

Em meio à neblina: considerações sobre uma mentalidade burguesa

Renata Dal Sasso Freitas*

MORETTI, Franco. *The bourgeois: between history and literature*. Londres: Verso, 2013.

Não sem controvérsias, os trabalhos do historiador da literatura Franco Moretti propõem uma abordagem da história literária distante de textos específicos, empregando métodos quantitativos, através do uso de mapas e de gráficos, e da aplicação de um viés evolucionista para se entender o estabelecimento de diferentes formas literárias. Mais recentemente, Moretti organizou a coletânea *Il romanzo* — que no Brasil só teve seu primeiro volume traduzido e publicado —, uma ambiciosa proposta de mapeamento da cultura romanesca através de textos de época, de historiadores e de críticos literários. Se em trabalhos anteriores Moretti se preocupou com o tempo e com o espaço, agora ele se depara com um sujeito: em *The bourgeois*, publicado pela Verso este ano, Moretti se propõe a enxergar “o burguês refratado no prisma da literatura” (p. 4), o que incita automaticamente a indagação “quem é o burguês?”.

Para começar a responder essa pergunta, na introdução do livro Moretti procura fazer algumas delimitações, tanto conceituais, quanto metodológicas. A burguesia é, antes de tudo, uma classe caracterizada por uma pressuposta dificuldade de definição, marca-

da por “fronteiras porosas” e “falta de coesão interna” e constituída, como classe, mais por contradições do que por uniformidade. A proposta de Moretti, portanto, é perseguir esse personagem elusivo através de mudanças semânticas que podem ser encontradas na literatura de um período que vai do início do século XVII ao início do século XX.

O título do livro já traz em si uma peculiaridade. O inglês é a única língua que não desenvolveu uma palavra própria para os termos “burguesia” e “burguês”. *The bourgeois* tem em seu título um estrangeirismo, portanto, normalmente usado como pejorativo, como Moretti salienta remetendo ao exemplo de *John Halifax, gentleman* (1856), de Dinah Craik. Nesse livro, uma biografia fictícia de um industrialista, a palavra “*bourgeois*”, sempre grifada, só aparece três vezes, e sempre com a intenção depreciativa. Moretti aborda as diferenças do que “burguesia” e “burguês” querem dizer em diferentes países, em diferentes temporalidades através dessas variações na linguagem. O grau de relutância da burguesia em perceber a si própria como tal está aqui diretamente ligado às relações estabelecidas entre esses grupos e a nobreza ou a aristocracia, fazendo com que se tornasse difícil instituir um discurso burguês distinto, ou seja, está diretamente atrelado a estas questões.

Assim, o caso inglês do uso do termo “classe média” (*middle class*), em detrimento de um equivalente ao francês *bourgeoisie*, abriu um novo horizonte de expectativas em relação a percepções sociais no mundo anglófono, produzindo um “herói abstrato” fundamentalmente por conta da narrativa que constrói acerca de si mesmo. Mesmo após a superação dos entraves com relação à ideia do “novo rico”, o homem de classe média não conseguiu se aproximar “do tipo de herói — guerreiro, cavaleiro, conquistador ou aventureiro — no qual a tradição ocidental havia se apoiado por, literalmente, milênios” (p. 16). Como exemplo da quase invisibilidade desses homens, Moretti recorre ao personagem John Thornton, do romance *North and South* (1855) de Elizabeth Gaskell, que é descrito pela heroína Margaret Hale como sendo “nem bonito, nem feio, nada extraordinário, não exatamente um cavalheiro”.

Ainda na introdução, Moretti também explica o uso da expressão “entre a história e a literatura” de seu subtítulo. Remetendo-se ao *Teoria do romance* de György Lukács e à afirmação de que “toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência”, Moretti afirma que “a literatura é o estranho universo em que todas as resoluções estão perfeitamente preservadas (...) enquanto as dissonâncias silenciosamente desapareceram de vista” (p. 14). Ele define as formas literárias como “fósseis do que antes havia sido um presente vivo e problemático” (p. 14) e que em tal processo de “engenharia reversa” — o estudo detido nas particularidades linguísticas de textos específicos —

estaria o valor delas para o historiador.

Em termos de método, *The bourgeois* é perpassado por duas noções: “prosa e palavras-chave”. Seis dos seus cinco capítulos possuem seções dedicadas a analisar termos cuja semântica foi transformada ao longo dos séculos XVIII e XIX, em direta relação com o surgimento da mentalidade burguesa tal como Moretti a entende. O termo “palavras-chave” é empregado em referência à obra *Keywords*, do crítico literário marxista Raymond Williams.

A prosa, outro eixo analítico do livro, é considerada por Moretti o estilo por trás do estabelecimento de uma linguagem burguesa, de uma mentalidade “constituída de padrões gramaticais e associações semânticas inconscientes, mais do que de ideias claras e distintas” (p. 19). A mentalidade do burguês não teria sido suficientemente explorada, ao contrário das ideias da burguesia, e, através das particularidades da linguagem empregada nos textos analisados, sua intenção é a de “revelar segredos que grandes ideias frequentemente mascaram: a fricção entre novas aspirações e velhos hábitos, os falsos começos, as hesitações, os acordos; em uma palavra, a *lentidão* da história cultural” (p. 19).

O primeiro capítulo consiste fundamentalmente em um diálogo entre *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe e *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1904-1905) de Max Weber. Partindo da ideia de que o texto de Defoe serve como um retrato do comércio de longa distância na Idade Moderna e, por conseguinte, do capitalismo aventureiro, altamente especulativo, Moretti aborda as palavras-chave “útil”, “eficiência”

e “conforto” por meio das ações de Robison Crusoe ao longo da narrativa. A partir delas e de sua relação com o ideal de trabalho, Moretti chega a uma particularidade da prosa de Defoe: ela é repleta de frases formuladas com orações no gerúndio, no passado e no presente infinitivo, o que significaria, sob o aspecto gramatical, que as ações do protagonista parecem completas do ponto de vista do narrador, mas se mantêm narrativamente abertas, garantindo o encadeamento de uma ação na outra. Cada uma delas seria, portanto, útil, eficaz e viria a resultar no sucesso de Robinson Crusoe em tornar um ambiente inóspito habitável, ou seja, confortável.

Daí partirá sua análise das transformações da prosa em relação à cultura burguesa no século XIX. O primeiro capítulo se encerra com o estabelecimento de um dilema a respeito da prosa como estilo, entre a produção de novas formas e a atribuição de significados, em um paralelo estabelecido entre Max Weber e György Lukács em *Ciência como vocação* e a *Teoria do romance*, respectivamente. Ao longo dos próximos capítulos, Moretti buscará expor os limites desse paradoxo.

O capítulo seguinte, “O século sério”, parte do século XVII holandês e de três quadros de Johannes Vermeer — *A mulher de azul lendo uma carta*, *A carta de amor e Oficial* e *a moça sorridente* — para exemplificar uma “nova dimensão narrativa” possível a partir deles. Se Svetlana Alpers, em *The art of describing*, propõe que a Idade de Ouro dos Países Baixos significou o surgimento de uma arte descritiva distinta da narrativa, Moretti afirma que, no caso de

Vermeer, seus quadros contam uma história, mas não de eventos memoráveis. Seriam os “preenchimentos”, de acordo com Moretti, em contraposição às “bifurcações” de uma narrativa (ele toma aqui as noções de “funções cardinais” e “catálises” de Barthes), que funcionam “como as boas maneiras tão caras aos romancistas do século XIX; eles são um mecanismo elaborado de forma a manter a ‘narratividade’ da vida sob controle; para conferir-lhe regularidade, um ‘estilo’” (p. 72). E este estilo seria marcado pela “seriedade”, a palavra-chave em questão aqui: o *genre serieux* de Diderot, trata-se de uma forma “intermediária” entre a tragédia ligada à aristocracia e a comédia das classes subalternas. Recorrendo novamente a Vermeer, Moretti salienta que “seus personagens têm o semblante concentrado e composto da mulher de azul” (p. 72). Fala-nos de uma forma de narrar que não é trágica, mas é definitivamente “sombria, fria, impassível, silenciosa, pesada”, desprovida do “carnavalesco” das classes trabalhadoras (p. 74).

Essa narrativa do cotidiano — séria, racionalizada, controlada — tem uma trajetória própria: o “preenchimento” de uma história com atos cotidianos terá sentidos variados em diferentes autores. Em Goethe, o cotidiano significa a possibilidade. Em Scott, ele é analítico, com a função de retardar uma narrativa ainda tomada de melodrama, dando margem a “um novo tipo de descrição, em que o mundo é observado por um ‘juiz imparcial’” (p. 76). Em Balzac, o “preenchimento”, mesmo aparentemente comezinho, dá margem a um “efeito borboleta”; entre eventos sempre há algo, ou alguém,

que carrega consigo o enredo para uma direção inesperada. Em Flaubert, há o “preenchimento” em que nada acontece, e que demonstra o caráter opressor do cotidiano. Segundo Moretti, Eliot escreve *Middlemarch*, em 1872, como “a história de uma vida inteiramente arruinada por – preenchimentos” (p. 78). E, finalmente, Thomas Mann, cujos “preenchimentos” perdem “seus últimos vestígios de função narrativa para se tornar simplesmente — *estilo*” (p. 79). Eles, portanto, carregam consigo um reflexo do controle do tempo e da racionalidade do mundo burguês. A prosa não é “burguesa” porque nela estão refletidos o “capitalismo” e a “indústria”, mas sim porque ela carrega sua lógica.

A partir deste ponto, Moretti volta-se para os conceitos freudianos de “princípio de realidade” em oposição ao “princípio do prazer”, que ele já havia abordado em *The way of the world*. Exatidão, clareza e até mesmo imparcialidade tornam-se valores ao longo do século XIX e elas são fruto da prosa laboriosa de escritores, cientistas e burocratas. Do elogio à escritura contábil em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* às famílias britânicas que registram sua vida social e privada em livros de contabilidade, “deparar-se com a realidade” torna-se uma marca da vida burguesa no século XIX. No entanto, George Eliot, que em busca do exatidão das ações e sentimentos de suas personagens enche suas frases de advérbios e participios a ponto de estas esvaziarem-se de significado, e o burocrata de Weber que, de tão perfeito torna-se desumano, são evidências do paradoxo do realismo. “O quanto mais radicais e

claros seus feitos estéticos — mais inabitável se torna o mundo que ele retrata” (p. 89): aí, segundo Moretti, reside a fragilidade da hegemonia cultural burguesa.

O restante do capítulo é uma reflexão a respeito da objetividade do narrador do século XIX, principalmente em Scott; sua relação com a ideologia conservadora; e de como o estilo livre indireto evidenciaria um contrato social através de uma terceira voz, que narra, por exemplo, as transformações de Emma Bovary, aos poucos esfacelando as distinções entre narrador e personagem, removendo as funções didáticas da literatura e acabando com a possibilidade de oposição ao texto. Mais uma vez Moretti aponta para o esgotamento do que chama de “século sério”: “um estilo que, através de trabalho incansável, trouxe a prosa burguesa para um nível imprescindível de realidade e consistência estéticas — somente para descobrir que ela não sabe mais o que pensar sobre seu objeto” (p. 100).

Em “Neblina”, Moretti faz uma longa análise da burguesia vitoriana por meio de sua relação com o visível e o invisível. Através das figuras de linguagem presentes no *Manifesto comunista*, ele conclui que a burguesia é a “primeira classe realista da história humana” (p. 102). Em seguida, contrapõe *Olympia* (1863) de Manet a dois outros quadros do “século burguês”: *O cavaleiro errante* (1870) e *A mártir de Solway* (1871) de Millais, e sua relação com a nudez feminina neles representada. Se *Olympia* olha diretamente para seu observador, as figuras de Millais não olham para ninguém. Na primeira versão de *O cavaleiro errante*, a arquetípica donzela

em apuros olhava antes para o homem que a resgatava. Considerada imoral demais na primeira exibição; foi vestida e transformada em uma mártir protestante do século XVII. Fica evidente o paradoxo de que, em contraste ao diagnóstico que pode ser feito através do *Manifesto*, na Inglaterra vitoriana, ao contrário de realismo, o que se percebe é a necessidade de envolver determinadas realidades em véus, neblinas, e que a nudez só é permitida em contextos específicos.

Em meados do século XIX, começam a surgir os “romances industriais” que não só retratam os conflitos entre os industriais e seus trabalhadores, mas também entre gerações nas famílias burguesas — “a geração mais velha acaba por ser mais burguesa que a mais nova” (p. 113) — ao mesmo tempo que os prédios que constroem remetem à Idade Média. Em 1834, o Palácio de Westminster é destruído por um incêndio e “o revival gótico começa” (p. 114), no que Moretti chama de um *déjà-là* moral e religioso. Mas não apenas os prédios pertencem ao passado: o “líder da indústria” possui ideais de cavalaria, segundo Carlyle, e o moralismo do protagonista de Dinah Craik em *John Halifax* o torna atípico quando comparado a membros da classe dominante. A quinta palavra-chave do livro, “influência”, aparece em uma análise de um romance que conjuga todos os aspectos elusivos do homem de classe média britânico do século XIX e os seus conflitos: com as velhas gerações, com seus empregados, com a mulher que ama, e que termina com quase todos eles ainda em aberto, mas cobertos com uma “pátina de virtudes” em uma tentativa de melhor mediá-los.

Da nudez aos prédios, deles aos homens, chegando por fim aos adjetivos. Aí também Moretti encontra os problemas do “realismo burguês”: os romances vitorianos não são apenas carregados deles, que normalmente indicavam traços físicos e que passaram a ser usados para descrever sentimentos. Seu propósito não é mais descrever, mas emitir julgamento mediante termos indiretos; a balança aqui começa a pender para o lado do significado em detrimento da precisão e assim se chega à preponderância do termo “*earnest*” — termo de difícil tradução para o português, mas que em sua acepção original equivale a “honesto” ou “sincero” — sobre o “sério”, e à conclusão de que a vagueza é inerente à classe média vitoriana. Trata-se de “uma longa história de camuflagem” (p. 144).

Os dois capítulos finais do livro se dedicam ao que Moretti chama “semiperiferia” e a uma análise dos conflitos internos da burguesia em Ibsen, respectivamente. O primeiro trata de “uma crônica de derrotas burguesas” (p. 149). Trata-se aqui dos efeitos da expansão da lógica capitalista em países como Itália, Rússia, Espanha, Brasil e Polônia e os efeitos que ela tem na constituição dos protagonistas burgueses em seus romances: o surgimento de conceitos específicos, como *roba*, que aparece em Verga; a loucura como endêmica a estes contextos em Prus, Machado de Assis, Pérez Galdós e Dostoevsky; as permanências de velhos regimes; a importância do dinheiro; as discontinuidades narrativas que constituem esse mundo, principalmente através do capricho em Machado de Assis.

Por fim, o epílogo do livro é uma análise

do ciclo de doze peças realistas de Ibsen, nas quais ocorre o “acerto de contas” do “século burguês”, quase acompanhando ano a ano o período da primeira grande crise do capitalismo europeu (1873-1896). Os conflitos das peças de Ibsen ocorrem sem a presença de trabalhadores e com atos que acontecem dentro de que Moretti chama de uma “área cinzenta”, que ele considera “a grande intuição de Ibsen acerca da vida burguesa”, constituída de “reticências, deslealdades, boatos, negligência e meias-verdades” (p. 171). A partir da falta de “palavras-chave” para caracterizá-la, Moretti chega à “honestidade” como a legítima virtude burguesa. E, no entanto, as peças de Ibsen nem sequer representam conflitos entre burgueses honestos e fraudulentos, nem as vítimas da grande crise. Ele não resolve os conflitos inerentes à classe; o que chama a atenção de Ibsen para a “área cinzenta” é o fato de que “ela revela com clareza absoluta as dissonâncias não resolvidas da vida burguesa” (p. 178). Se primeiramente Moretti analisa as ações dos personagens de Ibsen, logo depois ele se concentra no modo com que eles falam, e ele encontra metáforas. Chega-se, novamente, à prosa e à compreensão de que, se o burguês chega ao poder ligado à prosa realista, a “fatos” meticulosamente registrados, e tem

suas fragilidades expostas pela “destruição criativa” da prosa analítica e da metáfora, trata-se do reconhecimento “da impotência do realismo burguês frente à megalomania capitalista” (p. 187).

Moretti não teve a pretensão de escrever uma “história da burguesia” ou uma “história do pensamento burguês”. Ele reconhece as limitações de seu esforço, admitindo a falta de qualquer menção a textos teóricos ou literários norte-americanos, por exemplo. As categorias que Moretti usa são amplamente aplicadas a diferentes contextos e diferentes localidades sem levar em consideração particularidades, e pelo foco na Inglaterra em dois de seus maiores capítulos, há de se lembrar constantemente da idiossincrasia presente em seu título. *The bourgeois*, ainda assim, é um livro instigante, que propõe diálogos interessantes entre diferentes obras clássicas de gêneros variados — indo da poesia a tratados de sociologia — e que contribui em muito para os debates sobre a análise de conceitos próprios da historiografia através do estudo de obras literárias.

* Doutora em história social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, bolsista de pós-doutorado Fapergs/Capes junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS, Brasil. Email: renatadsf@gmail.com.