e “moralmente perigoso” Settembrini, decide ajudar aqueles que são deixados de lado no sanatório em que está internado, ou seja, decide agir com dignidade moral e enfrentar a morte:

Vivemos aqui lado a lado com pessoas agonizantes e com o mais grave sofrimento e martírio, mas essa gente não só se comporta como se nada tivesse que ver com isso, mas também é protegida e abrigada contra o mínimo contacto com essas coisas e contra o seu aspecto [...]. Acho isso contrário à moral. A Stöhr já ficou furiosa, quando apenas mencionei o falecimento. Não suporto tamanha estupidez. Que ela não tenha a mínima cultura e pense que “Leise, leise, fromme Weise” é do Tannhäuser, como afirmou há poucos dias à mesa, vá lá; mas, com tudo isso, poderia ter sentimentos um pouco mais morais, e os outros também. Por isso me propus ocupar-me no futuro dos enfermos graves e dos moribundos da casa. Isso me fará bem.⁸⁴⁷

A Montanha Mágica não deixa de funcionar como um romance de educação moral, mas também aqui a personagem boa não é mostrada de maneira direta e evidente. O narrador se refere em vários momentos de modo irônico a Castorp (o narrador de *O Idiota* também age assim, e pode igualmente ser classificado como não confiável), e, no entanto, o romance é construído de forma que as posições morais defendidas por Castorp pareçam superiores às de, por exemplo, Settembrini.

Podemos encontrar complexas tentativas de abordagem do tema da personagem boa ainda entre contistas como a americana Flannery O'Connor (1925-1964), católica praticante. Em 1963, em *The catholic novelist in the south*,

⁸⁴⁶ MANN, Thomas. De la vertu. In: _____. *Considérations d'un apolitique*. Paris: Grasset, 2002. p. 354.

⁸⁴⁷ MANN, Thomas. *A montanha mágica*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 330-331.

palestra proferida na Georgetown University, O'Connor faz um levantamento das dificuldades oferecidas pelo tema. Em primeiro lugar, o herói moderno não é mais o homem virtuoso, pelo contrário: "O herói moderno é o *outsider*. Sua experiência não tem raízes. Ele pode ir a qualquer parte. Ele pertence a lugar nenhum. Sendo estrangeiro a tudo, ele termina alienado de qualquer espécie de comunidade baseada em gostos e interesses comuns. Os limites de seu país são os lados de seu crânio".⁸⁴⁸ A sociedade moderna que elege esse *outsider* como herói não produz mais os leitores ideais para as personagens positivas e, sobretudo, religiosas:

Uma sociedade secular entende cada vez menos a mente religiosa. Torna-se mais e mais difícil na América tornar a fé crível, que é o que o romancista tem a fazer. É preciso demonstrar cada vez menos fé para que alguém pareça um fanático. Quando você cria uma personagem, que acredita vigorosamente em Cristo, você tem de explicar essa aberração.⁸⁴⁹

Jane Austen e Dostoiévski haviam percebido esse problema ainda no século XIX e, mesmo assumidamente religiosos, evitavam, como já vimos, as manifestações de fé em suas personagens positivas. Continuando sua análise, O'Connor também constata a mudança de status da religião, que passa de pública a privada: "Vivemos agora em uma época de dúvidas sobre fato e valor, que é movida por convicções momentâneas, que olha a religião como um assunto puramente privado".⁸⁵⁰ O escritor que deseja endossar as personagens positivas deve saber que o seu público, em grande maioria, não estará mais preparado para decodificá-las:

Ao invés de refletir um balanço do mundo que o cerca, o romancista agora tem apenas que conseguir ser um contrapeso para a heresia predominante. As pessoas não vão concordar com relação ao que é heresia, mas a visão particular do escritor sobre ela deve surgir a partir da observação do que ele vê onde está. A maior parte das pessoas que desejam essa literatura positiva não está apta a reconhecê-la quando a encontra.⁸⁵¹

⁸⁴⁸ O'CONNOR, Flannery. The catholic novelist in the South. In: _____. Collected works. New York: The Library of America, 1988. p. 856.

⁸⁴⁹ Ibidem, p. 857.

⁸⁵⁰ Ibidem, p. 862.

⁸⁵¹ Ibidem, p. 862.

O'Connor publica, em 1955, o conto *A Good man is hard to find*. Já se passaram mais de duzentos anos desde a publicação daquele que originalmente deveria ser o *The Good Man*, de Richardson, e a autora usa estratégias narrativas muito distantes daquelas que aparecem em *Sir Charles Grandison*. Para começar, o tema do homem bom é o *leitmotiv* do conto, mas nenhuma das personagens é exemplarmente boa. Uma família está viajando. Param para reabastecer e ouvem do dono do posto de gasolina de beira de estrada o seguinte: “– É difícil encontrar um homem bom – Red Sammy disse. – As coisas estão cada vez piores. Eu me lembro do tempo que a gente podia sair e deixar a porta da varanda destrancada. Agora num dá mais”.⁸⁵² A senhora que viaja com filho, cunhada e netos comete a imprudência de esconder um gato no carro, e eles por conta disso sofrem um acidente. Sozinhos no meio do deserto, são cercados pelo criminoso mais procurado da região, o Desajustado. A senhora usa a retórica da bondade na tentativa de dissuadi-lo de cometer mais um crime: “o senhor não deveria se chamar o Desajustado, pois eu sei que o senhor é um homem de bom coração. É só olhar para o senhor que logo se vê”.⁸⁵³ Mesmo percebendo o quão inadequado é esse discurso, ela insiste:

– Eu sei que o senhor é um homem bom – ela disse desesperada. – O senhor não é ralé!
 – Não, madame, num sou um homem bom não – o Desajustado disse em seguida à avó, como se houvesse considerado cuidadosamente a afirmação que ela fizera –, mas também num sou o pior do mundo não.⁸⁵⁴

A senhora não aprende com a experiência e não consegue estabelecer uma comunicação real com o Desajustado. Ela ainda tenta oferecer, a ele que não procura modelos e que cultua a liberdade total, ajuda cristã:

– Se o senhor rezasse – a avó disse – Jesus o ajudaria.
 – É mesmo – o Desajustado disse.

⁸⁵² O'CONNOR, Flannery. *É difícil encontrar um homem bom*. 2. ed. São Paulo: Arx, 2003. p. 17.

⁸⁵³ *Ibidem*, p. 25.

⁸⁵⁴ *Ibidem*, p. 26.

- Então, por que não reza? – ela perguntou, tremendo de alegria repentinamente.
 – Num quero ajuda nenhuma – ele disse. – Sei me virar sozinho.⁸⁵⁵

A senhora tenta outro argumento, como o de nobreza, também incapaz de tocar o Desajustado:

- Jesus! – a senhora gritou. – O senhor tem sangue nobre! Eu sei que o senhor não atiraria numa dama! Eu sei que o senhor vem de família boa! Reze! Jesus, o senhor não pode atirar numa dama. Eu lhe dou todo o dinheiro que tenho!
 – Madame – o Desajustado disse, olhando além da mulher, um ponto distante dentro da mata –, defunto num dá gorjeta pra coveiro.⁸⁵⁶

A insistência no discurso equivocado, o apelo agora à compaixão, será fatal: “Mas o senhor é uma das minhas crianças, um de meus próprios filhinhos! Ela esticou o braço e tocou-lhe o ombro. O Desajustado deu um salto, como que picado por uma cobra, e deu-lhe três tiros no peito”.⁸⁵⁷ O’Connor enfoca o problema central da representação moderna da virtude: a incomunicabilidade, a diferença, no caso do conto, irreduzível, entre posicionamentos morais (ou entre a defesa de um sistema moral versus a prática da amoralidade), a dificuldade de manter vivas e retoricamente eficazes idéias como a de bondade e virtude (clássica ou cristã), cada vez menos compreendidas pelo pensamento social cotidiano, mesmo por aqueles que ainda simpatizam com elas.

Muitos outros exemplos de obras que procuram lidar com a representação da personagem virtuosa no século XX poderiam ser apresentados, mas já vimos o suficiente para dar conta de nosso objetivo inicial. Agora é possível escutar o confiante narrador do *Émile*: “Eu sempre pregarei a virtude aos homens, eu sempre os exortarei a agir bem; e, na medida em que puder, eu lhes darei o exemplo”.⁸⁵⁸ É possível também entender melhor o quão difícil é, em nossos dias, tomá-lo como guia. Desde o século XIX, o escritor decidido a não desistir das personagens virtuosas cada vez mais ocupa a posição do homem ridículo de Dostoiévski e, mesmo que veladamente, repete: “sem dúvida, sem dúvida isso não

⁸⁵⁵ O’CONNOR, Flannery. *É difícil encontrar um homem bom*. 2. ed. São Paulo: Arx, 2003. p. 28-29.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 30-31.

⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 32.

⁸⁵⁸ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou de l’éducation*. Livro IV. Chicoutimi, Québec: Université du Québec, 2002, p. 90. Disponível em: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.roj.emi>. Acesso em: 01 set. 2007.

se realizará jamais, e o paraíso não é desse mundo (acredite que isso eu compreendo já!) – muito bem, apesar de tudo, eu pregarei”.⁸⁵⁹

⁸⁵⁹ DOSTOÏEVSKI. Le songe d'un homme ridicule. In: _____. Кроткая. Douce. Сон смешного человека. Le songe d'un homme ridicule. Paris: Gallimard, 1992. p. 227-229. (Collection Folio Bilingue)

REFERÊNCIAS

A Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ALCOTT, Louisa M. *Little women* [1868]. London: Penguin, 1994.

AQUINAS, Thomas. Summa contra gentiles. In: CAHN, Steven M; MARKIE, Peter. *Ethics: history, theory and contemporary issues*. 2. ed. Oxford University Press, 2002. p. 208-223.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1981.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. In: _____. *Poética; Organon VI: Estudos sofísticos; Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 117-320.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *Poética; Organon VI: Estudos sofísticos; Ética a Nicômaco*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. p. 27-60.

Arnaud Berquin, *L'Ami des Enfants*. Introductory essay. Disponível em: <http://www.cts.dmu.ac.uk/AnaServer?hockliffe+11242+hoccvview.anv>. Acesso em 01 abr. 2007.

ARNOLD, Matthew. Culture & Anarchy. An essay in political and social criticism. In: _____. *Culture and Anarchy and other writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 53-187.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUERBACH, Nina. Jane Austen's Dangerous Charm: Feeling as One Ought about Fanny Price. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 445-457.

AUSTEN, Henry. Biographical notice of the author [1818]. In: SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). *A memoir of Jane Austen and other family recollections*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 135-143.

AUSTEN, Henry. Memoir of Miss Austen [1833]. In: SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). *A memoir of Jane Austen and other family recollections*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 145-154.

AUSTEN, Jane. Mansfield Park. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 1-326.

AUSTEN, Jane. Opinions of Mansfield Park (1814,1815). In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 375-378.

AUSTEN, Jane. Pride and Prejudice. In: _____. *The complete Novels*. New York: Gramercy Books, 1981. p. 179-360.

AUSTEN-LEIGH, James Edward. A memoir of Jane Austen [1871]. In: SUTHERLAND, Kathryn (Ed.). *A memoir of Jane Austen and other family recollections*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 1-134.

BALDWIN, James. *Interview by Mel Watkins*. New York Times Book Review. New York, 23 set. 1979, p. 3.

BALZAC, Honoré de. "Avant-propos" de La Comédie humaine [1842]. In: _____. *Écrits sur le roman*. Anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 275-306.

BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman*. Anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

BALZAC, Honoré de. *Le lys dans la vallée*. Paris: Gallimard, 2004.

BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995.

BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot: a new translation: responses, contemporaries and other novelists, twentieth-century criticism*. New York: Norton, 1997.

BALZAC, Honoré de. Lettre à Hyppolite [sic] Castille, l'un des rédacteurs de La Semaine. In: _____. *Écrits sur le roman*. Anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 307-323.

BALZAC, Honoré de. Lettres sur la Littérature, le Théâtre et les Arts, À madame la comtesse E. Paris [15 juillet 1840]. In: _____. *Écrits sur le roman*. Anthologie. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 135-192.

BALZAC, Honoré de. Préface ajoutée dans la seconde édition (mai 1835). In: _____. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 400-402.

BALZAC, Honoré de. Préface de la première édition (mars 1835). In: _____. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 391-400.

BARBÉRIS, Pierre. *Le monde de Balzac*. Paris: Éditions Kimé, 1999.

BARBÉRIS, Pierre. *Le Père Goriot de Balzac. Écriture, structures, significations*. Paris: Larousse, 1972.

BARRIE, J.M. *Peter Pan in Kensington Gardens. Peter and Wendy*. New York: Oxford University Press, 1999.

BATESON, Gregory. *Una unidad sagrada. Pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*. Barcelona: Gedisa, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. La fausse monnaie. In: _____. *Petits poèmes en prose*. Paris: Pocket, 2005. p. 92-93.

BAUDELAIRE, Charles. *Le peintre de la vie moderne* [1863]. Disponible en:

http://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Artiste%2C_homme_du_monde%2C_homme_des_foules_et_enfant. Acesso em: 01 nov. 2007.

BAUDELAIRE, Charles. Les Drames et les romans honnêtes (La Semaine théâtrale, novembre 1857). Disponível em: http://ourworld.compuserve.com/homepages/bib_lisieux/drames.htm. Acesso em 02 set. 2006.

BAUDELAIRE, Charles. Les yeux des pauvres. In: _____. *Petits poèmes en prose*. Paris: Pocket, 2005. p. 85-86.

BÉGUIN, Albert. Balzac the Visionary [1946]. In: BALZAC, Honoré de. *Père Goriot*. A new translation. Responses: contemporaries and other novelists. Twentieth-century criticism. New York: W. W. Norton, 1997. p. 268-279.

BEHN, Aphra. The unfortunate bride or the blind lady a beauty. In: _____. *Oroonoko and other stories*. Köln: Könnemann, 1999. p. 251-264.

BELLOS, David. *Balzac: Old Goriot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

BENJAMIN, Walter. L'Idiot de Dostoïevski. In: _____. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 2000. p. 166-171.

BERLIN, Isaiah. *A revolução romântica: uma crise na história do pensamento moderno*. In: _____. *O sentido da realidade. Estudo das idéias e de sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. p. 233-267.

BERLIN, Isaiah. Russia and 1848. In: _____. *Russian thinkers*. London: Penguin, 1994. p. 1-21.

BERQUIN, M. *Le petit Grandisson*. Londres: Ogilvy & Speare, 1795.

BESANÇON, Alain. Préface. In: DOSTOÏEVSKI, Fédor. *L'Idiot*. Paris: Gallimard, 1972. p. I-XIII.

BETHEA, David M. The Idiot: Historicism arrives at the Station. In: KNAPP, Liza (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 130-190.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Os livros e a Escola do Tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BLOOM, Harold. *Presságios do milênio*. Anjos, sonhos e imortalidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BLOOM, Harold. *Where shall wisdom be found?* New York: Riverhead Books, 2004.

BOOTH, Wayne. *Rethoric of fiction*. 2 ed. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.

BOOTH, Wayne. *The company we keep*. An ethics of fiction. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

BROOKS, Peter. Reading for de plot. In: _____. *Reading for the plot*. Design and intention in narrative. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992. p. 3-36.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Honoré de Balzac*. Paris: Nelson Éditeurs/Calmann-Lévy Éditeurs, 1905.

BUSSY-RABUTIN, Roger de. An impartial reading. In: LA FAYETTE, Madame de ; LYONS, John D. (Ed.). *The princess of Clèves*. Contemporary reactions, criticism. New York: W.W. Norton, 1994. p. 121-122.

BUTLER, Marilyn. *Jane Austen and the war of Ideas*. New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 2002.

BUTLER, Samuel. *Prose observations*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 51-80.

CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

COLLINGWOOD. *Religion and philosophy*. Bristol: Thoemmes Press, 1997.

CUNNINGHAM, Hugh. *Children and childhood in Western Society since 1500*. 2. ed. Harlow, England: Pearson Longman, 2005.

CURTIUS, Ernst Robert. *Balzac*. Essai. Paris: Éditions des Syrtes, 1999.

DAMASIO, Antonio. *O erro de Descartes*. Emoção, razão e o cérebro humano. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DECOMBEROUSSE, Alexis; JAIME, Ernest; THEAULON, Emmanuel. *Le père Goriot*. drame-vaudeville en 3 actes. Paris: Marchant, 1835.

DELUMEAU, Jean. *O que sobrou do paraíso?* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DEWEY, John. *Human nature and conduct*. Mineola, New York: Dover Publications, 2002.

DICKENS, Charles. A Christmas Carol. In: _____. *A Christmas Carol and other Christmas Books*. New York: Oxford University Press, 2006. p. 1-83.

DICKENS, Charles. *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. London: Penguin, 2003.

DIDEROT, Denis. Correspondance littéraire, janv. 1775. In: PRÉVOST, Antoine-François. *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Pocket, 1998. p. 233.

DIDEROT, Denis. *Éloge de Richardson*. Disponível em: <http://membres.lycos.fr/jccau/ressourc/romem/richards.htm>. Acesso em 24 jul. 2006.

DIDEROT, Denis. Le neveu de Rameau. In: _____. *Le neveu de Rameau et autres dialogues philosophiques*. Paris: Gallimard, 2000. p. 29-131.

DOLEZEL, Lubomir. A poética leibniziana: a Suíça, país das maravilhas. In: _____. *A poética ocidental*. Tradição e Inovação. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990. p. 57-87.

DOLEZEL, Lubomir. *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros, S. L., 1999.

DONOGUE, Denis. A view of 'Mansfield Park'. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 39-59.

DOODY, Margaret A. Introduction. In: RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or, virtue rewarded*. London: Penguin Books, 2003. p. 7-20.

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Идуот*: Роман в четырех частях. Москва: ЭКСМО, 2004.

DOSTOEVSKII, F. Letters: January 1/13, 1868: SOFIA IVANOVA (NO. 332). In: KNAPP, Liza (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 240-245.

DOSTOEVSKII, F. Notebook: April 16/28, 1864. In: KNAPP, Liza (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 219-223.

DOSTOEVSKY, F. *The idiot*. Trad. Eva Martin [1915]. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext01/idiot10.txt>. Acesso em: 10 set. 2007.

DOSTOEVSKY, Fyodor. *The Idiot*. Trad. Richard Pevear e Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Books, 2001.

DOSTOÏÉVSKI, Fiódor M. *A aldeia de Stiepântchikov e seus habitantes*. Memórias de um desconhecido. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

DOSTOÏÉVSKI, Fiódor M. *Crime e castigo*. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1993.

DOSTOÏEVSKI. Le songe d'un homme ridicule. In: _____. *Кроткая. Douce. Сон смешного человека. Le songe d'un homme ridicule*. Paris: Gallimard, 1992. p. 161-229. (Collection Folio Bilingue)

DOSTOÏEVSKI. Les Carnets de L'Idiot. In: _____. *L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés*. Paris: Gallimard, 2004. p. 753-931. (Bibliothèque de la Pléiade)

DOISTOÏEVSKI. *Les Frères Karamazov*. Paris: Gallimard, 2002.

DOSTOÏEVSKI. L'Idiot. Trad. Albert Mousset [1953]. In: _____. *L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés*. Trad. A. Mousset. Paris: Gallimard, 2004. p. 1-751. (Bibliothèque de la Pléiade)

DOSTOÏEVSKI, F. *L'Idiot*. V. 2. Trad. André Markowicz. Paris: Actes Sud, 1993.

DOSTOÏÉVSKI, Fiódor. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: _____. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 67-163.

DOSTOÏÉVSKI, Fiódor. *O Idiota*. Romance em quatro partes. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.

DOSTOÏEVSKI, F. *Souvenirs de la maison des morts*. Paris: Gallimard, 2004.

DOSTOYEVSKY, Fyodor. *The idiot*. Trad. Constance Garnett [1913]. Mineola, New York: Dover Publications, 2003.

DU PLAISIR. These little histories. In: LA FAYETTE, Madame de; LYONS, John D. (Ed.). *The princess of Clèves*. Contemporary reactions, criticism. New York: W.W. Norton, 1994. p. 137-142.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EHRENBERG, Victor. *Sophocles and Pericles*. Oxford: Basil Blackwell, 1954.

EIKHENBAUM, B. A teoria do “método formal”. In: EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 3-38.

ELTCHANINOFF, Michel. *Dostoïevski: roman et philosophie*. Paris: PUF, 1998.

EMSLEY, Sarah. *Jane Austen's philosophy of the virtues*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

FAGUET, Emile. Balzac. In: BALZAC, Honoré de. *A mulher de trinta anos. A mulher abandonada*. Rio de Janeiro: Artenova, s.d. p. 15-48.

FANGER, Donald. *Dostoevsky and Romantic Realism*. A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965.

FERGUSON, Moira. *Mansfield Park: Slavery, Colonialism, and Gender*. In: WHITE, Laura Mooneyham (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. New York: G. K. Hall & Co., 1998. p. 103-120.

FIELDING, Henry. An apology for the life of Mrs. Shamela Andrews. In: _____. *Joseph Andrews, Shamela*. New York: Oxford University Press, 1999. p. 305-344.

FIELDING, Henry. *The history of Tom Jones, a foundling*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999.

FRANK, Joseph. Dostoiévski atualizado e histórico. In: _____. *Pelo prisma russo*. Ensaios sobre literatura e cultura. São Paulo: Edusp, 1992. p. 185-194.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos de Provação, 1850-1859*. São Paulo: Edusp, 1999.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os Anos Milagrosos, 1865-1871*. São Paulo: Edusp, 2003.

FREITAG, Barbara. A moralidade entre os gregos: da tragédia à filosofia. In: _____. *Itinerários de Antígona*. A questão da moralidade. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 1992. p. 19-53.

FRITZER, Penelope Joan. *Jane Austen and Eighteenth-Century Courtesy Books*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

GARD, Roger. *Jane Austen's Novels*. The art of clarity. New Haven and London: Yale University Press, 1998.

GARIS, Robert. Learning experience and change. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 60-82.

GAUTIER, Theophile. *Balzac*. Mayenne: Le Castor Astral, 1999.

GAY, Peter. *O coração desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GENETTE, Gérard. *Narrative discourse revisited*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

GENGEMBRE, Gérard. *Balzac: Le Napoléon des lettres*. Paris: Gallimard, 1992.

GENGEMBRE, Gérard. Préface. In: LUKÁCS, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Paris: La Découverte, 1999. p. I-XII.

HUBBEN, William. *Dostoevsky, Kierkegaard, Nietzsche & Kafka*. New York: Touchstone, 1997.

HUME, David. An enquiry concerning the principles of morals. In: CAHN, Steven M; MARKIE, Peter. *Ethics: history, theory and contemporary issues*. 2. ed. Oxford University Press, 2002. p. 261-286.

HUNT, Russel A. Johnson on Fielding and Richardson: A problem in literary moralism. *The Humanities Association Review*, v. 27, n. 4, outono de 1976. p.412-420.

INCHBALD, Elizabeth. Preface on the First Publication of Lovers' Vows. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia. *Mansfield Park*. Authoritative text; Contexts; Criticism. New York: WW Norton, 1998. p. 329-332.

JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUM et alii. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p.119-127.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Imaginário, 1995.

JAMES, Henry. The lesson of Balzac. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot: a new translation: responses, contemporaries and other novelists, twentieth-century criticism*. New York: W. W. Norton, 1997. p. 268-279.

JOHNSON, Claudia L. *Jane Austen*. Women, politics and the novel. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

JOHNSON, Mark. *The moral imagination*. Implications of cognitive sciences on ethics. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

JOHNSON, Samuel. The new realistic novel. In: _____. *Samuel Johnson: The major works*. Oxford: Oxford University Press, 1984. p. 175-183.

JONES, Malcon. Dostoevskii and religion. In: LEATHERBARROW, W. J. (Org.). *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 148-174.

JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Books, 2000.

KANT, Immanuel. Fundamental principles of the metaphysic of morals. In: CAHN, Steven M; MARKIE, Peter. *Ethics: history, theory and contemporary issues*. 2. ed. Oxford University Press, 2002. p. 287-325.

KAPS, Helen Karen. Baroque or classic? In: LA FAYETTE, Madame de; LYONS, John D. (Ed.). *The princess of Clèves*. Contemporary reactions, criticism. New York: W.W. Norton, 1994. p. 164-178.

KARLINSKY, Simon. Dostoevsky as Rorschach test. In: _____.
DOSTOEVSKY, Feodor. *Crime and punishment*. 3. ed. New York, London: W.W. Norton, 1989. p. 612-619.

KERN, Daniela. *E agora nós! Poética realista versus poética romântica em O Pai Goriot, de Balzac*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004.

KEYMER, Thomas. Introduction. In: FIELDING, Henry. *Joseph Andrews, Shamela*. New York: Oxford University Press, 1999. p. IX-XXXIII.

KNAPP, Liza. Introduction to *The Idiot* Part I: Where, when and how The Idiot was written. In: _____ (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 3-26.

KNAPP, Liza. Introduction to *The Idiot* Part II: The novel. In: _____ (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 27-50.

KNAPP, Liza. Myshkin through a murky glass, guessingly. In: _____ (Org.). *Dostoevsky's The Idiot: a critical companion*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. p. 191-215.

KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. O herói trágico de Sófocles e seu tempo. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KOSTALEVSKY, Marina. *Dostoevsky and Soloviev*. The art of integral vision. New Heaven and London: Yale University Press, 1997.

KRAPP, John. Ethical literary criticism today. In: _____. *An aesthetics of morality: pedagogic voice and moral dialogue in Mann, Camus, Conrad and Dostoevsky*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2002. p. 1-34.

KRAPP, John. Reading *The Idiot* as Ethical Criticism. In: _____. *An aesthetics of morality*. Pedagogic voices and moral dialogue in Mann, Cammus, Conrad and Dostoevsky. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2002. p. 134-170.

LA FAYETTE, Madame de. *La princesse de Clèves*. Paris: Librio, 1997.

LAMBLÉ, Pierre. *Les fondements du système philosophique de Dostoïevski*. La philosophie de Dostoïevski, t. 1. Essai de Littérature et Philosophie Comparée. Paris: L'Harmattan, 2001.

LARSON, Jil. *Ethics and narrative in the English Novel, 1880-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

LASCELLES, Mary. *Jane Austen and her art*. London and Atlantic Highlands, NJ: The Athlone Press, 1995.

LE FAYE, Deirdre (ed.). *Jane Austen's letters*. 3. ed. Oxford, NY: Oxford University Press, 1997.

LE FAYE, Deirdre. Chronology. In: COPELAND, Edward; McMASTER, Juliet. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 1-11.

LEFEBVRE, Anne-Marie. *Étude sur Honoré de Balzac Le Père Goriot*. Paris: Ellipses, 1998.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIMA, Luiz Costa. A questão da Mimesis. In: _____. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

LITVAK, Joseph. The infection of acting: theatricals and theatricality in Mansfield Park. In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park*:

Authoritative text, contexts, criticism. New York: W.W. Norton & Company, 1998. p. 476-489.

LOCKE, John. *Some thoughts concerning education*. Mineola, New York: Dover Publications, 2007.

Lover of Virtue. *Critical remarks on Sir Charles Grandison, Clarissa and Pamela*. Enquiring, whether they have a Tendency to corrupt or improve the Public Taste and Morals. In a letter to the Author. London: J. Dowse, 1754.

LUKÁCS, Georg; GENGEMBRE, Gerard. *Balzac et le réalisme français*. Paris: La Découverte, 1999.

LUNEAU, Sylvie. Les années de préparation de L'Idiot. In: DOSTOÏEVSKI. L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés. Paris: Gallimard, 2004. p. XVII-XXII. (Bibliothèque de la Pléiade)

MACINTYRE, Alasdair. *A short history of ethics*. A history of moral philosophy from the Homeric Age to the twentieth century. London/New York: Routledge, 2002.

MACINTYRE, Alasdair. *After virtue: a study in moral theory*. 2. ed. Notre Dame, Indiana: The University of Indiana Press, 1997.

MACINTYRE, Alasdair. *Three rival versions of moral enquiry*. Encyclopaedia, Genealogy and Tradition. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1990.

MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In: CHIPPI, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 345-351.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MANN, Thomas. De la vertu. In: _____. *Considérations d'un apolitique*. Paris: Grasset, 2002. p. 315-357.

MARQUES, Ramiro. *Breve história da ética ocidental*. Lisboa: Plátano Edições Técnicas, 2000.

MARTIN, Wallace. *Recent theories of narrative*. Cornell: Cornell University Press, 1986.

MAUPASSANT, Guy de. L'Évolution du roman au XIXe siècle. In: _____. *Textes sur le roman naturaliste*. Paris: Pocket France, 2000. p. 87-94.

MCKEON, Michael. *The origins of the english novel 1600-1740*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2002.

MEYER, Marlyse. Mulheres romancistas inglesas no século XVIII e romance brasileiro. In: _____. *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 47-72.

MICHIE, Allen. *Richardson and Fielding*. The dynamics of a critical rivalry. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1999.

MILLER, Robin Feuer. *Dostoevsky and The Idiot*. Author, Narrator, and Reader. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 1981.

MILOCHEVITCH, Nicolas. *Dostoïevski penseur*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1988.

MILOSZ, Czeslaw. Dostoevsky and Western Intellectuals. In: _____.
DOSTOEVSKY, Feodor. *Crime and punishment*. 3. ed. New York, London: W.W. Norton, 1989. p. 670-682.

MOLIÈRE. *Le Misanthrope*. Paris: Pocket, 2000.

MONTANDON, Alain. *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. Paris: PUF, 1999.

MORAND, Paul. Préface. In: BALZAC, Honoré de. *Le lys dans la vallée*. Paris: Gallimard, 2004. p. 5-9.

MORE, Hannah. From *Strictures on the Modern System of Female Education* (1799). In: AUSTEN, Jane; JOHNSON, Claudia (Ed.). *Mansfield Park: Authoritative text, contexts, criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 1998, p. 404-405.

MOUNOUD-ANGLES, Christiane. *Balzac et ses lectrices. L'affaire du courrier des lectrices de Balzac. Auteur lecteur: l'invention réciproque*. Paris: Indigo & Côté-femmes éditions, 2001.

NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. L'Antéchrist. Imprécation contre le Christianisme. In: _____. *L'Antéchrist suivi de Ecce Homo*. Paris: Gallimard, 2004. p. 11-89.

NUSSBAUM, Martha C. Form and content, philosophy and literature. In: _____. *Love's knowledge. Essays on philosophy and literature*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 3-53.

O'CONNOR, Flannery. *É difícil encontrar um homem bom*. 2. ed. São Paulo: Arx, 2003.

O'CONNOR, Flannery. The catholic novelist in the South. In: _____. *Collected works*. New York: The Library of America, 1988. p. 853-864.

OFFORD, Derek. Dostoevskii and the intelligentsia. In: LEATHERBARROW, W. J. (Org.). *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 111-130.

PALMER, Frank. *Literature and Moral understanding: a philosophical essay on ethics, aesthetics, education, and culture*. Oxford: Clarendon Press, 2001.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASCAL, Pierre. Les étapes de Dostoïevski. In: DOSTOÏEVSKI. L'Idiot. Les Carnets de L'Idiot. Humiliés et offensés. Paris: Gallimard, 2004. p. IX-XVI. (Bibliothèque de la Pléiade)

PAVEL, Thomas. *La pensée du roman*. Paris: Gallimard, 2003.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

Pour et contre. In: PRÉVOST, Antoine-François. *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Pocket, 1998. p. 232-233.

PRÉVOST, Antoine-François. Avis de l'auteur des Mémoires d'un homme de qualité. In: _____. *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Pocket, 1998. p. 25-27.

PRÉVOST, Antoine-François. *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*. Paris: Pocket, 1998.

PROUST, Marcel. Sainte-Beuve et Balzac. In : _____. *Contre Saint-Beuve*. Paris: Gallimard, 2002. p. 187-220.

PÚCHKIN, Aleksandr. O cavaleiro pobre. Trad. Boris Schnaiderman. In: _____. *A dama de espadas: prosa e poemas*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 275-277.

RICHARDSON, Samuel. *Clarissa or the history of a young lady*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1962.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela; or, virtue rewarded*. London: Penguin Books, 2003.

RICHARDSON, Samuel. *The history of Sir Charles Grandison*. 2. ed. London: S. Richardson, 1754.

RIERGET, Guy. *Le Père Goriot* (1835). Honoré de Balzac. Paris: Hatier, 1992.

RINCÉ, Dominique. *Le Père Goriot*. Paris: Nathan, 2004.

ROBB, Graham. *Balzac*. London: Papermac, 1995.

ROBERTS, Doreen. Introduction. In: FIELDING, Henry. *The history of Tom Jones, a foundling*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999. p. v-xix.

RÓNAI, Paulo. *A vida de Balzac*. Uma biografia ilustrada. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

RÓNAI, Paulo. *Balzac e a Comédia Humana*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile ou de l'éducation*. Livros I, II, III, IV, V. Chicoutimi, Québec: Université du Québec, 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.roj.emi>. Acesso em: 01 set. 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. In: MOLIÈRE. *Le Misanthrope*. Paris: Pocket, 2000. p. 275-284.

RUSKIN, John. The work of iron, in nature, art, and policy. In: _____. *On art and life*. London: Penguin, 2004. p. 57-98.

RYLE, Gilbert. Jane Austen and the moralists. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 106-122.

SACKS, Oliver. Uma questão de identidade. In: _____. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.126-134.

SADE, Donatien-Alphonse-François de. *Justine ou les malheurs de la vertu*. Paris: Gallimard, 1981.

SADE, Donatien-Alphonse-François de. *La Nouvelle Justine ou les malheurs de la vertu, suivie de l'histoire de Juliette, sa soeur (1797)*. In : <http://www.sade-ecrivain.com/njustine/njustine.html>. Acesso em 02 set. 2006.

SADE, Donatien-Alphonse-François de. *Les infortunes de la vertu*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, Third earl of. An inquiry concerning virtue or merit. In: _____. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 163-230.

SHERBURN, George. Introduction. In: RICHARDSON, Samuel. *Clarissa or The History of a Young Lady*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1962. p. v-xiv.

SIDGWICK, Henry. *Outlines of the history of ethics for english readers*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1988.

SMALL, Jocelyn P. Time in Space: narrative in classical art. *The Art Bulletin*. Vol. LXXXI, n. 4. Toronto, 1 dez. 1999. p. 562-575.

SMITHSON, Isaiah. The moral view of Aristotle's Poetics. *Journal of the History of Ideas*. Vol. 44, n. 1. Philadelphia, jan.-mar. 1983. p. 3-17.

SNELL, Bruno. Máximas de virtude: um breve capítulo da ética grega. In: _____. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 163-194.

STEINER, George. *Tolstoy or Dostoevsky. An essay in the old criticism*. 2. ed. New Haven; London: Yale University Press, 1996.

STEWART, J. I. M. Tradition and Miss Austen. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 123-135.

SUMMERS, David. *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western modernism*. New York: Phaidon Press, 2003.

TAINÉ, Hyppolite. Balzac. In: _____. *Essais de critique et d'histoire*. 2. ed. Paris: Hachette, 1866. p. 63-170.

TANNER, Tony. Jane Austen and 'the quiet thing' – a study of 'Mansfield Park'. In: SOUTHAM, B. C. (Ed.). *Critical essays on Jane Austen*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. p. 136-161.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiencia estética. 6. ed. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

TAYLOR, Richard. *Metafísica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.

TERRAS, Victor. Dostoevsky detractor's. *Dostoevsky Studies*, Toronto: University of Toronto, v. 6, p. 165-172, 1985.

TOMALIN, Claire. *Jane Austen: a life*. London: Penguin Books, 2000.

TRILLING, Lionel. Manners, Morals, and the Novel. In: _____. *The moral obligation to be intelligent*. Selected Essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. p. 105-119.

TRILLING, Lionel. Mansfield Park [1954]. In: _____. *The moral obligation to be intelligent*. Selected Essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. p. 292-310.

TRILLING, Lionel. Sincerity: its origin and rise. In: _____. *Sincerity and authenticity*. Harvard: Harvard University Press, 1982. p. 1-25.

TRILLING, Lionel. The honest soul and the disintegrated consciousness. In: _____. *Sincerity and authenticity*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1972. p. 26-52.

TRILLING, Lionel. The morality of inertia. In: _____. *The moral obligation to be intelligent*. Selected Essays. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. p. 331-339.

VACHON, Stéphane. Balzac théoricien du roman. In: BALZAC, Honoré de. *Écrits sur le roman. Anthologie*. Paris: Librairie Générale Française, 2000. p. 9-36.

VACHON, Stéphane. Dossier. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 357-443.

VACHON, Stéphane. Introduction. In: BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*. Paris: Librairie Générale Française, 1995. p. 5-31.

VACHON, Stéphane. *Le Père Goriot*. Disponível em: http://www.paris-france.org/MUSEES/balzac/furne/notices/pere_goriot.htm. Acesso em: 25 out. 2007.

VARAZZE, Jacopo de. Santa Anastácia. In: _____. *Legenda aurea*. Vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 103-105.

VARAZZE, Jacopo de. Santa Pelágia. In: _____. *Legenda aurea*. Vidas de santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 849-851.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *Da Amizade: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

WALDRON, Mary. *Jane Austen and the fiction of her time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

WATT, Ian. *The rise of the novel*. London: Pimlico, 2000.

WELLEK, René. Bakhtin's view of Dostoevsky: "polyphony" and "carnavalesque". *Dostoevsky Studies*, Toronto: University of Toronto, v. 1, p. 31-39, 1980.

WELLEK, René. Literature and Ideas. In: WARREN, Austin; WELLEK, René. *Theory of literature*. 3. ed. New York: Harvest/HBJ, 1984. p. 110-124.

WIGZELL, Faith. Dostoevskii and the russian folk heritage. In: LEATHERBARROW, W. J. (Org.). *The Cambridge Companion to Dostoevskii*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 21-46.

WILTSHIRE, John. Mansfield Park, Emma, Persuasion. In: COPELAND, Edward; MCMASTER, Juliet (Ed). *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 58-83.

WOLFE, Tom. *Painted word* [1975]. New York: Bantam Books, 1999.

YOUNG, Sarah. *Dostoevsky's The Idiot and the Ethical Foundations of Narrative*. Reading, narrating, scripting. London: Anthem Press, 2004.

ZANDER, L. A. *Dostoevsky*. London: SCM Press, 1948.

CURRICULUM VITAE

Dados Pessoais

Nome Daniela Pinheiro Machado Kern
Nascimento 04/03/1975 - Taquari/RS - Brasil
CPF 68126891068

Formação Acadêmica/Titulação

- 2004 - 2008** Doutorado em Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil
Título: Os Idiotas: a representação literária da virtude na era da incerteza
Orientador: Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- 2002 - 2004** Mestrado em Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil
Título: À nous deux, maintenant: poética realista versus poética romântica em O Pai Goriot, de Balzac.
Orientador: Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- 1993 - 1998** Graduação em Artes Plásticas Hab. Hist., Teoria e Crítica Arte.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Formação complementar

- 1998** Extensão universitária em Oficina de Teoria e Percepção Musical.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil
- 1997 - 1998** Curso de curta duração em Oficina de Criação Literária I e II.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Brasil
- 2001 - 2004** Extensão universitária em Língua Russa.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil

2006 Extensão universitária em Grego Clássico.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Atuação profissional

1. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

2006 - 2007 Vínculo: Professor Substituto
Carga horária: 40, Regime: Integral

Atividades

03/2006 - 12/2007 Graduação, Artes Plásticas
Disciplinas Ministradas:
Ciências da arte: espaço e tempo , História da Arte no Brasil II , História das Artes Visuais I , História das Artes Visuais II , Introdução à Arte

Produção bibliográfica

Artigos completos publicados em periódicos

1. KERN, D. P. M.
Cecília de Assis Brasil, a cronista de Pedras Altas. Letras de Hoje, v. 41, n. 0.
2. KERN, D. P. M.
A mãe e a madrasta: relação entre nação e gênero em O Barão de Lavos, de Abel Botelho, e O Mulato, de Aluisio de Azevedo. Inventário - Revista dos Estudantes do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia, v.4, p. 1-9, 2005.
3. KERN, D. P. M.
Deuses ocultos: o sujeito lírico e a história em Mar Absoluto, de Cecília Meireles. Letras & Letras, v.21, p.81-93, 2005.
4. KERN, D. P. M.
Imagens do texto, imagens no texto. Prâksis (Novo Hamburgo), v.2, p.56-59, 2005.
5. KERN, D. P. M.
O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. Revista Métis: História e Cultura. 2004.
6. KERN, D. P. M.
Remate sem remate, filho sem pai. Signo. v.29, p.37-46, 2004.

7. KERN, D. P. M., LUCENA, M., SILVA, M. C., COSTA, H. M., FEDERIZZI, G.
A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos. Porto Arte. , v.9, p.83-94,
1998.

Livros publicados

1. KERN, D. P. M.
E agora nós! Poética realista versus poética romântica em O pai Goriot, de Balzac.
Santa Cruz do Sul : Editora da UNISC, 2004, v.1.

Demais produções bibliográficas

1. KERN, D. P. M.
**FONTE TESTANDO KHÔRA: O TORNAR-SE-LUGAR DO OBJETO
DUCHAMPIANO.** Porto Alegre:Editora da UFRGS, 2007. (Artigo, Tradução)

2. KERN, D. P. M.
NÓS SOMOS TODOS PIXELS: a propósito de um encontro em Dürer. Porto
Alegre:Editora da UFRGS, 2007. (Artigo, Tradução)

3. KERN, D. P. M.
O IMPREVISÍVEL RESULTADO DO ENCONTRO. Porto Alegre:Editora da
UFRGS, 2007. (Artigo, Tradução)

4. KERN, D. P. M.
**Democracia política e sistema sindical: reflexões sobre a autonomia do
sindicato.** Porto Alegre:DMT Centro de Educação, Pesquisa e Acessoria, 2005.
(Artigo, Tradução)

5. KERN, D. P. M.
**NEOLIBERALISMO E SERVIÇOS PÚBLICOS: o sindicalismo de classe dos
servidores públicos na encruzilhada da reforma do estado e das
administrações públicas.** 2005. (Artigo, Tradução)

6. KERN, D. P. M.
**El Fórum Nacional del Trabajo brasileño y el Anteproyecto de Ley de
Libertad Sindical: una mirada jurídica.** Albacete: Ediciones Bomarzo, 2004.
(Artigo, Tradução)

7. KERN, D. P. M.
Estética como resistência. Caxias do Sul: EDUCS, 2004. (Artigo, Tradução)

8. KERN, D. P. M.
Para além do hibridismo e do personalismo. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.
(Artigo, Tradução)

9. KERN, D. P. M.
Uma leitura de George Simmel. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Artigo, Tradução)
10. KERN, D. P. M.
A Distinção. Crítica social do julgamento. Porto Alegre/São Paulo: Zouk/Edusp, 2007. (Livro, Tradução)
11. KERN, D. P. M.
O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007. (Livro, Tradução)

Produção Técnica

Demais produções técnicas

1. KERN, D. P. M.
As muitas faces de Jane Austen, 2007. (Outro, Curso de curta duração ministrado)
2. SANTOS, SILVEIRA, E., KERN, D. P. M.
Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul de Gabriela Motta, 2007. (Livro, Editoração)
3. KERN, D. P. M.
Vidas minúsculas de Vila Faconda, 2007. (Livro, Editoração)
4. KERN, D. P. M.
Você conhece Jane Austen e não sabia!, 2007. (Outro, Curso de curta duração ministrado)
5. KERN, D. P. M.
José de Alencar e a solidão tropical, 2005. (Livro, Editoração)
6. KERN, D. P. M.
Nos labirintos de Dom Casmurro Org. Juracy Assman Saraiva, 2005. (Livro, Editoração)
7. KERN, D. P. M., SILVEIRA, E.
Tupi or not tupi: mestiçagem e hibridismo cultural na história e na arte do Brasil, 2005. (Outro, Curso de curta duração ministrado)
8. KERN, D. P. M.
Retratos do Brasil Org. Elisa P. Reis; Regina Zilberman, 2004. (Livro, Editoração)