

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA À  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DA  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
DEPARTAMENTOS DE LETRAS MODERNAS  
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

# **TEMPOS DIFÍCEIS NA INGLATERRA**

FORMA LITERÁRIA E REPRESENTAÇÃO SOCIAL EM

*HARD TIMES*

DE

CHARLES DICKENS

ÉRIKA PAULA DE MATOS

Orientador:

PROF. DR. MARCOS CÉSAR DE PAULA SOARES

São Paulo

2007

## **Agradecimentos**

Ao Orientador deste trabalho, Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares, pelo apoio e incentivo manifestado durante o desenvolvimento da análise.

A meus colegas da Associação São João Bosco que auxiliaram a pesquisa por meio de sugestões e correções.

A meus pais, pela confiança e compreensão demonstrados.

“Sociology can describe social conditions more accurately,  
at the level of ordinary measurement. A political programme  
can offer more precise remedies, at the level of ordinary action.  
Literature can attempt to follow these modes, but at its most important  
its process is different and yet still inescapably social: a whole way  
of seeing that is communicable to others, and a dramatization of values  
that becomes an action.”  
(Raymond Williams)

**Resumo:**

Charles Dickens é um autor cujos méritos literários são, muitas vezes, obscurecidos por sua enorme popularidade, sendo seus livros relegados por muitos à categoria de mero entretenimento.

O propósito deste trabalho é analisar na forma do romance como – apesar de temas e estilo que se apresentam como populares – o texto de *Hard Times* pode revelar um interessante e profundo diálogo entre literatura e sociedade. Sentimentalismo e melodrama são estudados como formas tipicamente dickensianas de representação dos conflitos e transformações sociais que afetaram o século XIX.

**Abstract:**

Charles Dickens has sometimes had his literary qualities darkened by his enormous popularity, and his books have been considered by many critics as nothing but entertainment. The objective of this work is to analyse how the form of the novel – in spite of its popular style and theme- promotes in *Hard Times* an interesting and profound dialogue between literature and society. Sentimentalism and melodrama are studied as typically Dickensian forms of representation of social changes and conflicts in the 19<sup>th</sup> Century.

## Índice

### I - Para um diálogo da literatura com a sociedade

- 1- Introdução ..... 6  
 2- Dickens e a crítica: as vozes do diálogo..... 16

### II - As vozes do romance

- 1 -A linguagem do espaço em *Hard Times* .....38  
 2 – A linguagem dos fatos e dos sentimentos.....67

### III - As vozes da classe trabalhadora: Dickens, Engels e Marx

- 1- Os tempos difíceis e a situação da classe trabalhadora na Inglaterra....76  
 2 - A dialética da narração.....87

### IV - A resposta de Dickens

- 1 - Para além da confusão.....97  
 2 – As partes do todo .....102  
 3 - A literatura dos tempos difíceis: melodrama e utopia .....109

### Bibliografia .....116

# I - Para um diálogo da literatura com a sociedade

## 1. Introdução

Foi a indústria que fez com que o trabalhador, recém-libertado da servidão, pudesse ser utilizado de novo como simples material, como *coisa*, a ponto de ter de se deixar encerrar em habitações que ninguém mais ocuparia, assumindo o direito de deixá-la cair em ruínas, por um alto preço.  
(Friedrich Engels, *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, 1845)

For the first time in her life Louisa had come into one of the dwellings of the Coketown Hands; for the first time in her life she was face to face to with anything like individuality in connexion with them. She knew what results in work a given number of them would produce in a given space of time. She knew them in crowds passing to and from their nests, like ants or beetles.  
(Charles Dickens, *Hard Times*, 1854)

O estudo de uma obra de Dickens não se deve furtar ao reconhecimento de que o autor tem trazido tempos difíceis para a crítica literária. Essa, enleada por sua popularidade, por seu prestígio enquanto pintor de sua época e pelo flagrante sentimentalismo presente em suas obras, tem manifestado dois sentimentos contrastantes em relação ao autor: ou o ama ou o odeia; ou considera sua obra retrato histórico fiel de sua época ou vê em suas histórias somente exagero e falta de seriedade literária.

Esse dilema enfrentado pela crítica tem sua raiz, em grande parte, na atribuição (ou não) de um caráter político a seus trabalhos. Alguns críticos louvam seus méritos enquanto escritor das massas, desconsiderando as perspectivas políticas de sua obra, outros se aventuram a atribuir-lhe um caráter reformista, desconsiderando as características literárias de seus escritos, enquanto outros ainda, ao não encontrar uma atitude política claramente manifesta, relegam o texto de Dickens à categoria de imbróglio, de melodrama sem conseqüências. A pergunta que muitos se fazem é: de que lado estava Dickens? Ele era um reformista ou um conservador? Um liberal ou um comunista? Um religioso ou um ateu?

A primeira consideração a fazer a respeito dessas perguntas é que Dickens nunca foi nem se considerou um pioneiro na discussão de idéias políticas. Os problemas denunciados em *Nicholas Nickleby* e *Oliver Twist* já ocupavam os jornais na década de 20. O choque de Louise, uma das protagonistas de *Hard Times*, ao entrar na casa de um dos trabalhadores da fictícia Coketown, que eram conhecidos como “Hands”, e

constatar que eles não eram apenas números, mas seres humanos, já aparecera na obra *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Engels, quase dez anos antes da publicação do romance de Dickens, já mostrara as condições inumanas e degradantes a que eram sujeitos os trabalhadores nas cidades industriais emergentes. A sua originalidade, portanto, não estava na denúncia que fazia, mas sim no modo como contava suas histórias<sup>1</sup>.

É justamente para esse “modo” que voltaremos nossa atenção neste trabalho. Estudaremos qual foi a forma utilizada por Dickens em seu romance *Hard Times* para denunciar os tempos difíceis, não só dos trabalhadores, mas de toda a sociedade na Inglaterra.

A parte da crítica que procura uma afiliação política na obra de Dickens falha em não considerar, para além dos temas e do enredo, o que a própria forma literária revela sobre a época em que o romance foi escrito. Analisaremos como *Hard Times*, por meio de sua forma literária, retrata e critica a sociedade inglesa, utilizando meios que lhe são próprios, e como a articulação entre o modo de escrever e a sociedade a que se refere, constitui o cerne do sucesso de Dickens.

Ainda que não haja rigor histórico em *Hard Times*, é possível reconhecer uma estrutura de sentimentos<sup>2</sup> semelhante à mostrada por Engels, denunciando as mazelas pelas quais passava a Inglaterra da segunda metade do século XIX, principalmente o processo de transformação dos homens em máquinas. A forma de representá-las e as soluções propostas para o problema detectado é que diferem. Desse modo, a aproximação e o contraste com a obra de Engels lança luz sobre a análise da obra de

---

<sup>1</sup> His originality was not in his moral and sociological subjects themselves, but in the fact that he conveyed familiar topics of every kind into fiction: his charity-boys and starved, half-witted drudges claimed admission to the drawing-rooms and boudoirs occupied by the handsome whiskered heroes of the Minerva Press. (HOUSE, 1942: 42)

<sup>2</sup> “Na tentativa de descrever a relação dinâmica entre experiência, consciência e linguagem, como formalizada e formante na arte, nas instituições e tradições, Williams cunhou um novo termo, estrutura de sentimento. Seu exame pode ajudar a compreender o diferencial buscado pelo materialismo cultural. O termo é foco de atenção para vários de seus comentadores e seguidores. Para Cora Kaplan, designa ‘o sentimento vivido de um tempo, suas histórias dinâmicas e efêmeras que contêm e revisam as contradições entre as ideologias rivais em entre essas e as suas oposições ou alternativas radicais’. Fredric Jameson entende que sua tarefa crítica em *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism* é determinar se o pós-modernismo é uma nova estrutura de sentimento: ‘A tarefa ideológica fundamental do novo conceito [o de pós-modernismo] continua ser a de coordenar novas formas de práticas e de hábitos sociais e mentais (acredito que é isso o que Williams queria designar com o termo estrutura de sentimento) com as novas formas de produção e organizações econômicas postas em prática pela modificação no capitalismo- a nova divisão social do trabalho- nos últimos anos.’” (CEVASCO, 2001:151)

Dickens, principalmente porque evidencia a questão da forma literária enquanto instrumento de veiculação de idéias .

Do contraste entre os dois textos ressalta ainda outra questão importante para o estudo de *Hard Times*, que vai além da diferença óbvia entre uma obra de ficção e um estudo sociológico; ele demonstra a mudança no panorama inglês no espaço de uma década. Enquanto Engels acreditava numa solução apoiada no movimento operário organizado, Dickens, escreve após as revoluções de 1848, em um momento em que a revolução operária não aparece mais como uma possibilidade. Desse modo, uma análise da obra de Dickens só pode ser consistente se, para além das peripécias de suas histórias, olhar para as relações entre a obra, o período histórico e a sociedade na qual foi feita. A obra só se eleva acima do nível de puro entretenimento se forem considerados os seus aspectos críticos e as ferramentas que o autor utilizou para criar, tornando-se, assim, nas palavras do crítico inglês Raymond Williams, um sintoma de sua época.

Um outro ponto a ser considerado é que, embora Dickens não se pretendesse um reformador, há características revolucionárias em sua obra que são ignoradas pela parte da crítica que o considera um grande escritor apenas por saber divertir as massas com suas histórias mirabolantes. Não nega que Dickens tenha retratado sua época, porém não considera que o modo como escreveu fosse algo além de diversão. Essa parte da crítica também resiste em aceitar o diálogo da literatura com a análise da sociedade, como a pretendemos realizar neste trabalho. Pelo fato de Dickens não apresentar uma solução claramente revolucionária, como faz o livro de Engels, ignora-se a denúncia ao egoísmo e ao alijamento da condição de seres humanos, presente em ambas as obras.

Esse dilema que se estabeleceu em torno de tentar adivinhar as intenções do autor ao escrever seus livros cria enormes barreiras para o entendimento de Dickens, já que ignora a primeira pergunta que deveria ser feita ante as diversas opiniões acerca da obra do autor: qual é, afinal, o papel da literatura? Há possibilidade de se estabelecer uma crítica social através do romance?

Sem uma resposta para essas perguntas não se pode entender a importância de Dickens, pois ele é criticado muitas vezes não com critérios literários, mas com critérios políticos, critérios esses que buscam no autor uma solução para os problemas que ele denuncia. Cria-se um falso paradoxo entre literatura e crítica social que oblitera as

verdadeiras qualidades literárias de Dickens juntamente com sua capacidade de criticar o sistema vigente no período em que escreve.

Não há dúvidas de que as histórias de Dickens estão voltadas para os problemas de sua época, mas seu mérito está principalmente no fato de mostrar a sociedade à sociedade por meio da arte. Não se deve esquecer tampouco, que Dickens escreveu em um período em que a Inglaterra estava tomada por doutrinas políticas e filosóficas que, se por um lado constatavam a necessidade de melhoria, por outro, se anulavam mutuamente quando as soluções para os problemas eram consideradas.

As teorias da Economia Política, do Positivismo, do Darwinismo, de Malthus e do Cristianismo Anglicano procuravam explicar as mudanças pelas quais a sociedade estava passando e, principalmente, buscavam estabelecer o modo como a sociedade funcionava, o conjunto das operações sociais. Essas teorias, no entanto, por sua própria diversidade, tanto de explicações quanto de soluções, eram mais um sintoma dos tempos difíceis em que se vivia e não foram capazes de promover uma explicação para as conturbadas relações sociais que se estabeleciam na sociedade após a Revolução Industrial.

Esse contexto também é importante para compreendermos a eficácia dos trabalhos de Dickens, que era apreciado por todas as camadas da sociedade pois, como observa Humphrey House, “Competing doctrines cancelled one another out, and the great majority of the ordinary public, giving no lasting adherence to any, was left with nothing but a sediment of vague wishes of improvement” (House, 1942: 50)<sup>3</sup>. Enquanto teorias políticas pululavam e nem sempre agradavam a todos, a literatura de Dickens, justamente por causa de sua não-filiação, muitas vezes criticada no século XX, era lida por todos. Desse modo, as características populares de sua obra, principalmente o melodrama, foram não uma falha e sim um mérito, pois, como veremos na análise do romance, não só logrou agradar a todos, mas também constituiu um instrumento eficaz de crítica social.

---

<sup>3</sup> Para uma discussão sobre as doutrinas vigentes na chamada “Era Vitoriana”, ver, Walter E. *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. O autor mostra a atmosfera da época citando as palavras de Stuart Mill: “ ‘ None of the ways in which... mental regeneration is sought,’ Mill recognized in 1842, ‘Bible Societies, Tract Societies, Puseyism, Socialism, Chartism, Benthamism, etc. – will do, though doubtless they have all some elements of truth and good in them’; with the result that he was finding it very hard to make up his mind ‘as to the course which must be taken by the present great transitional movement of opinion and society’”. (HOUGHTON, 1963: 11)

- **Abordagens críticas**

Na intersecção das correntes que se polarizam entre política e literatura, citadas acima, estudaremos o romance de Dickens simultaneamente do ponto de vista da popularidade e da capacidade de crítica social. Mas o estudo não se concentrará na busca de uma posição política *per se*, própria da literatura política e não da obra de ficção, e sim na crítica que pode advir da política cultural<sup>4</sup>.

O romance será analisado em sua relação com a veiculação de idéias e eficácia junto ao público. Essa análise será levada a cabo por meio do estabelecimento de um diálogo, como já dissemos, entre a crítica social e a literatura. Um diálogo que não visa procurar um posicionamento político nem tampouco deter-se na análise de sua popularidade, mas um diálogo que visa trazer à tona as relações entre a cultura popular, presente em *Hard Times*, e as possibilidades críticas desse romance.

É importante observar que, ao propormos esse diálogo e ao utilizarmos o livro de Engels, não pretendemos estabelecer um julgamento dos méritos políticos ou revolucionários dessas obras, que afinal já reconhecemos ser não só infrutífero, como também dificultador de uma análise de quaisquer das obras de Dickens. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* está presente na análise para mostrar de que modo Dickens, ao tratar de um tema semelhante, cria uma linguagem totalmente nova, própria de seu romance.

Com efeito, essa nova linguagem trazida por Dickens já fora notada em *Writing in society*. Raymond Williams estuda o discurso político e o compara com a literatura, apontando em seus ensaios o fato de que a literatura de Dickens lida com novas experiências numa linguagem nova, que não tem ligação com convenções ou com problemas de estilo<sup>5</sup>. Essa linguagem, que falava das novas experiências da vida social, experiências essas ainda não totalmente assimiladas pelas pessoas de sua época, é o

---

<sup>4</sup> Ver discussão sobre a cultura popular e cultura política no livro de Juliet John, *Dickens's villains-melodrama, character, popular culture*: “Not even the most fervent Dickensian would argue that Dickens’s strengths lie in his explicit political or sociological pronouncements or analysis. This book assumes that Dickens’s most radical contribution to cultural politics is his aesthetic practice.” (JOHN, 2001: 17)

<sup>5</sup> “It would be fair to say that Dickens both formed and was formed by a new public for literature; but as we look at his very individual yet characteristic genius, we have to stress something more than formation and reaction; we have to insist, indeed, on an element which we can best describe as release: the bringing of a particular energy, already present in speech, to the new problems and opportunities of an expanding prose.” (WILLIAMS, 1991: 87)

grande trunfo da obra de Dickens. É por meio desse novo modo de escrever - de trazer para os diálogos o modo de falar das diversas classes sociais, de trazer para a estrutura do romance as tensões que se observavam na sociedade - que Dickens se comunica com o seu público e esta habilidade é justamente uma das principais virtudes do autor.

A ênfase que Raymond Williams dá à análise formal para o entendimento da estrutura de sentimentos subjacente à obra servirá de guia para a apreciação de *Hard Times* sob uma ótica que não se perca no debate entre popularidade e filiação política. Justamente essa análise proposta por Raymond Williams é que fornece ferramentas para olhar além dos problemas formais, ou melhor, olhar exatamente para esses problemas apontados pela crítica para entender o que não se encaixa no texto e como isso tem relação com a sociedade que ele apresenta.

Porém, uma articulação entre literatura e política, entre uma obra considerada literária e uma análise da sociedade, como já observamos, não é consenso entre os críticos literários, principalmente entre os primeiros críticos de Dickens. Isto se deve, em grande parte, às idéias vigentes na época em que Dickens estava escrevendo e não é de se admirar que a crítica contemporânea ao autor estivesse embebida dessa questão.

As idéias românticas que dominavam o século XIX desempenharam um duplo papel no que concerne à função da literatura: ao mesmo tempo em que exaltavam o papel da literatura como transformadora da realidade, como Shelley em *Defense of Poetry*, exacerbavam seu papel imaginativo e transcendental. A crítica literária emergente relegava, pois, a literatura à categoria de “arte imaginativa”, espécie de fuga espiritual e resposta à crescente materialização do mundo.<sup>6</sup>

Esse conceito idealista de literatura, baseado em algumas das doutrinas românticas, impediu que a literatura fosse vista como veículo de interpretação e representação da realidade, veículo esse tão eficaz que faz com o crítico francês Paul Benichou<sup>7</sup> se refira a um “sacerdócio laico” ao demonstrar a importância dos escritores

---

<sup>6</sup> “Privado de qualquer lugar adequado dentro dos movimentos sociais que poderiam ter realmente transformado o capitalismo industrial em uma sociedade justa, o escritor foi obrigado, cada vez mais, a recuar para a solidão de sua própria mente criativa.” (EAGLETON, 2003: 27)

<sup>7</sup> “El filósofo surgió en primer lugar – hecho notable y gran signo de audacia y conquista – como competidor directo y sucesor confesado del teólogo: a los viejos dogmas oponía los artículos de una fe nueva, y a los libros sagrados los suyos propios. El poeta vino a continuación a combinar su ministerio con el del pensador. En todo caso, la situación sin precedentes que se creó en el curso el siglo XVIII, y la proclamación del sacerdocio literario en unos términos hasta entonces desconocidos autorizan a pensar que con esta época se abre un nuevo tema de estudios.” (BENICHOU, 1981:17)

na França já no século XVIII: a literatura substitui a filosofia e a teologia no papel de formação de idéias na sociedade. Ainda que Benichou esteja se referindo à literatura francesa, seu comentário ajuda a entender a popularidade dos romances a partir do século XVIII, e seu impulso ainda maior no XIX. E Dickens se insere nessa categoria de espécie de profeta de sua era, se não por direito, ao menos por reconhecimento crítico e popular<sup>8</sup>.

Para a crítica literária materialista - que será utilizada neste trabalho para estabelecer as relações entre *Hard Times*, *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* e as possibilidades críticas do romance - este estudo é ainda mais importante, pois para essa corrente, a literatura, como produto das relações de produção, está intimamente ligada às condições materiais da sociedade que a produziu.

Lukács, em 1935, ao comentar o papel de Engels como crítico de literatura afirma que este não só a relaciona a um conhecimento das relações sociais como também confere à literatura um caráter conscientizador, que será mais tarde retomado por Williams e Jameson:

No campo da literatura, a luta deles [Marx e Engels] foi desde o início dirigida contra o aburguesamento da consciência proletária de classe. Precisamente porque sempre reconheceram a ação extraordinariamente intensa e profunda exercida pela literatura sobre a consciência do homem. (LUKÁCS, 1968: 10)

Ou ainda, relacionando-a explicitamente à política, afirma que a relação entre política e literatura é a base da crítica literária de Marx e Engels: “Essa íntima relação entre atividade política e crítica literária, que não exclui a mais sutil compreensão dos problemas específicos da literatura, mas que antes a pressupõe, constitui a base da crítica literária de Marx e Engels, inclusive nos períodos mais tardios de sua atividade.” (LUKÁCS, 1968: 11)

A crítica literária materialista, na tradição anglo-saxã, que tem grande impulso com Raymond Williams, traz ainda categorias que lançam luz nessa aparente névoa que se estabeleceu em volta dos estudos literários. Por detrás dessa névoa podemos

---

<sup>8</sup> Humphry House assim se refere à popularidade da obra de Dickens, que o levou a ser considerado como historiador na Inglaterra: “He [Dickens] is quoted often as indicating the trend of opinion and taste, but also on matters of fact, not merely because his familiar words will give extra point to an illustration from another source, but because his words are so often the best illustration to be had.(...) The extreme is reached in one of the most popular History Text-Books for children between the ages of 11 and 14; the whole introductory chapter to the nineteenth century is given to Dickens, starting with a portrait and a short biography.” (HOUSE, 1941: 9)

vislumbrar Charles Dickens que, apesar de estar fora da “Great Tradition” sistematizada por Leavis, tem muito a mostrar da sociedade em que viveu. Outro autor que nos ajudará nessa empreitada pelos pântanos e enganos das interpretações é Fredric Jameson e seu estudo acerca da relação entre o reconhecimento das contradições do sistema capitalista e a idéia de utopia.

Fredric Jameson, ao resgatar a tradição marxista de crítica literária para tentar compreender as relações entre a forma da cultura contemporânea e a era da globalização, contribui para a possibilidade de uma nova abordagem da obra de Charles Dickens, um autor que escreve, assim como Jameson, numa época de profundas mudanças sociais e de tal importância que, segundo Raymond Williams, nos deu o conceito moderno de cultura.

Essa possibilidade está dada principalmente pelo estudo que Jameson faz da relação entre forma e utopia e de como a forma adotada numa determinada época histórica é um instrumento de conhecimento da realidade social ou das mudanças pelas quais aquela sociedade está passando. Nas palavras de Jameson, em uma entrevista para a *New Literary History*:

I think, is that the form of work of art - and I would include the form of mass cultural product - is a place in which one can observe social conditioning and thus the social situation. And sometimes form is a place where one can observe that concrete social context more adequately than in the flow of daily events and immediate historical happenings (JAMESON Apud ZHANG, 1998: 360)

Essa concepção da forma como possibilidade de conhecimento do mundo, que Jameson coloca em sua “theory”, na tentativa de entender o mundo contemporâneo por meio das formas de cultura, e a presença, mesmo na “alienada” cultura de massa, dessa possibilidade, e ainda mais, de um elemento utópico nessa mesma cultura (aqui utopia no sentido que Jameson apresenta: possibilidade de mudança, alternativa) são dois conceitos que podem ser utilizados (ainda que Jameson despreze a idéia de “métodos” que sejam mecanicamente aplicáveis) na consideração da obra de Dickens. Esses dois pontos, forma e utopia são fundamentais para tentarmos entender o dilema que acompanha os trabalhos de Dickens: a forma utilizada por Dickens em suas histórias, o número excessivo de personagens, a solução pelo sentimento, o melodrama presente em várias passagens que leva muitos críticos a imitar Leavis e deixá-lo fora da “Great

Tradition” da literatura. Por outro lado, essa classificação de Dickens como puro entretenimento não explica a grande aceitação que seus romances alcançaram, não somente entre as camadas populares, mas em todas as classes da sociedade vitoriana. Não explica tampouco como uma forma “falha” conseguiu retratar sua época com tal sucesso que torna difícil pensarmos o século XIX inglês dissociado das grandes personagens de Dickens.

Esse dilema que a crítica literária enfrenta, como o próprio estudo de Jameson mostra, não se restringe, contudo, à obra de Dickens. A relação entre experiência e forma literária tem permeado as discussões sobre literatura. Terry Eagleton também considera o romance como meio privilegiado de representação:

The novel is a utopian image- not in what it represents, which can be gruesome enough, but in the very act of representation – act which at its most effective shapes the world into meaning with no detriment to its reality. In this sense, to narrate is itself a moral act. (EAGLETON, 2004: 16)

E a obra de Dickens não pode ser compreendida senão dentro desta questão maior que Jameson aponta e a que Schiller, Lukács e Raymond Williams (para citar alguns) já haviam se referido: o próprio papel da literatura numa época “pós-sagrada”. Ou, em outros termos, o entendimento da literatura a partir do século XIX como portadora de uma dupla função em relação à sociedade: como uma tentativa de conhecer o mundo e ao mesmo tempo como forma de atender ao anseio por felicidade e busca de unidade do homem numa época em que a religião fora descredenciada enquanto instrumento de interpretação pelo Iluminismo e pela Revolução Francesa; em que a Filosofia, como resultado de sua própria forma - da separação entre a práxis e a contemplação, perpetuaria a fragmentação que o homem tenta superar:

A separação entre o útil e necessário do belo e da fruição constitui o início de um desenvolvimento que, por um lado, abre a perspectiva para o materialismo da práxis burguesa, e, por outro lado, para o enquadramento da felicidade e do espírito num plano à parte da “cultura”. (MARCUSE, 1997: 90)

Um dos grandes desafios que Jameson aponta ao tentar pensar em cultura hoje é justamente decorrente dessa relação entre forma e utopia: como mostrar que existe um anseio de felicidade numa sociedade onde se diz que há satisfação com o mundo, que não há mais anseio de felicidade. Jameson procura mostrar que há alternativa ao que

considera o engodo do capitalismo e principalmente, que as pessoas querem isto. O resgate da noção de utopia que esse autor propõe vem da necessidade de se encontrar um termo de comparação para se entender as contradições existentes na sociedade:

And even this situation – in which thinking and real experience have gone their separate ways and which leaves its mark in one way or another in everything in modern culture and modern language – standing as it does in all its banal familiarity as an illustration to its own thesis, still fails to come home to us with any of the astonishment of real comprehension unless we find within ourselves the means of constructing a moment of past history in which this was not so, a moment which can stand beside our own as a possibility of visionary, even visceral comparison. ( JAMESON, 1971:83)

Dentro desta hermenêutica proposta por Jameson, a utopia aparece, portanto, como a possibilidade de mudança, como visão de uma alternativa,

to bring home, in local and determinate ways, and with a fullness of concrete details, our constitutional inability to imagine utopia itself, and this, not owing to any individual failure of imagination but as the result of this systemic, cultural and ideological closure of which we are all in one way or another prisoners.(JAMESON, Apud WEGNER, 1998: 61)

E esta alternativa não está desvinculada de uma busca da unidade perdida na fragmentação da sociedade moderna. Esse anseio pela “wholeness” que Schiller assume poder ser preenchido pela arte não é, de forma alguma, desvinculado de uma posição política:

And Schiller’s profound originality, which will leaves its mark on thinkers from Hegel to Freud, was to have reversed this identification (between inner and outer) and transferred the notion of the division of labor, of economic specialization, from the social classes to the inner functioning of the mind, where it assumes the appearance of a hypostasis of one mental function over against the others, a spiritual deformation which is the exact equivalent of the economic alienation in the social world outside. (JAMESON, 1971: 87)

O romance enquanto forma literária deve ser considerado, na crítica marxista, dentro dessa relação com a forma e a utopia descrita acima para que possamos entender a importância do gênero no século XIX. Neste ponto não podemos deixar de citar os estudos de Raymond Williams, que vê no romance a possibilidade de retratar as experiências que estavam sendo vividas, não do modo que a história faz, a posteriori, de forma reducional, mas de forma viva. O romance vai ser a nova possibilidade de se

conhecer o mundo, um mundo que passa por uma crise de experiência que pedia uma nova forma que pudesse articular as mudanças:

It was a creative working, a discovery, often alone at the table; a transformation and innovation which composed a generation out of what seemed separate work and experience. It brought in new feelings, people, relationships; rhythms newly known, discovered, articulated; defining the society, rather than merely reflecting it; defining it in novels, which had each its own significant and particular life. It was not the society or its crisis which produced the novels. The society and the novels – our general names for those myriad and related primary activities – came from a pressing and varied experience which was not yet history; which had no new forms, no significant moments, until these were made and given by direct human actions. (WILLIAMS, 1970: 11)

Raymond Williams e Fredric Jameson fornecer-nos-ão elementos para, através da análise da obra de Dickens, estabelecer um diálogo entre a política enquanto crítica social e a literatura, abandonando a tendência de separar a literatura e a sociedade e a busca de uma posição política que desconsidera o texto do autor.

## **2- Dickens e a crítica: as vozes do diálogo**

O número de páginas dedicadas ao estudo de Dickens supera, em muito, a própria prolixidade que tanto se atribui ao autor. Seria uma tarefa hercúlea, talvez possível somente ao próprio Dickens e a sua extraordinária atividade literária, escrever sobre todos os autores que comentaram suas obras. Deve-se levar em consideração também o fato de que muitos desses autores se repetem, ou trazem pouca contribuição para o estudo de Dickens.

Por outro lado, não cabe nos limites deste trabalho estudar toda a obra crítica de Dickens, que por si só daria material para muitas teses. Concentrar-nos-emos, portanto, nos críticos e nas opiniões que nos ajudem a formar um panorama do estudo de sua obra que esteja ligado à análise a que nos propomos fazer.

Deste modo, citaremos autores que ajudaram a formar três correntes de crítica à obra de Dickens: a interpretação por via da sua popularidade, pela via da crítica social e pela via da forma. Ao fazermos uma divisão tão geral da crítica, deixaremos de lado tradições importantes, como a crítica biográfica, a crítica feminista, a crítica psicanalítica, a crítica pós-estruturalista e a crítica da produção textual, apenas para citar algumas.

Entretanto, acreditamos que a divisão feita e os autores escolhidos prover-nos-ão de material necessário para compreender os principais caminhos tomados pela crítica dickensiana nestes quase dois séculos que se passaram desde os primeiros livros escritos por Dickens. Isso possibilitará analisar *Hard Times* na intersecção entre essas correntes, como uma obra popular e crítica, mas antes de tudo, como uma obra literária, e não um estudo histórico e sociológico da revolução industrial.

Por isso começaremos o estudo da crítica de Dickens e do diálogo da sociedade com a literatura dando a palavra ao próprio autor, em suas cartas, discursos e escritos jornalísticos. Como se pode observar, embora não sejam seus escritos literários, deixam entrever algumas das idéias e métodos que foram utilizados em sua literatura e principalmente o modo como Dickens compartilhou com seus leitores as novas experiências de sua época.

- **Dickens por ele mesmo: a voz do autor e a recepção do público**

I have had deputations from the Far West, who have come more than two thousand miles distance; from the lakes, the rivers, the backwoods, the log-houses, the cities, factories, villages, and towns.... 'It is nonsense, and no common feeling,' wrote Dr Channing to me yesterday. 'It is all heart. There never was, and never will be such a triumph.'

(carta a Forster, 1842. in: JOHNSON, 1986: 204)

O relato do triunfo de Dickens na América (1842), feito pelo próprio autor, mostra apenas um dos inúmeros triunfos que marcaram a carreira de Dickens. Calcula-se que pelo menos meio milhão de pessoas tenham lido *Dombey and Son* na época de sua publicação<sup>9</sup> e a circulação de *Household Words*, o jornal editado por Dickens e que publicou em folhetim alguns de seus romances, dobrou com a publicação em série de *Hard Times*.

De fato, desde a publicação de *Pickwick* (1836) Dickens viveu um feliz casamento com seu público, que não terminou com sua morte em 1870. Dickens foi um dos primeiros autores profissionais e logrou ao mesmo tempo ser amado por seu

---

<sup>9</sup> “ Altick gets to the figure of half a million just referred to by relying on a rule of thumb that as many as fifteen people had access to each number, a fact of social life which enormously increased the reach of these sales of between thirty-two and thirty-four thousand achieved of the sales for each number after the second.” (SMITH, 1996: 107)

público, angariar sua confiança e amearhar um patrimônio de 93 mil libras dos quais 45 mil provenientes de suas leituras públicas<sup>10</sup>.

As pessoas esperavam com entusiasmo os exemplares dos periódicos nos quais eram publicadas as obras de Dickens e, para além dos números de exemplares vendidos, havia uma ligação entre o autor e o público raras vezes vista na literatura. Isso se dava porque Dickens conhecia sua influência e utilizava os meios necessários para mantê-la, como as leituras públicas de suas obras, que faz a partir de 1853, ano de sua primeira leitura de seus *Christmas Books* para uma associação de caridade (só começará a fazer leituras para seu próprio benefício em 1858).

Seu filho Henry, relata que um amigo presenciou, no dia da morte do pai, estando numa tabacaria, o seguinte fato: “Whilst there a working man came for a screw of tobacco, and, as he threw his two pence on the counter, he said: ‘Charles Dickens is dead. We have lost our best friend’.” (in: SMITH, 1996: 108).

Relatos como estes são uma constante nas biografias e obras críticas sobre Dickens. Havia uma verdadeira mística em torno de sua popularidade desde o tempo em que ainda era vivo e o que causa espanto a qualquer pessoa que tenha acesso a esses relatos e às obras de Dickens é o modo como ele constitui uma personalidade pública e compartilhou com seu público as novas experiências trazidas pela Revolução Industrial.

Charles Dickens nasceu em Portsea, Portsmouth no dia 7 de fevereiro de 1812 e sua infância, juventude e maturidade foram vividas numa época de profundas mudanças sociais e econômicas. Nasceu sete anos depois de o general Nelson ter vencido a batalha de Trafalgar, assistiu à ascensão da rainha Vitória e ao seu casamento<sup>11</sup>, ao movimento cartista e às discussões sobre a *Corn Bill*. Mais do que ter assistido, talvez fosse melhor dizer que Dickens vivenciou todos esses acontecimentos e eles influenciaram o seu modo ver os problemas sobre os quais vai mais tarde escrever.

Os acontecimentos da esfera de sua vida privada, como os problemas financeiros da família, a prisão do pai por dívidas e o trabalho na fábrica de graxa deixaram uma profunda impressão no garoto Charles, que mais tarde escreveria:

---

<sup>10</sup> ver WALL, 1970: 23

<sup>11</sup> “Maclise and I are raving with love for the queen... we sallied down to Windsor, prowled about the Castle, saw the corridor, and their private rooms, nay the very bed-chamber lighted up with such a ruddy, homely, brilliant glow bespeaking so much bliss and happiness that I lay down in the mud at the top of the Long Walk and refuse all comfort... We drove home in a post-chaise and now we wear marriage medals next our hearts.” (carta a T.J. Thompson, Apud POPE-HENNESSY, 1970: 167)

No words can express the secret agony of my soul as I sunk into this companionship; compared these everyday associates with those of my happier childhood; and felt my early hopes of growing up to be a learned and distinguished man crushed in my breast. The deep remembrance of the sense I had of being utterly neglected and hopeless; of the shame I felt in my misery, cannot be written. My whole nature was so penetrated with grief and humiliation of such considerations that even now, famous and caressed and happy, I often forget in my dreams that I have a dear wife and children; even that I am a man; and wander desolately back to that time of my life. (fragmento de sua autobiografia Apud POPE-HENNESEY, 1970: 26)

As linhas acima citadas mostram que, ainda que a crítica biográfica empobreça sua obra, procurando adequar todos os fatos narrados em sua obra à realidade, seria leviano e contrário ao objetivo deste trabalho desconsiderar a época e os eventos sobre os quais Dickens escreveu. É evidente também que muito da sua experiência pessoal está em livros como *David Copperfield*<sup>12</sup> e que sua experiência como repórter no Parlamento, que fez com que acompanhasse discussões importantes como as da aprovação da Lei dos Pobres, a Lei da Reforma (*Reform Bill*) e a criação das *Workhouses* que aparecerão em *Oliver Twist*, influenciaram seu conhecimento e suas opiniões sobre assuntos que afetavam a sociedade.

Segundo o próprio Dickens, os anos que passou como funcionário dos advogados e depois como repórter foram os mais úteis de sua vida<sup>13</sup>. A consideração de seus escritos não-ficcionais contraria assim a crença de que Dickens não estava a par dos problemas de sua época. Ao contrário, sua incrível capacidade de trabalho lhe permitia escrever ficção, comandar jornais, brigar por uma lei de direitos autorais, passar temporadas fora da Inglaterra, ler Carlyle e promover peças teatrais. Mais tarde, permitir-lhe-ia ainda viajar pela Inglaterra fazendo leituras de suas obras. Afirmar que Dickens era somente um *entertainer* alienado dos problemas de seu tempo é não olhar para a história do próprio autor.

Essas características influenciaram tanto a sua obra quanto a recepção dela pelos leitores. Muito da popularidade que Dickens angariou em sua época estava ligada à capacidade de observar as situações a sua volta e de estar sempre escrevendo, sempre aparecendo em alguma publicação, em algum jantar importante, envolvendo-se em controvérsias com seus editores. Em 1841, numa viagem pela Escócia, quando tinha 29

---

<sup>12</sup> “I think I have done it [the introduction of the autobiographical fragment into *David Copperfield*] ingeniously, and with a very complicated interweaving of truth and fiction.” (carta a John Forster, 1849 Apud WALL, 1970: 89)

<sup>13</sup> “These years, the usefulest of my live” (DICKENS Apud POPE-HENNESY, 1970: 33)

anos, relata a seu amigo Forster, que será seu primeiro biógrafo, a extensão de sua fama<sup>14</sup>. Dickens tem então os primeiros contatos com seus fãs, muitos dos quais o idolatravam e o seguiam como atualmente pode-se ver nas performances de artistas famosos.

Outra característica que o aproximam da relação moderna do público com o autor é construção de sua própria imagem. Neste ponto é importante a divulgação de um retrato de Dickens, pintado por seu amigo Daniel Maclise em 1839. O retrato mostra o jovem Dickens encarando o mundo enquanto sua mão segura uma folha de papel, e ajudou a criar na mente do público uma idéia do artista e uma relação pessoal com ele, já que se conhecia não só seu nome, mas também seu rosto.

Dickens também recebia cartas do público, comentando suas obras e intercedendo por alguns personagens: “Dickens probably received more fan letters than did any other nineteenth-century writer, including Scott, Byron, and Tennyson (...)” (SMITH, 1996: 111). A própria publicação em série contribuía para esse estreitamento de relações entre o autor e o público. Dickens podia, dessa forma, conhecer a reação do público e conduzir a história de maneira a prender sua atenção - já que não seria correto dizer que ele tinha a intenção de simplesmente seguir as orientações do público, como o próprio autor deixa claro ao promover a morte da *Little Nell* em *The Old Curiosity Shop*, apesar dos pedidos em contrário.

Pode-se dizer ainda que a vida de Dickens foi quase tão movimentada e cheia de reviravoltas quanto sua obra. Mas se assim o foi, este é mais um ponto de contato entre Dickens e seu público, pois a vida das pessoas, ainda que não tocadas pelos laivos de furor, raiva e depressão que marcaram a vida de Dickens, também eram marcadas por novas experiências e, como a do autor, por dor e alegria. Dickens literalmente compartilhou os anseios e experiências de seu tempo com seu público e isto está presente em sua literatura<sup>15</sup>.

Os longos passeios que costumava empreender pela cidade, muitas vezes sozinho, também lhe forneciam material para seus livros. Para Dickens, a cidade

---

<sup>14</sup> “ He might almost have been a lord of the real world also. In the summer of 1841, in his twenty-ninth year, he went on what can only be called a triumphal progress through Scotland. He told Forster after his arrival that ‘the hotel is perfectly besieged’ and ‘I have been forced to take refuge in a sequestered apartment’. Amidst scenes such as this he began to understand the measure of his fame.” ( ACROYD, 2002: 68)

<sup>15</sup> “ Laughter and misery went hand in hand through the streets of London, where the poorest lay huddled and dying in doorways a few yards from the mansions of the rich; this sensibility, this condition of the world, is one that runs deeply through all of Charles Dickens’s novels.” (Idem, 42 )

sussurrava-lhe e era impossível não reproduzir esse relato que ele “escutava” em suas ruas.

The cold, wet, shelterless midnight streets of London; the foul and frowsy dens, where vice is closely packed and lacks the room to turn; the haunts of hunger and disease, the shabby rags that scarcely hold together: where are the attractions of these things? Have they no lesson, and do they not whisper something beyond the little-regarded warning of a moral precept? (Charles Dickens, Preface to the third edition of *Oliver Twist*-1841 Apud WALL, 1970: 56-57)

Como se elaborasse uma resposta a seus críticos contemporâneos e posteriores, que o acusavam e o acusam de melodramático e fantasioso, Dickens deixou ainda linhas nas quais explica qual seria para ele a relação entre a sua literatura e a verdade: “It does not seem to me to be enough to say of any description that it is the exact truth. The exact truth must be there; but the merit or art in the narrator, is the manner of stating the truth. As to which thing in literature, it always seems to me that there is a world to be done.” (carta (?) n.d. Apud WALL, 1970: 175.) Dickens acreditava acima de tudo que seu modo de escrever, de apresentar a realidade por meio de seus enredos, era a forma de se fazer ficção em sua época; ao contrário do que podiam defender os realistas, a fantasia era necessária para tratar de uma época negra:

And in these times, when the tendency is to be frightfully literal and catalogue-like – to make the thing, in short, a sort of sum in reduction that any miserable creature can do in the way – I have an idea (really founded on the love of what I profess), that the very holding of popular literature through a kind of popular dark age, may depend on such fanciful treatment. (carta (?) n.d. Apud WALL, 1970;:175.)

Essa insistência na fantasia como forma de combater a crueldade que observava na sociedade vai ser um dos conceitos norteadores de sua obra. Nem mesmo sua obra jornalística prescinde desse objetivo de atingir a todas as idades em todas as classes e recuperar os sentimentos perdidos no seio da cidade grande. Quatro anos antes de declarar guerra ao utilitarismo em *Hard Times*, Dickens escreve um editorial para o *Household Words* no qual ataca o utilitarismo que norteava alguns jornais da época e contrapõe a fantasia como forma de combater a dura realidade que se observava nas ruas:

The name that we have chosen for this publication expresses, generally, the desire we have at heart in originating it. We aspire to live in Household affections, and to be numbered among the Household thoughts, of our readers. We hope to be the comrade and friend of many thousands of people, of both sexes, and of all ages and conditions, on whose faces we may never look. We seek to bring into innumerable homes, from the stirring world around us, the knowledge of many social wonders, good and evil, that are not calculated to render any of us less ardently persevering in ourselves, less tolerant of one another, less faithful in the progress of mankind, less thankful for the privilege of living in this summer-dawn of time.

No mere utilitarian spirit, no iron binding of the mind to grim realities, will give a harsh tone to our Household Words. In the bosoms of the young and old, of the well-to-do and of the poor, we would tenderly cherish that light of Fancy which is inherent in the human breast; which, according to its nature, burns with an inspiring flame, or sinks into a sullen glare, but which (or woe betide the day!) can never be extinguished. (DICKENS, 1996: 177)

Essa defesa da fantasia como arma contra as misérias do mundo será uma constante em seus trabalhos. Aparecerá em *Hard Times* de modo especial e eloqüente como oposição ao espírito utilitarista e, ao mesmo tempo, como tentativa de inclusão social. Essa inclusão, como veremos através da análise do romance, não se dá senão de forma complexa e problemática, denunciando crenças profundas do autor em relação à cultura popular.

Por hora cabe ressaltar que, assim como *Household Words* pretende traçar um painel da realidade acessível a todos os membros de uma família, *Hard Times* mostra, através de cores escuras e dramáticas, um quadro geral do sistema industrial, com suas contradições e a lógica cruel que o sustenta.

- **Século XIX: a voz da popularidade**

As controvérsias eram uma constante na vida de Charles Dickens. São famosas suas brigas com os editores e sua luta pelo estabelecimento de regras para o relacionamento entre escritor e editores. Veremos a seguir que a sua relação com a crítica não foi, nem tem sido, menos conturbada. A recepção de seus trabalhos mostrou-se contraditória desde suas primeiras publicações. A passagem dos anos tampouco ajudou na solução desse dilema. As opiniões sobre o autor dividem-se desde o início, como veremos na série citada abaixo:

*Hard Times* is not a difficult work; its intention and nature are pretty obvious. If, then it is the masterpiece I take it for, why has it not had general recognition? To judge by the critical record, it has had none at all. (LEAVIS, 1948: 227)

In addition to this, few English novelists have been treated with such respect by the professional historians themselves. (HOUSE, 1942: 9)

The outstanding translator of Dickens, Irinarkh Vvedensky, wrote to him in 1849 that ‘for the last eleven years your name has enjoyed a wide celebrity in Russia, and from the banks of the Neva to the remotest parts of Siberia you are read with avidity. (...) In a letter of 1880, Dostoyevsky recommended ‘all Dickens’s works without exception’ as suitable educational reading for his correspondent’s daughter. (WALL, 1970: 31)

He is entirely right in his main drift and purpose in every book he has written; and all of them, but especially *Hard Times*, should be studied with close and earnest care by persons interested in social questions. (John Ruskin, Apud WALL, 1970: 160)

And of course this narrowness of vision is in one way a great advantage to him, because it is fatal for a caricaturist to see too much. From Dickens’s point of view “good” society is simply a collection of village idiots. (ORWELL, 1973: 27)

A pergunta que se destaca é: o texto de Dickens é sério ou de entretenimento? Como já foi comentado anteriormente, os críticos de maneira geral defendem um dos lados da disputa como se não fosse possível refletir, ser instrumento de crítica social e entreter ao mesmo tempo. A trajetória crítica das obras de Dickens, considerado porta-voz da cultura popular, congrega exageros que vão desde a consideração de seus livros como história e a tentativa de afiliar Dickens a uma plataforma de transformação política, até classificá-lo como típico representante do sentimentalismo do século XIX.

Seu primeiro livro, *Sketches by Boz*, foi publicado em 1836, quando o autor tinha apenas vinte e quatro anos e foi um sucesso espantoso. Edgar Johnson, em sua biografia de Dickens, assim comenta:

Other favourable reviews began to appear. The *Literary Gazette* for 15 February spoke of his “talent” and “fidelity” and was struck by the “genuine acquaintance with his subjects” revealed in these scenes of common life “cleverly and amazingly described.” The *Satirist*, the same week, found the two volumes “in their way inimitable” and their author “a man of unquestionable talent and of great and correct observation.” John Forster reviewed it favourably in the *Examiner*, the *Athenaeum* praised it, and so did the *Sun*, the *Sunday Times*, and the *Sunday Herald*. (JOHNSON, 1986: 83-84)

Dickens esperava ansiosamente pelas críticas quando escrevia para jornais e essas, se por um lado deixavam-no incomodado - ele tem cartas furiosas para seu amigo Foster queixando-se dos críticos - por outro não o impediam de continuar a escrever num ritmo verdadeiramente industrial. Escreveu cinco livros em cinco anos desde a publicação de *Sketches*, o que provocava outra enxurrada de críticas a suas obras. Mas como observa Stephen Wall, em sua introdução a *Charles Dickens - a critical anthology*, esse enorme número de publicações formou o que mais tarde viria a ser conhecido como o “Mundo de Dickens” e ajudou a estreitar os laços entre o autor e seus leitores<sup>16</sup>.

Muitos de seus amigos eram contra a publicação mensal de suas obras a baixo preço, argumentando que esse tipo de publicação ia contra a dignidade de um homem de letras. Porém Dickens parece ter sempre compreendido o valor da publicidade e não queria uma audiência restrita para suas obras - “But Dickens had no such delicate notions of dignity, and no desire to limit his audience to an élite.” (JONHSON, 1986: 108)

Em 1838, com *Oliver Twist*, primeiro livro que publica com seu nome verdadeiro (antes assinava “Boz”) Dickens já é um autor consagrado. Sinal disso, além de seu imenso sucesso de público e crítica, é sua nomeação para a *Athenaeum Club*, uma sociedade cultural fundada em 1824 que congregava os grandes homens da Inglaterra, tais como artistas, literatos, cientistas e políticos.

Among the forty persons eminent in art, literature, and science who were brought in at the same time were Macready, Grote, the classical scholar and historian, and Charles Darwin. Thackeray had to wait until he was forty he was granted the freedom of those august portals, and Browning until he was fifty-six (JONHSON, 1986: 147)

Em 1844, oito anos após a publicação de seu primeiro livro, Dickens já era um fenômeno literário não só na Inglaterra como também na América, que visitara em 1842. Seu *A Christmas Carol* (1844) causou tamanho frisson entre o público e a crítica que William Thackeray, que dividia com Dickens as atenções do cenário literário da

---

<sup>16</sup> This bond was created not only by what was in these books, but also by the way in which they appeared. *Pickwick* was published at monthly interval in 20 parts of 32 pages each (the last two parts being published together in a issue of 48 pages), each part costing a shilling except the last which cost two shillings. All Dickens’s novels were subsequently published in periodicals edited by Dickens. Serialization, in fact, was an essential part of his creative method. (WALL, 1970: 27-28)

Inglaterra no período, declara em um artigo que Dickens proporcionou o verdadeiro espírito de natal para a Inglaterra e que nenhuma objeção poderia ser levantada contra esse livro.

As for Tiny Tim, there is a certain passage in the book regarding that young gentleman, about which a man should hardly venture to speak in print or in public, any more than he would of any other affections of his private heart. There is not a reader in England but that little creature will be a bond of union between the author and him; and will say of Charles Dickens, as the woman just now, 'God bless him!' What a feeling is this for a writer to be able to inspire, and what a reward to reap! (apud WALL, 1970: 67)

Ironicamente, John Stuart Mill, cuja filosofia vai ser duramente criticada em *Hard Times*, não parece ter sido um fã ardoroso de Dickens, mesmo antes da publicação do livro que critica o utilitarismo. Em uma carta para sua esposa, em março de 1854 (Dickens escreve as últimas linhas de *Hard Times* em julho do mesmo ano), ele acusa Dickens de vulgaridade após “acidentalmente” ter encontrado *Bleak House* na *London Library*. Infelizmente não há relatos do que ele teria dito após ler *Hard Times*.

Hippolyte Taine (fevereiro de 1856) também não poupa críticas à obra de Dickens, chamando-o de monomaníaco, ainda que reconheça sua habilidade descritiva para tornar presente uma cena - “Never did objects remain more visible and present to the memory of a reader than those which he describes” (apud WALL, 1970: 99) – porém, essa capacidade o aproxima dos loucos em hospícios, que se vêem desprovidos da razão e podem desse modo dar asas à imaginação delirante. Segundo Taine, seus livros poderiam ser reduzidos a um apelo: “seja bom e ame”. De fato, sua crítica se aproxima muito da crítica feita no século XX às obras de Dickens, a crítica ao sentimentalismo, ao melodrama e a redução de suas obras à fantástica capacidade de descrição e de provocar emoções.

De um modo geral, se colocarmos lado a lado os elogios feitos a Dickens no século XIX, perceberemos que muito do que se considerava qualidade na época será usado como material para crítica e classificação de Dickens como entretenimento no século posterior. A maior parte dos elogios refere-se justamente à sua capacidade de descrição da época e de sua capacidade criativa para criar histórias fantásticas.

As comparações de Dickens com Thackeray, ainda quando os colocam no mesmo nível deixam essa situação patente: Thackeray é sério, Dickens é entretenimento. Ainda que isso não seja sempre considerado pejorativamente pelos críticos da época, nas

palavras de um deles, David Masson, um crítico mal-intencionado poderia acusá-lo de idealismo. O mérito de Dickens estaria em sua capacidade de diversão. Thackeray mostra a realidade social, Dickens, traz a fantasia para um mundo mergulhado no caos<sup>17</sup>.

G. K. Chesterton, um dos primeiros biógrafos de Dickens, depois de seu amigo Forster, emprega, a princípio, a mesma linha de análise. Dickens traz para a sociedade um sopro de mudança, com a diferença de que Chesterton vê em Dickens o resgate dos valores morais. Os livros de Dickens, segundo o autor, pregam a caridade e o amor contra as mazelas do mundo. Seguindo a tradição do século XIX, somente o aspecto moral e sentimental de sua obra é levado em conta. Dickens é um liberal lutador, um reformista, no sentido que mais tarde Orwell e House vão negar. Chesterton atribui-lhe a responsabilidade de resgatar uma idéia que se perdera no ambiente revolucionário iniciado pela Revolução Francesa: a idéia de que ninguém é tão fraco que não possa influenciar um governo. Enquanto Ruskin e Carlyle eram *tories* românticos, Dickens era “a real Liberal demanding the return of real Liberalism” (CHESTERTON, 2001: 98). Segundo Chesterton, Dickens era o campeão da Fraternidade e em *Hard Times*, da Igualdade. Ele rejeita como absurda a famosa afirmação de Macaulay de que esse romance não passaria de “sullen socialism”.

Nesse ponto Chesterton, abandona a análise literária e para defender Dickens, engata uma análise política de sua obra, que será uma tendência no século posterior. Dickens é comparado novamente a Carlyle, descrito como único defensor da democracia e dos pobres, e os personagens de *Hard Times* são comparados aos políticos da época. Nem uma linha é escrita sobre a forma do romance, exceto alguns comentários esparsos sobre a falta de felicidade no romance que trata da busca da felicidade. Não há análise da construção dos personagens, do lugar, do foco narrativo.

---

<sup>17</sup> But let anyone observe our current table-talk or our current literature and, despite this profession of dissatisfaction, and in the very circles where it most abounds, let him note how gladly Dickens is used, and how frequently his phrases, his fancies and the names of his characters come in, as illustration, embellishment, proverb and seasoning. Take any periodical in which there is a severe criticism of Dickens's last publication; and, ten to one, in the same periodical, and perhaps by the same hand, there will be a leading article, setting out with a quotation from Dickens that flashes on the mind of the reader the thought which the whole article is meant to convey, or containing some allusion to one of Dickens's characters which enriches the text in the middle and floods it an inch round with colour and humour. (MASSON Apud WALL, 1970: 151-152)

Tudo o mais se cala ante a necessidade, comum aos defensores de Dickens, de justificar suas atitudes políticas.

- **Século XX- a voz da política**

No século XX, quando os estudos sobre literatura inglesa ganham destaque, Dickens não é colocado, pela crítica inglesa, no rol dos grandes escritores. Leavis deixou Dickens fora de sua “Great Tradition”, não o incluindo entre os grandes nomes da literatura inglesa:

“The great English novelists are Jane Austen, George Eliot, Henry James and Joseph Conrad- to stop for the moment at that comparatively safe point in history. Since Jane Austen, for special reasons, needs to be studied at considerable length, I confine myself in this book to the last three” (*The Great Tradition*,p.1).

É verdade que ele elogia *Hard Times* e mesmo dedica-lhe uma nota analítica em *The Great Tradition*, mas as críticas a Dickens são constantes, começando pela sua falta de sofisticação. Ao comentar a obra de Joseph Conrad e a influência de Dickens :

That Dickens was a great genius and is permanently among the classics is certain. But the genius was that of a great entertainer, and he had for the most part no profounder responsibility as a creative artist than this description suggests. Praising him magnificently in a very fine critique, Mr. Santayana, in concluding, says: ‘In every English-speaking home, in the four quarters of the globe, parents and children would do well to read Dickens aloud of a winter’s evening’. This note is right and significant. The adult mind doesn’t as a rule find in Dickens a challenge to an unusual and sustained seriousness. I can think of only one of his books in which his distinctive creative genius is controlled throughout to a unifying and organizing significance, and that is *Hard Times*, which seems, because of its unusualness and comparatively small scale, to have escape recognition for the great thing it is.(LEAVIS, 1948: 18-19)

Falta a Dickens, segundo Leavis, seriedade e ele é classificado como grande *entertainer* mas não como um autor sério. Os elogios a *Hard Times* concentram-se no fato de que, por causa da dimensão reduzida (é um dos menores textos de Dickens), o autor conseguiu ligar, nesse livro, o tema aos símbolos apresentados pela obra. Há em Dickens, segundo Leavis, uma extraordinária capacidade de percepção e registro da realidade. O utilitarismo estaria configurado nos personagens Mr. Bounderby e Mr Gradgrind. Até mesmo o circo é justificado por Leavis:

If Dickens, intent on an emotional effect, or drunk with moral enthusiasm, had been deceiving himself (it couldn't have been innocently) about the nature of the actuality, he would then indeed have been guilty of sentimental falsity, and the adverse criticism would have held. By the Horse-riding presents no such case. The virtues and qualities that Dickens prizes do indeed exist, and it is necessary for his critique of Utilitarianism and industrialism, and for (what is the same thing) his creative purpose, to evoke them vividly. The book can't, in my judgment, be fairly charged with giving a misleading representation of human nature. And it would plainly not be intelligent criticism to suggest that anyone could be misled about the nature of circuses by *Hard Times*. The critical question is merely one of tact: was it well-judged of Dickens to try to do *that*- which had to be done somehow- with a traveling circus? (LEAVIS, 1948: 233)

Porém, para Leavis falta a Dickens entendimento político – “Again, his attitude to Trade Unionism is not the only expression of a lack of political understanding” (LEAVIS, 1948: 245). Dickens não teria enxergado o papel da união dos trabalhadores e do Parlamento. Leavis centra sua análise nos elementos, que, como ele mesmo diz, estão claramente representados no livro. Todos os aspectos não explicitados da obra são considerados partes falhas do romance. Porém, para desapontamento dos fãs de Dickens, que poderiam pensar numa recapitulação de Leavis, ele termina dizendo “ But there is only one *Hard Times* in the Dickensian *oeuvre*.” (LEAVIS, 1948, 20). Nesse ponto Leavis junta-se, apesar dos elogios feitos até então, ao segmento da crítica que interpreta as principais características da obra de Dickens como “falhas técnicas”. Essa opinião de Leavis vai ser debatida décadas mais tarde por críticos como Raymond Williams e Terry Eagleton. Esses últimos vêem entendimento político onde Leavis viu repetição exaustiva, sentimentalismo e falta de conclusão.

Um livro posterior, porém, totalmente dedicado a Dickens, traz uma espécie de pedido público de desculpas e mostra que até mesmo Leavis se rende à grande popularidade de Dickens. De apêndice à *The Great Tradition*, Dickens passa a ser protagonista de um livro inteiro: Leavis e sua esposa, Q.D. Leavis, resolvem dedicar-se ao estudo da sua obra, que qualificara como de puro entretenimento e isenta de seriedade, como uma forma de reconhecimento da falha de não tê-lo incluído como digno representante da grande tradição inglesa. Em *Dickens the novelist*, já no prefácio, Leavis deixa clara a importância de Dickens:

Our purpose is to enforce as unanswerably as possible the conviction that Dickens was one of the greatest of creative writers; that with the intelligence inherent in creative genius, he developed a

fully conscious devotion to his art, becoming as a popular and fecund, but yet profound, serious and wonderfully resourceful practicing novelist, a master of it; and that, as such, he demands a critical attention he has not had. (LEAVIS, s.d: 9)

Há uma mudança também na direção do estudo desses autores sobre a obra de Dickens. Nesse livro, Leavis diz empenhar-se em mostrar que a importância de Dickens não pode ser diminuída pela afirmação leviana de que Dickens é puro entretenimento. Essa asserção é uma verdadeira contra-afirmação das teses defendidas pelo próprio autor em *The Great Tradition*. Nesse livro, diz que a obra de Dickens não pode ser medida enquanto produto intelectual da sociedade vitoriana, e por isso não pode ser incluída na *Great Tradition*. Dickens, pode ser um gênio, mas é um gênio do entretenimento, não um gênio da crítica social, ou nas palavras de Leavis, ao tentar explicar seus critérios de inserção de um autor entre os grandes:

And as a recall to a due sense of differences it is well to start by distinguishing the few really great - the major novelists who count in the same way as the major poets, in the sense that they not only change the possibilities of the art for practitioners and readers, but that they are significant in terms of the human awareness they promote; awareness of the possibilities of life.” (LEAVIS, 1948: 2)

A mudança é clara em *Dickens, the novelist*:

We should like to make it impossible for any academic authority to feel that, in ‘doing’ assorted ‘Dickens’ characters with histrionic gusto he pays the recognized appropriate tribute to the creative gift, or for any intellectual academic, journalist or both - to tell us with the familiar easy assurance that Dickens of course was a genius, but that his line was entertainment, so that an account of his art that implies marked intellectual powers - a capacity, for example, to read and understand Bentham – is obviously absurd. (LEAVIS, s.d.: 9)

Há, em todo o prefácio, um ataque a outras escolas de interpretação da obra de Dickens: principalmente as correntes psicológicas e ideológicas – “the Marxizing and other ideologically-slanted interpretations of Dickens’s achievement were comparatively harmless and are now dead letter”. (LEAVIS, s.d.: 14).

O capítulo sobre *Hard Times*, contudo, não traz quase nenhuma alteração em relação ao apêndice do livro anterior. Novamente o romance é rotulado de: “fácil interpretação”. O autor ao tentar mostrar que Dickens não era um escritor medíocre, não

foi capaz, infelizmente, de livrar-se de sua própria mediocridade crítica. Não compreende a relação de Dickens com sua época.

Em 1939, George Orwell, em um longo ensaio sobre Dickens, analisa as relações de Dickens com o século XIX, inserindo, finalmente, o autor na sua época. Porém, faz uma crítica política da obra de Dickens. Orwell procura uma solução política em seus escritos e critica-os quando não a encontra- “He attacks the law, parliamentary government, the educational system and so forth, without ever clearly suggesting what he would put in their places” (ORWELL, 1973: 5). Os romances são analisados enquanto denúncia social e capacidade de agradar a todos, de liberais a socialistas. Porém, Orwell não mostra o porquê disso acontecer; não há em seu ensaio uma análise das características literárias de Dickens. Ele comenta a inegável popularidade de suas obras, o fato de ser lido também pela classe operária, a circulação de suas obras, da sala à cozinha; mas não investiga em seu ensaio, porque isso se dava, que estratégias Dickens utilizava para consegui-lo. O mais próximo que o autor chega de uma explicação para este fato é a comparação com Tolstói. Ainda que se furte a estabelecer um índice avaliativo para medir os dois autores, ele ressalva que Dickens, ao contrário do escritor russo, retratou o homem comum para o homem comum, ou nas suas palavras: “he was able to express in a comic, simplified and therefore memorable form the native decency of the common man.” (ORWELL, 1973: 74)

Ele esbarra numa análise mais literária ao reconhecer a capacidade descritiva do autor, ainda que considere uma marca do mesmo o detalhe desnecessário, e uma característica, citada por outros críticos: é difícil se livrar de uma cena de Dickens, raramente fazemos hoje um quadro do século XIX inglês sem nos lembrarmos de David Copperfield, Oliver Twist e da Londres retratada nessas histórias.

Of course it would be absurd to say that Dickens is a vague or merely melodramatic writer. Much that he wrote is extremely factual, and in the power of evoking visual images he has probably never been equaled. When Dickens has once described something you see it for the rest of your life. But in a way the concreteness of his vision is a sign of what he is missing. For, after all, that is what the merely casual onlooker always sees- the outward appearance, the non-functional, the surfaces of things. No one who is really involved in the landscape ever sees the landscape. Wonderfully as he can describe an *appearance*, Dickens does not often describe a *process*. (ORWELL, 1973: 47)

Ao elogiar sua capacidade descritiva, encontramos talvez a crítica mais ferrenha a sua obra: incapacidade de ver além da superfície. É interessante o fato de Orwell não ver em seus livros a descrição de um processo. Isso o coloca no rol de críticos que, apesar das argutas observações sobre o contexto histórico e a vida do autor, desconsideram a capacidade da forma literária de conhecer e expressar a realidade. Essa tentativa de julgar a literatura em termos políticos o leva à tentativa, fracassada, de filiação de Dickens a um partido. O ensaio de Orwell termina como havia começado: com o autor reconhecendo que Dickens pode ser citado por várias correntes ideológicas diferentes. Ele acaba por admitir que é difícil, talvez quase impossível, ligar Dickens a uma corrente política. No final do ensaio ele o imagina como um liberal, mas em outras passagens leva em conta certa propensão de Dickens defender a classe operária, fazendo a ressalva de que ele não a conhecia.

Na década de 40 aparece o livro de Edmund Wilson, *Dickens: the Two Scrooges*, um dos inauguradores da moderna crítica de Dickens, que abriu espaço para obras como a de Edgar Johnson e K.J. Fielding. Wilson apresenta Dickens como um escritor subversivo, que hostiliza a sua época e o absolve da pecha de melodrama barato e exagerado<sup>18</sup>.

Humphry House lança um pouco de luz sobre a relação de Dickens com sua época, que Leavis falhara em considerar. Primeiramente House procura tirar da obra de Dickens o peso de “historicidade” que muitos críticos vinham lhe atribuindo. Ele ressalta que, apesar de ser possível reconhecer fatos reais em sua obra, Dickens não era historiador. Não há rigor histórico em seus enredos, o que não diminui o crédito de Dickens ao retratar sua era. House torna presente a História ao reconhecer, olhando para a forma do romance, o que mais tarde vai ser, de certo modo, retomado pelos críticos materialistas - que os exageros de Dickens são uma reação aos exageros de sua época. A literatura de Dickens reflete o que se podia fazer numa época conturbada em relação a teorias e experiências. Contra os exageros de Malthus, a benevolência e o sentimentalismo.

Several of Dickens's contemporary critics made similar objections; some for religious or other doctrinaire reasons, others because they shared our point of view; but on the whole even these tricks were thoroughly accepted and approved, because they added humour to an ideal of personal goodness which held out some hope of escape from social anxieties without demanding

---

<sup>18</sup> Ver comentários de John Gross sobre o assunto no prefácio de *Dickens and the Twentieth Century*.(GROSS; PEARSON, 1962)

adherence to an argued theory. They met the wants of those who were not ‘speculative men and professed philanthropists’. (HOUSE, 1942: 52)

Ele nota também a relação dos personagens com o trabalho - as atitudes das pessoas são indicadas por sua profissão, ou sua profissão produz certas atitudes. Humphrey House também aponta uma importante característica na obra de Dickens: o poder do dinheiro.

Money is a main theme of nearly every book that Dickens wrote: getting, keeping, spending, owning, bequeathing provide the intricacies of his plots; character after character is constructed round an attitude to money. Social status without it is subordinate. (HOUSE, 1942: 58).

Money is a weapon of immense power; physical strength, passion, religion, all quail before it; only death shows its weakness. (HOUSE, 1942: 59-60)

Na década de 50, Edgar Johnson, a exemplo de House, examina as relações entre a forma e a História e suas conseqüências políticas. Ele aponta para o fato de que a fala dos personagens em *Hard Times* denunciar sua natureza- “The characters express themselves in a stylized idiom that is as far removed from everyday diction as it is true to the inward essence of their nature.” (JOHNSON, 1952: 806)

Segundo Johnson, *Hard Times* foi revolucionário não só no tema, mas também na forma em que foi escrito. Neste ponto vemos a crítica migrando para a análise do romance, desviando-se da análise do autor e de suas doutrinas políticas.

The principles that dominate Mr. Gradgrind’s school are the principles that dominate Coketown and its industry. His hard-facts philosophy is only the aggressive formulation of the inhumane spirit of Victorian materialism. In Gradgrind, though repellent, it is honest and disinterested. In Bounderby, its embodiment in the business world, with his bragging self-interest, it is nothing but greed for power and material success, Victorian “rugged individualism” in its vulgarest and ugliest form” (JOHNSON, 1952: 809-10)

Johnson esmiúça a forma do romance ao analisá-lo, não pára na sua aparente “simplicidade”, como notara Leavis. É verdade que esse romance, ao contrário dos demais, é mais condensado. O próprio Dickens queixa-se da necessidade de condensar o romance para adequá-lo ao tamanho do jornal em que seria publicado, *Household Words*. *Hard Times* marca também a volta de Dickens à publicação semanal de um romance, que ele não fazia desde *Master Humphrey’s clock* (1840), e como bem observa

Johnson, cumpre a promessa, feita por Dickens ao visitar o terrível panorama dos moinhos e minas em Black Country, de, em defesa de suas vítimas, “to strike the heaviest blow in my power”.

Ele defende o livro, que apesar de ter sido julgado impopular, dobrou a circulação do semanário, e contrapõe aos críticos que não reconheceram seu mérito pois, de acordo com Johnson, o próprio condensamento da obra aponta para o efeito prometido por Dickens.

Dictated partly, no doubt, by the need of compressing his story into a short novel of brief weekly installments, that technique was even more determined by Dickens’s resolution to make it a formidable and concentrated blow against the iniquity of a heartless materialism. (JOHNSON, 1952: 803)

- **Crítica materialista: os temas e a voz da forma**

Nos críticos citados até então, com exceção de Humphrey House e Edgar Johnson, vimos que pouca ou nenhuma atenção foi dada à forma do romance. Eles demonstram, no geral, uma clara preocupação com a popularidade de Dickens e com suas idéias políticas. House e Johnson trazem uma mudança no panorama: eles levam em consideração as singularidades da época em que Dickens escreveu e começam a olhar para a construção do romance, mas ainda não chegam às suas conseqüências.

Voltar-nos-emos, nesse ponto, para a contribuição da crítica materialista, que se interessa não somente pelos temas apresentados nas histórias de Dickens, mas principalmente pela forma do romance, ou pelas relações entre a forma e a História.

Na opinião de Raymond Williams, Dickens retirou os telhados das casas e mostrou os mecanismos do sistema capitalista. A forma do romance mostra aquilo que à primeira vista não se percebe por estar imerso na própria ideologia que o romance busca desvelar; deixa claro o engodo perpetrado pela sociedade capitalista que ofereceu uma promessa de felicidade que não chegou a cumprir; e, o que a torna ainda mais perversa, construiu sistemas de ideologia que visavam dizer aos homens que eles eram felizes.

E Dickens mostrou esses mecanismos de tal modo e com tal sucesso que era um dos autores preferidos de Marx, que foi omitido quando relatamos a recepção da obra no século XIX por duas razões. A primeira, por não ser um crítico literário como os outros autores citados; a segunda, por ter percebido, ao contrário de seus contemporâneos, a capacidade da obra de Dickens na divulgação de idéias políticas:

Dickens pertence à esplêndida irmandade atual de escritores de ficção na Inglaterra cujas páginas pitorescas e eloqüentes divulgaram para o mundo mais verdades políticas e sociais do que haviam sido expressas por todos os políticos, publicistas e moralistas profissionais postos juntos” (LÖWY, 1990: 37)

As palavras de Marx citadas acima apareceram em um artigo publicado no *New York Daily Tribune* em agosto de 1854, o mesmo ano em que Dickens escreve *Hard Times*. Elas mostram, na apreciação de um contemporâneo, como a forma literária do romance era um instrumento eficiente de conhecimento do mundo. Mais eficiente ainda que a própria sociologia, cujo objetivo é o estudo da sociedade.

A eloqüência e o aspecto pitoresco da obra de Dickens são facilmente percebidos ao folharmos suas biografias: o sucesso popular e a estranheza que muitas passagens de seus livros causam na crítica são retratados por quase todos os seus biógrafos. Humphrey House comenta até mesmo uma tendência, entre alguns historiadores ingleses, de citar obras de Dickens como se fossem documentos históricos. (HOUSE, 1942: 9)

O que pode causar estranheza, principalmente àqueles leitores familiarizados com os livros de Dickens, é a eficácia política. Como o autor veicula idéias de modo tão eloqüente e sutil que até mesmo os membros do Parlamento emocionavam-se com suas histórias?

A principal ferramenta de Dickens foi a transformação da própria forma do romance em linguagem argumentativa. Já na abertura do livro, a descrição da escola do Sr. Gradgrind demonstra essa técnica: as crianças são números, não pessoas; há tentativa de redução do ser humano a números ou redução de pessoas a números de aritmética. Sissy Jupe é o número 20 e não Sissy. E a crítica a esse sistema fica clara quando contrapõe Sissy a Bitzer:

But, whereas the girl was so dark-eyed and dark-haired, that she seemed to receive a deeper and more lustrous colour from the sun, when it shone upon her, the boy was so light-eyed and light-haired that the self-same rays appeared to draw out of him what little colour he ever possessed (*Hard Times*, 4)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Citaremos para a análise neste trabalho, a edição da Penguin de *Hard Times*, de 1994

Dickens não nos apresenta um discurso abertamente anti-liberal, ele está infiltrado no modo como ele descreve os personagens. O contraste entre as duas personagens, que no livro, apesar de estudarem na mesma escola, apresentarão atitudes diametralmente opostas, mostra o contraste entre o natural e o produto de Gradgrind. Enquanto Sissy Jupe recebe a cor do sol, é viçosa e viva, Bitzer é apagado e sem vida. Dickens transforma os elementos da narrativa em instrumento de persuasão, mostrando-nos como a sociedade capitalista age na transformação de pessoas em mercadorias, sem recorrer a uma literatura panfletária. O Sr. Gradgrind quer formar os seus alunos na doutrina utilitarista, uma doutrina que coloca o útil, e não os valores morais, como base da felicidade. Essa doutrina transforma as relações humanas em relações mecanizadas e pautadas pelo interesse, por isso Dickens termina a descrição de Bitzer enfatizando suas características antinaturais e quase mecânicas:

His cold eyes would hardly have been eyes, but for the short ends or flashes which, by bringing them immediate contrast with something paler than themselves, expressed their form. His short-crooped hair might have been a mere continuation of the sandy freckles on his forehead and face. His skin was so unwholesomely deficient in the natural tinge, that he looked as though, if he were cut, he would bleed white. (*Hard Times*, 4)

Apesar de toda a crítica que pode ser feita ao sentimentalismo e à falta de uma crítica consistente ao sistema capitalista, o sucesso realista de Dickens em *Hard Times* está em mostrar, para uma sociedade em transição, a perniciosidade da ideologia que trabalhava para a desumanização do homem. Terry Eagleton, no prefácio a uma edição de *Hard Times*, ao comentar a corrente de crítica ao capitalismo da qual Dickens fazia parte, afirma: “It denounces that society’s obsession with profit and mechanistic habits of thought, mourns the passing of ‘organic’ relationships between individuals and shrewdly perceives that ‘freedom’ in such a society means in effect freedom to accumulate and exploit” (*Hard Times*, 5)

Ao escrever *Hard Times*, Dickens não descreve as conseqüências mais visíveis da sociedade industrial, como as péssimas condições nas fábricas, o trabalho infantil e as duras jornadas de trabalho. Faz, no entanto, uma crítica ao sistema capitalista naquilo que Marx considera a maior alienação: a exclusão da vida humana. A sociedade industrial, tal qual nos é mostrada de forma quase caricatural por Dickens está transformando os homens em máquinas de um sistema que os oprime não só

economicamente. Dickens se refere a características mais gerais e profundas da sociedade moderna – o declínio dos valores qualitativos (ética, imaginação, bondade, vínculos humanos) em nome de relações quantitativas e utilitárias, como o Sr. Gradgrind faz questão de frisar no livro.

Ao abster-se de retratar os abusos e injustiças mais aparentes, como o acusa George Orwell, Dickens faz uma crítica mais profunda, mostrando no romance a quantificação da vida e a obliteração dos sentimentos humanos em favor do cálculo do lucro. O livro traz, através da correlação dos ambientes, das coisas e do comportamento humano metáforas desse processo de desumanização do homem. O sistema industrial contamina, “cast ashes on”, toda a vida que se desenvolve a seu redor.

As Coketown cast ashes not only on its own head but on the neighbourhood's too- after the manner of those pious persons who do penance for their own sins by putting other people into sackcloth- it was customary for those who now and then thirsted for a draught of pure air, which is not absolutely the most wicked among the vanities of life, to get a few miles away by the railroad, and then begin their walk, or their lounge in the fields. (*Hard Times*, 237)

Por outro lado, não só o conteúdo interessa à crítica materialista. Segundo Marx, o estilo de Dickens, a forma que utilizou para contar suas histórias – “suas páginas eloqüentes e pitorescas” – foram um importante meio de “difusão de verdades”, o que para Marx significa “mostrar as contradições do sistema, a despeito da ideologia que tenta escondê-las”, ou ainda, mostrar a possibilidade de mudança:

And that the importance of beauty consists for him (Schiller) in the possibility the aesthetic experience affords of a practical apprenticeship for the real political and social freedom to come. In art, consciousness prepares itself for a change in the world itself and at the same time learns to make demands on the real world which hasten that change: for the experience of the imaginary offers (in an imaginary mode) that total satisfaction of the personality and Being in the light of which the real world stands condemned, in the light of which the Utopian idea, the revolutionary blueprint, may be conceived. (JAMESON, 1971: 90)

Poder-se-ia argumentar que os avanços tecnológicos na área de publicação de livros, a Revolução Industrial e o conseqüente aumento das cidades são fatores importantes na formação de um novo público leitor e do sucesso do romance enquanto nova forma literária. Porém, como observa Raymond Williams, esses fatores não

explicam as mudanças ocorridas na forma do romance a partir de meados do século XIX. A questão é mais ampla e envolve o papel da forma da obra literária e suas relações com a sociedade que ela procura descrever. Papel esse que envolve a estética e a apreciação, mas que não se restringe a ela:

‘I hope to convince you’, he says, ‘that this subject matter is not so much alien to the needs, as rather merely to the taste, of our moment in history, and indeed that it is precisely the path through the aesthetic question that we are obliged to take in any ultimate solution of the political question, for it is through beauty that we arrive at freedom’ ( SHILLER Apud JAMESON, 1971: 86)

The realistic novel represents one of the great revolutionary cultural forms of human history. In the domain of culture, it has something like the importance of steam-power or electricity in the material realm, or of democracy in the political sphere (EAGLETON, 2004: 19)

O romance é considerado, deste modo, meio propício para a representação das estruturas sociais, especialmente numa época em que, segundo Raymond Williams, há uma crise de experiência.

Neste contexto nos deparamos com uma empreitada cheia de percalços: olhar através dos tempos difíceis e encontrar, justamente nessa dificuldade a possibilidade de resgatar a obra de Charles Dickens. Através da investigação das vozes que falam no romance, tanto através dos personagens quanto de sua própria forma, olhar juntamente com o autor, não para a aparência, mas para a própria estrutura da sociedade capitalista. Mas o que vê o narrador de *Hard Times*? Ele vê, como o título da obra revela, os tempos difíceis da sociedade inglesa. O narrador percorre as ruas estreitas de Coketown, desvendando a indiferença que existe embaixo da miséria. Ele divulga a mecanização e a usurpação da humanidade do homem.

## II. As vozes do romance

### 1. A linguagem do espaço em *Hard Times*

*El filósofo ordena las ideas conforme a un orden racional; el historiador narra los hechos con el mismo rigor en el real. El novelista no demuestra ni cuenta: recrea un mundo.*  
Octavio Paz

*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo.*  
Adorno

A fortuna crítica de um modo geral não se preocupou, como foi discutido acima, com a forma do romance. A análise feita das obras de Dickens não demonstrou como a forma de seu romance pretende ser um diagnóstico do capitalismo. Há entre os críticos de Dickens uma relutância em analisar como a forma mimetiza a situação social da época.

Raymond Williams mudou esse panorama fazendo um mapeamento da nova forma estabelecida por Dickens que segundo o autor incorpora “os novos ritmos da cidade”. Veremos a seguir como o diálogo da literatura com a sociedade, proposto na introdução deste trabalho, manifesta-se na forma do romance. Primeiramente, analisaremos como Dickens organiza o espaço do romance e como essa organização mimetiza a estrutura social vigente.

O enredo do romance, como já foi apontado por Leavis, é de fácil entendimento. O romance narra a história de Louisa Gradgrind e Stephen Blackpool na cidade de Coketown. Louisa é filha de Thomas Gradgrind, que possui uma escola na qual a doutrina utilitarista é ensinada aos alunos, e segundo essa doutrina, estes não devem fantasiar, mas sim restringir-se aos fatos. Tanto Louisa quanto seu irmão, Tom, são educados dentro dessa mesma teoria. Seu pai é grande amigo (tanto quanto podem ser amigos homens que defendem a extirpação dos sentimentos) do industrial Josiah Bounderby, que controla a cidade de Coketown e tem influência mesmo sobre o Sr. Gradgrind. O Sr. Bounderby, que mais tarde será marido de Louise, é a ligação desta com Stephen Blackpool, que é um “Hand”, como são conhecidos os funcionários da fábrica. Nas peripécias do enredo aparece ainda Sissy Jupe, uma garota criada em um

circo que passa a morar na casa do Sr. Gradgrind. Tanto Louise quanto Stephen levam uma vida triste e solitária, apesar de ambos serem casados: Louise com o Sr. Bounderby e Stephen com uma senhora que só aparece quando está bêbada. E ambos, no decorrer do romance, são apresentados a alternativas para seus casamentos infelizes: Louise ao Sr. Harthouse, um político que visita a cidade em busca de apoio, e Stephen, a Rachel, uma trabalhadora que é boa e honesta. Observando todos estes acontecimentos encontra-se a Sra. Sparsit, espécie de governanta do Sr. Bounderby, que vigia as atitudes de Louisa e desenvolve uma relação de poder e subserviência com o industrial, o que a transforma no personagem mais complexo do romance.

O romance constrói-se ao redor da vida dessas pessoas de mundos sociais e econômicos diferentes até o epílogo, em que muitas das questões levantadas não se resolvem. Essa simplicidade aparente, no entanto, traz na sua estrutura uma segunda história que sem se opor à primeira agrega-lhe significado.

A cidade industrial (Coketown), criada por Dickens para dar voz a sua indignação frente ao que vira em Manchester, e onde a história descrita acima se ambienta, não se limita a reproduzir a fachada, a miséria e as tensões com as quais as pessoas estavam convivendo; a cidade funciona no romance não apenas como pano de fundo para o desenvolvimento do enredo, mas constitui-se parte importante na denúncia da estrutura por trás do sistema industrial.

Com efeito, Coketown, através seus vários espaços, revela-nos um aspecto da estrutura social que muitos críticos acreditam que Dickens omitiu - a desagregação social trazida pelo capitalismo, e a ação do sistema para a perpetração daquilo que Marx chama de alienação. Os espaços no romance refletem características dos indivíduos que os habitam e a cidade, no geral, traz para o romance as misérias do sistema capitalista, mostrando a face escura do progresso e a reificação do ser humano, que aparece como mais uma peça que deve adequar-se às necessidades do sistema.

A cidade é escura, feia, sempre tomada pela fumaça das fábricas, que impede que se vejam as casas enfileiradas do mesmo modo, assim como o capitalismo impede os indivíduos de perceberem como suas vidas são reduzidas a uma rotina monótona, cansativa e uniforme:

It was a town of red brick, or of brick that would have been red if the smoke and ashes had allowed it; but as matters stood it was a town of unnatural red and black like the painted face of a savage. It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled. It had a black canal in it, and a river that ran purple with ill-smelling dye, and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-engine worked monotonously up and down like the head of an elephant in a state of melancholy madness. (*Hard Times*, 19)

O parágrafo que nos apresenta Coketown traz um ritmo que transmite a monotonia do trabalho industrial - a repetição do começo das frases (“It was”) e a seqüência interminável de apostos, ao mesmo tempo que explicitam o que foi dito na primeira sentença, dão ritmo à oração. O narrador apresenta a descrição de que era uma cidade de tijolos vermelhos, logo seguida pela ressalva irônica que o tijolo teria sido vermelho se não fora a fumaça e as cinzas que a rodeiam. O leitor é introduzido ao mesmo tempo a duas características de Coketown: seu aspecto exterior e as conseqüências da industrialização, que serão ainda mais especificadas no decorrer do parágrafo, mas que já sabemos ser comparada à pintura de um selvagem.

Outro aspecto que remete à monotonia é o pistão, que sobe e desce continuamente, num movimento incessante. Esse movimento é dado pela própria estrutura das sentenças: primeiramente uma afirmação curta e seca, seguida por uma série de metáforas, uma pausa longa, outra frase curta, outras metáforas, que se articulam ao ritmo e mimetizam as intermináveis fumaças que saem das chaminés, que como serpentes espreitam a cidade.

O rio e os prédios têm as mesmas características da fumaça: serpenteiam, sujos e mal-cheirosos, numa melancolia louca (“up and down like the head of an elephant in a state of melancholy madness”).

Deste modo, toda a paisagem da cidade, tanto a natural (o rio) quanto a construída (os edifícios), é marcada pela indústria, que transmite a essas duas paisagens características comuns que comunicam ao leitor a melancolia dessas cidades de onde a felicidade foi extirpada, infelizes e monótonas em suas cores, em sua atmosfera, no próprio ritmo de suas máquinas.

Dickens continua a descrição atribuindo essas mesmas características também às pessoas que a habitam. Os homens, assim como a paisagem e os edifícios, são moldados pela atividade que dá vida à cidade: a indústria.

It contained several large streets all very like one another, and many small streets still more like one another, inhabited by people equally like one another, who all went in and out at the same hours, with the same sound upon the same pavements, to do the same work, and to whom every day was the same as yesterday and to-morrow, and every year the counterpart of the last and the next. These attributes of Coketown were in the main inseparable from the work by which it was sustained. (*Hard Times*, 19)

Assim como as ruas eram iguais umas às outras, assim também o eram os homens que nelas habitavam. A monotonia do pistão aparece na organização da vida dessas pessoas, que deveriam fazer o mesmo trabalho, fazendo o mesmo caminho todos os dias, vivendo um modo de vida totalmente diferente do que se vivia antes da revolução industrial. Os ritmos da vida não mais se adequavam aos ritmos naturais, dados pelas mudanças nas estações do ano e pelas mudanças climáticas. Em Coketown, como em toda cidade industrial, o homem deveria se adequar aos ditames da indústria. Esperava-se que os “Hands” se comportassem com a mesma pontualidade e eficiência das máquinas que haviam tomado conta das indústrias.

A ênfase dada ao poder da indústria de organizar um novo modo de vida nas cidades não está dada simplesmente na descrição do objeto, ela está na própria organização interna do texto notadamente pelo ritmo monótono e pelo estilo truncado, mecânico das frases. Essa forma de organização do texto, que reflete a nova forma da organização pós-revolução industrial é uma das (talvez a maior) inovação trazida por Dickens: “A new prose has come to inhabit and to organize an essentially different world”. (WILLIAMS, 1970: 94). Dickens traz para a sua prosa não só o ritmo da cidade, mas também seu princípio organizador.

Esse novo princípio organizador de um mundo “essentially different” aparece também no modo como o autor organiza a própria cidade de Coketown. As ruas grandes, que podemos associar ao núcleo da escola e da casa do Sr. Bounderby, reduto dos capitalistas, assim como as ruas pequenas, o bairro operário e a fábrica, são cobertas pela mesma fumaça que os impede de ver o quão infelizes e o quão submetidos ao mesmo domínio da máquina esse sistema os deixa. Essa fumaça que cobre a cidade é também mais uma tentativa do romance de promover a coesão social<sup>20</sup> perdida nas

---

<sup>20</sup> Voltaremos a tratar da questão do romance como forma de representação dos novos modos de vida da cidade. Para uma discussão mais aprofundada sobre a incorporação dos novos modos de vida da cidade na forma do romance e na tentativa de promover a agregação social na era da industrialização ver *Notes in English Literature* (in: WILLIAMS, 1970) e *Connections: Culture and Social Order* (in: DENTITH, 1998)

idades industriais: ela funciona como fator agregador de zonas que se encontram geográfica e socialmente separada. Por outro lado, a mesma fumaça que parece agregar, encobre a paisagem e é metáfora das instituições e doutrinas que comandavam a Inglaterra na época e que, apesar de se apresentarem como alternativas para interpretar a sociedade como um todo, não alcançaram sucesso.

Os valores pré-industriais que governavam a sociedade<sup>21</sup> no século anterior aparecem sobrepujados pela lógica da estatística e moídos pela engrenagem da fábrica. As pessoas devem se adequar ao novo ritmo da indústria que, se por um lado traz monotonia, por outro coloca o homem frente a uma nova perspectiva do tempo à qual ele deve conformar-se. Não só as ferrovias trouxeram esse novo ritmo para a vida das pessoas. A própria necessidade de se vender mais rapidamente as mercadorias, para maximizar os lucros fez com que o ritmo do trabalho crescesse vertiginosamente. Paradoxalmente, a indústria trazia a monotonia por um lado e por outro exigia a rapidez; e o impacto que isso causou aparece nas cidades industriais também sob a forma das doenças que pululavam e das jornadas de trabalho que deixavam distantes as jornadas das empresas familiares<sup>22</sup>.

Esse processo industrial pode ser observado nos edifícios - o Sr. Gradgrind e o Sr. Bounderby transportam para suas casas esses valores e a escola os ensina, tentando moldar as crianças a essa ideologia. Há no decorrer do livro uma constante e insistente associação entre a cidade e a máquina que nela impera e as pessoas que a habitam. Como o próprio narrador nos conta:

Fact, fact, fact, everywhere in the material aspect of the town; fact, fact, fact, everywhere in the immaterial. The M'Choakumchild school was all fact, and the school of design was all fact, and the relations between master and man were all fact, and everything was fact between the lying-in hospital and the cemetery, and what you couldn't state in figures, or show to be purchaseable in

---

<sup>21</sup> Um indignado relato dessa mudança de atitude e mentalidade e do impacto que isso causou encontra-se na *Situação da classe trabalhadora na Inglaterra*: “Foi aí [nas grandes cidades industriais] que a centralização dos bens atingiu o seu grau mais elevado, foi aí que os costumes e as condições de vida dos velhos tempos foram mais radicalmente destruídos; foi aí que se chegou a um ponto em que a expressão *Old Merry England* já não tem nenhum sentido, porque já nem se reconhece esta velha Inglaterra pela recordação e pela descrição dos avós.” (ENGELS, 1985: 33)

<sup>22</sup> “Com la acrecentación de la rapidez de transportes y comunicaciones, se definió la tendencia a hacer más corto el período de venta; como a la vez la tasa del interés aumento al iniciarse la guerra com Francia em 1793, se generalizó la práctica de hacer descuentos por pagos inmediatos, así como la de cobrar intereses por cuentas no pagadas durante largo tiempo. Una nueva concepción del tiempo debe contar-se entre los rasgos psicológicos más distintivos de la Revolución Industrial.” (ASHTON, 1991:118)

the cheapest market and saleable in the dearest, was not, and never should be, world without end, Amen. (*Hard Times*, 20)

O credo utilitarista<sup>23</sup>, o credo da economia política e da estatística que Dickens, de forma irônica, termina com um “Amen”, é repetido não só na escola, mas em todos os espaços do romance. E a circulação por estes espaços e as relações entre as pessoas são as mesmas que foram introduzidas pela revolução industrial: as relações de compra e venda. Aquilo que não pode ser medido e vendido não pode também ser considerado. Esse parágrafo de Dickens traz uma análise do sistema capitalista que aparecerá posteriormente em Lukács. Essa penetração da guia-mestre do sistema tanto no aspecto material quanto no imaterial, tanto nas relações produtivas quanto nas sociais é um dos temas de *História e Consciência de Classe*, escrito por Lukács em 1923. Ao traçar a história da reificação dos homens e das consciências, Lukács aponta exatamente para as características observadas pelo narrador na escola do Sr. Gradgrind: a lógica do sistema que perpassa todas as camadas da sociedade e o caráter de mercadoria (vendável) das pessoas e das relações nesse sistema.

---

<sup>23</sup> É importante ressaltar que o termo utilizado para resumir a doutrina utilizada na escola do Sr. Gradgrind- “fact”- é na verdade um termo que engloba várias correntes, tais como utilitarismo, economia política e estatística, para descrever a doutrina da racionalização e toda a doutrina liberal que tentava solucionar questões sociais trazidas pela Revolução Industrial. As doutrinas não são mencionadas especificamente, pois Dickens refere-se mais à noção comum que se tinha delas no século XIX. Dickens utiliza, portanto, o termo “facts”, para aludir a uma corrente geral que pregava a racionalização e a redução da vida a números. Esse fato leva a uma série de discussões entre os críticos sobre qual doutrina especificamente Dickens estaria citando. Alguns autores, como John Holloway chegam a afirmar que, muito mais do que criticar Mill e Bentham, Dickens se referia a McCulloch, um autor importante no campo da economia, sendo seu livro *Principles* considerado um trabalho padrão até a publicação do livro de Mill em 1843. Esse autor era o mestre das enciclopédias, cheias de dados e estatísticas, como *Dictionary, Geographical, Statistical and Historical, of the Various Countries, Places and Principal Natural Objects of the World* (2vols., 1841-2). Segundo Holloway era contra esse utilitarismo que Dickens estaria reagindo: “As the picture is completed, it leads the attention not towards men of greater intellectual distinction than McCulloch, but towards men still more commonplace, towards now forgotten figures of Mid-Victorian popularization. One of these was Charles Knight, Secretary of the Society for the Promotion of Useful Knowledge, and like MacCulloch a great compiler of encyclopaedic dictionaries. Knight was for many years a personal friend of Dickens, who was willing to view his factual compilations sympathetically.” (*Hard Times: a History and a Criticism* in: GROSS; PEARSON, 1962: 161)

We are concerned above all with the *principle* at work here: the principle of rationalisation based on what is and *can be calculated*. The chief changes undergone by the subject and object of the economic process are as follows: (1) in the first place, the mathematical analysis of work-processes denotes a break with the organic, irrational and qualitatively determined unity of the product. Rationalisation in the sense of being able to predict with ever greater precision all the results to be achieved is only to be acquired by the exact breakdown of very complex into its elements and by the study of the special laws governing production. Accordingly it must declare war on the organic manufacture of whole products based on the *traditional amalgam of empirical experiences of work*: rationalization is unthinkable without specialisation.” (LUKÁCS, 1971: 88)

A racionalização matemática de que fala Lukács, e que é defendida pelo Sr. Gradgrind, é contraposta no livro aos sentimentos, que devem ser, portanto, retirados daquele mundo onde impera o cálculo. Os personagens do livro estão sujeitas a esse mesmo credo, não importa a que núcleo social pertençam. Louise, seu irmão Tom, seu pai, o Sr. Thomas Gradgrind e a esposa, o Sr. Bounderby, o grande industrial e sua fantasticamente irônica empregada “gentry” Sra. Sparsit, que formam o núcleo dos que estão do lado rico da cidade; Stephen Blackpool e Rachel, os operários de bom coração e o líder operário demagogo Slackbrigde na parte feia de Coketown, no bairro pobre - todos são solapados pela lógica do capitalismo que Dickens aproxima do “selvagem”, ainda que seja totalmente anacrônico falar em “capitalismo selvagem” em 1854.

Já o circo do Sr. Sleary e seus componentes, como veremos adiante, são os únicos que pairam acima da fumaça de Coketown e não são influenciados pelo seu ritmo industrial.

A relação entre os espaços, com exceção do circo, é dada através de relações utilitaristas, ou, servindo-se de outro termo da economia política, de relações de troca. Na escola, ensina-se esse credo, o Sr. Bounderby e o Sr. Gradgrind estão ligados por ele, os operários estão ligados ao patrão, o Sr. Bounderby, pela mesma relação, que também se repete na relação de Louisa e Tom Gradgrind com o pai e com o Sr. Bounderby.

A coordenação entre os espaços de Coketown é desta forma, uma grande metáfora da estrutura capitalista da época industrial: há uma constante identificação mesmo entre os objetos descritos nesses espaços e os valores que eles representam, aludindo à reificação do homem, que é visto como coisa, seja como enfeite, como

acontece muitas vezes no caso de Louisa, seja como instrumento, como ocorre com Stephen. A burguesa e o operário são tratados como mercadoria nessa grande fábrica que é o mundo de Coketown.

O projeto arquitetônico de *Hard Times* consiste, desse modo, em mostrar como os valores humanos foram extirpados dessa sociedade, o mal que isto provoca e a possibilidade de resgatá-los. A argumentação de Dickens é muito mais sutil do que queriam ver alguns de seus críticos. Aos que o acusavam de superficialidade, Dickens responde, no romance, descrevendo o mundo da fábrica sem nem ao menos descrevê-la diretamente. E faz isso ao transformar toda a cidade, toda a sociedade em uma fábrica, já que são regidas pela mesma lei. Recria um mundo, nas palavras de Octávio Paz, ou furta-se a restringir-se a um realismo meramente descritivo, segundo Adorno.

- **A casa do Sr. Bounderby, Stone Lodge e a escola**

Sendo a cidade de Coketown metáfora do sistema capitalista, a casa do Sr. Bounderby é imagem da burguesia emergente. Ela espelha os novos valores trazidos para a sociedade vitoriana por essa classe social: a busca do lucro, a posição de destaque, a riqueza – é, em suma, o local onde a doutrina capitalista é colocada em prática mais exacerbadamente. Ela representa também a superioridade do Sr. Bounderby, separada do resto de Coketown e contrastando com sua imponência e poder com a pobreza e a impotência do bairro operário.

Essa aproximação entre os objetos e as pessoas a quem eles pertencem não é incomum na obra de Dickens e em *Hard Times* o próprio tema do livro promove essa aproximação. Em um mundo no qual as pessoas são transformadas em objeto, as pessoas refletem as características de seus objetos - “in letters very like himself” e a irônica constatação de que os habitantes mais evidentes da cidade são os edifícios<sup>24</sup>.

A casa, nesse contexto, é um meio de afirmação do Sr. Bounderby frente a seus empregados e mesmo a seus amigos que possuem menos dinheiro que ele, dado que ela é exemplo daquilo que o dinheiro pode comprar.

---

<sup>24</sup> “It [the moral naming of characters] connects also but in a less obvious way with a kind of observation which again belongs to the city: a perception, one might say, that the most evident inhabitants of cities are buildings, and that there is at once a connection and a confusion between the shapes and appearance of buildings and the real shapes and appearances of the people who live in them.” (WILLIAMS, 1970: 34)

Stephen came out of the hot Mill into the damp Wind and cold wet streets, haggard and worn. He turned from his own class and his own quarter, taking nothing but a little bread as he walked along, towards the hill on which his principal employer lived, in a red house with black outside shutters, green inside blinds, a black street door, up two white steps, BOUNDERBY (in letters very like himself) upon a brazen plat, and a round brazen door-handle underneath it, like a brazen full-stop. (*Hard Times*, 62)

A casa do Sr. Bounderby, que leva seu nome, ao contrário de “Stone Lodge” do Sr. Gradgrind, fica no alto de uma colina, com venezianas e cortinas pesadas que a isolam do exterior miserável e feio de Coketown. E é o lugar onde as conseqüências do sistema são menos perceptíveis: cercada pelo luxo, Louisa, depois de seu casamento com o Sr. Bounderby, pouco percebe a inutilidade de sua vida e a causa de sua infelicidade. Essa casa, assim como a burguesia em relação ao sistema capitalista, é o centro da trama, para onde convergem os personagens dos outros espaços, é o lugar onde se tomam as decisões e onde podemos ver as tensões sociais no livro.

Numa passagem permeada de ironia, Stephen vai até a casa do Sr. Bounderby porque acredita que pode se beneficiar da lei do divórcio. É a oportunidade do Sr. Bounderby estabelecer as diferenças que separam as classes sociais na cidade:

“Now, I tell you what!” said Mr. Bounderby, putting his hands in his pockets. “There is such a law”.

Stephen, subsiding into his quiet manner, and never wandering in his attention, gave a nod.

“But it’s not for you at all. It costs money. It costs a mint of money.”(*Hard Times*, 67)

A nova lei do divórcio que circulava no Parlamento não serviria para o operário, apenas para aqueles que, nas palavras do Sr. Bounderby, tivessem dinheiro para o terno e para o advogado. A ingenuidade de Stephen ao pedir ajuda ao Sr. Bounderby contrasta com a impiedade do patrão que lhe nega qualquer tipo de ajuda. O dinheiro aparece como fator decisivo até mesmo numa questão moral como o divórcio. Pouco se discute o bem ou o mal da situação de Stephen. O ponto-chave da questão é o dinheiro.

A impiedade e a indiferença que aparecem nessa passagem são as características principais deste capitalista: ele é sempre áspero e nunca se preocupa com a situação dos outros, o que lhe interessa é demonstrar seu poder.

Humphrey House observa que em Dickens os personagens são construídas segundo sua relação com o dinheiro. Ainda que seja uma afirmação bastante geral que mereceria um estudo detalhado da verdadeira multidão de personagens dickensianas, a afirmação parece ser verdadeira para os personagens de *Hard Times*, e principalmente para o Sr. Bounderby. O dinheiro é o fator decisivo na sua vida, juntamente com o poder que ele gosta de exercer sobre os outros, e que afinal é dado pelo mesmo dinheiro. Observando a atitude do Sr. Bounderby perante o dinheiro podemos aplicar a ele a afirmação de Humphrey House sobre a obra de Dickens: “Money is a weapon of immense power; physical strength, passion, religion, all quail before it; only death shows its weakness.” (HOUSE, 1942: 59-60)

O dinheiro não aparece apenas como tema, ele molda a forma de o personagem ver o mundo e determina o movimento da maioria dos personagens no decorrer da trama. A Sra. Sparsit, Tom Gradgrind, Thomas Harthouse, o líder operário, Bitzer, todos eles movem-se pela lógica da vantagem e do lucro e todos eles transformam-se de uma maneira ou de outra, com maior ou menor subserviência, em mercadorias no mercado dirigido pelo Sr. Bounderby que é Coketown. No romance não há apenas uma objeção moral ao poder do dinheiro através das atitudes de Bounderby. O dinheiro é incorporado na circulação das pessoas pelos vários espaços do romance inserindo o tema da reificação, exposto na descrição da cidade, e insistentemente o retomando, na articulação entre tema e forma no romance.

A imponência é uma outra característica que pode ser atribuída à casa e à pessoa do Sr. Bounderby. Stephen sai do seu bairro e tem que subir uma colina para chegar à casa. Essa posição superior de comando que o Sr. Bounderby procura estabelecer não se restringe à geografia e não é abandonada nem quando ele faz uma visita social. Na casa de seu amigo Gradgrind, ele escolhe a melhor posição para não perder a chance de mostrar-se superior, principalmente quando isso significa subjugar a Sra. Gradgrind, que o narrador descreve como debilitada tanto mental quanto fisicamente:

He stood before the fire, partly because it was a cool spring afternoon, though the sun shone; partly because the shade of Stone Lodge was always haunted by the ghost of damp mortar; partly because he thus took up a commanding position, from which to subdue Mrs. Gradgrind. (*Hard Times*, 13)

Ele fica de pé, superior, renunciando até mesmo à comodidade para manter-se em atitude de comando. No mundo do Sr. Bounderby o que conta, pois, é o poder e o dinheiro. Ele faz questão de mostrar isso com a sua postura e com seu discurso, com sua voz de trompete, exemplo vivo das benesses do capitalismo, que permitia a um homem como ele, que nascera pobre, chegar a comandar a cidade, ser dono de uma fábrica e de um banco. Ele não é, como o Sr. Gradgrind, um teórico do utilitarismo. Ele o viveu na prática e por isso gosta de proclamar sua ignorância sempre que possível - ele não é resultado de uma educação esmerada, mas do esforço e do trabalho, da livre concorrência que permite a homens como ele chegarem ao topo.

Neste ponto, Dickens não se afasta da crítica que fazia o próprio Marx, para quem a motivação monetária imposta pelo capitalismo não é a motivação universal do homem: “Toda la crítica de Marx al capitalismo es, precisamente, que há hecho del interés por el dinero y la ganancia material el motivo principal del hombre y su concepción del socialismo es la de una sociedad en la cual este interés material dejaría de ser dominante” (FROMM, 1998: 26).

Em Coketown as engrenagens não funcionam de modo diferente das demais cidades industriais inglesas - a ganância e o dinheiro são as motivações principais de um grande número dos personagens, ainda que outras não o considerem, como Stephen, Rachel, os membros do circo e até mesmo Louisa, o motor de suas vidas. Porém até mesmo os que não são levados por sua lógica encontram-se emaranhados nas teias do dinheiro.

Louise, ainda que não demonstre nenhum tipo de ganância e case-se com Bounderby por amor ao irmão, também tem sua vida regulada pelo dinheiro: ela concorda com a argumentação do pai para salvar o irmão que tem dívidas com seu futuro marido. Stephen tem sua vida destruída pela falsa acusação de roubo - ainda que de forma mentirosa e por via tortuosa o dinheiro entra em suas vidas, mesmo quando não o procuram. Dickens, ao utilizar o dinheiro como motor do movimento dos personagens, transporta para o romance a própria doutrina que critica nas primeiras palavras do livro: a economia política. Se os teóricos<sup>25</sup> da economia política procuravam entender o movimento da sociedade através do comportamento econômico de seus

---

<sup>25</sup> Os principais representantes dessa corrente de pensamento são: David Ricardo (*Principles of Political Economy and Taxation*- 1817), Thomas Malthus (*Essay on the Principle of Population*- 1798, revisado em edições posteriores) e John Stuart Mill (*Principles of Political Economy*- 1848).

membros<sup>26</sup>, Dickens dramatiza essa teoria em seu romance, mostrando também, com as viradas nas vidas dos personagens, que nem tudo pode ser quantificado e medido.

No seu casamento com Louise, que marca o fim da primeira parte do livro, Bounderby deixa bem claro o seu triunfo: casou-se com a filha do Sr. Gradgrind, membro do parlamento. Josiah, de menino de rua é agora Josiah Bounderby de Coketown. Poderíamos acrescentar, à lista de House que o dinheiro também se sobrepõe à educação. Ele expressa isso na linguagem rude que é característica do personagem. Josiah Bounderby de Coketown é um homem de fatos ainda mais que o Sr. Gradgrind, pois ele literalmente fala a linguagem dos fatos, é duro e direto, ao contrário do amigo que, apesar de defender a teoria utilitarista, guarda em algum lugar características que permitirão uma mudança no final do livro. Em Bounderby não há nenhuma sutileza, como seu modo de falar deixa claro:

Ladies and gentlemen, I am Josiah Bounderby of Coketown. Since you have done my wife and myself the honour of drinking our healths and happiness, I suppose I must acknowledge the same; though as you all know me, and know what I am, and what my extraction was, you won't expect a speech from a man who, when sees a Post, says 'that's a Post', and when he sees a Pump, says 'that's a Pump', and is not to call a Post a Pump, or either of them a Toothpick. (*Hard Times*, 96)

Essa falta de sutileza e desejo de auto-afirmação fica claro em todas as suas intervenções. As palavras são ásperas (“you won't expect a speech”) como o seu aspecto e sua atitude, e dão idéia, por trás de uma falsa humildade, de que ele pode fazer o que quiser somente pelo fato de ser Josiah Bounderby.

Não se pode esquecer que o Sr. Bounderby é antes de tudo o exemplo do “self-made man”, fato que ele não se cansa de lembrar no decorrer do livro. E a insistência fica ainda mais clara quando ele a dirige à nobre decadente Sra. Sparsity, que agora é empregada do capitalista.

Mr. Bounderby being a bachelor, an elderly lady presided over his establishment, in consideration of a certain annual stipend. Mrs. Sparsit was this lady's name; and she was a

---

<sup>26</sup> “Though modern economics are descended from political economy, the latter was rather more ambitious, since it sought to explain the whole movement of society in terms of the economic behaviour of its members.” (DENTITH, 1998: 40)

prominent figure in attendance on Mr. Bounderby's car, as it rolled along in triumph with the Bully of humility inside. (*Hard Times*, 37)

A Sra. Sparsit é uma dos personagens mais interessantes e cômicas do livro. Membro de uma pequena nobreza economicamente decadente, ela vive sob os desmandos do Sr. Bounderby numa relação marcada pela dissimulação e pela hipocrisia.

Dickens não retratou o conflito entre a nobreza e a burguesia que havia no Parlamento para a aprovação de leis<sup>27</sup> mas, através do relacionamento dos dois personagens, acompanhamos as conseqüências da *Reform Bill* de 1832, já uma década depois de sua promulgação. O Sr. Bounderby e a Sra. Sparsit demonstram a complexa relação entre essas duas classes sociais e é principalmente eloqüente o desejo do capitalista de seguir certos padrões de comportamento que remetem à nobreza, ao mesmo tempo em que os despreza. Uma vez mais vemos no detalhe, na relação entre os dois, uma complexidade que muitas vezes é ignorada:

Just as it belonged to his boastfulness to depreciate his own extraction, so it belonged to it to exalt Mrs. Sparsit's. In the measure that he would not allow his own youth to have been attended by a single favourable circumstance, he brightened Mrs. Sparsit's juvenile career with every possible advantage, and showered wagonloads of early roses all over that lady's path. "And yet, Sir," he would say, "how does it turn out after all? Why, here she is at a hundred a year ( I give her a hundred, which she is pleased to term handsome), keeping the house of Josiah Bounderby of Coketown! (*Hard Times*, 38)

O narrador dá mostras dessa complexidade ao contrapor os dois personagens, principalmente nas falas de auto-exaltação dissimulada do próprio Bounderby. Os pares antitéticos que os caracterizam no discurso do capitalista, e que o Sr. Bounderby se compraz explicitar, tornam-se, no fim das contas, favoráveis a ele. Toda a facilidade na vida da Sra. Sparsit não a impediu de terminar seus dias como serva do capitalista. Essas diferenças que separam a vida dos dois, mostradas com ironia fina pelo narrador

---

<sup>27</sup> Ver comentários de Engels sobre a *Reform Bill* (lei promulgada a 7 de junho de 1832), que suprimia de fato o monopólio político da aristocracia financeira e rural. Ela abria a porta do parlamento à burguesia industrial. Um certo número de "burgos apodrecidos" deixavam de estar representados na Câmara. Mas só obtinham o direito de voto os eleitores que pagavam mais de 10 libras de imposto. Pequena burguesia e proletariado, artesãos da reforma, eram, portanto afastados do benefício da lei eleitoral. (ENGELS, 1985: 27)

num discurso indireto livre, chegam a seu ápice após o “turn out” (não completamente narrado no livro), e neste momento o narrador passa a palavra ao personagem, que conclui que nada daquilo adiantou. Esse jogo de admiração e poder entre os dois personagens aparece não somente no trecho citado, mas em todas as suas aparições no livro. Sempre que os dois se encontram, seus diálogos são marcados pela hipocrisia de ambas as partes. A fala rebuscada da Sra. Sparsit lembrando o Sr. Bounderby da diferença entre eles e a fala rude do último bradando que, apesar da falta de refinamento, ela depende dele para viver, ainda que lhe apraze fingir que tem condições de ter pena dele:

‘You’ll have your own private apartments , and you’ll have your coals and your maid to attend upon you, and you’ll have your light porter to protect you, and you’ll be what I take the liberty of considering precious comfortable’, said Bounderby (*Hard Times*, 95)

A este oferecimento do Sr. Bounderby, para que ela vá morar no banco após seu casamento com Louisa, feito quase como uma ordem (‘you’ll’), no estilo Bounderby, a Sra. Sparsit responde com toda classe que ainda lhe resta considerando-se que passará a viver da caridade do patrão:

‘Sir,’ rejoined Mrs. Sparsit, ‘say no more. In yielding up my trust here, I shall not be freed from the necessity of eating the bread of dependence:’ she might have said the sweetbread, for that delicate article in a savoury brown sauce was her favourite supper: ‘and I would rather receive it from your hand, than from any other. Therefore, Sir, I accept your offer gratefully, and with many sincere acknowledgements for past favours. And I hope, Sir,’ said Mrs. Sparsit, concluding in an impressively compassionate manner, ‘I fondly hope that Miss Gradgrind may be all you desire, and deserve!’ (*Hard Times*, 95)

As marcas de formalidade do texto, que contrastam com o discurso sem ornamentações do Sr. Bounderby, demonstram duas características importantes da Sra. Sparsit: ela quer manter a aparência refinada que caracteriza a sua classe social, ainda que tenha de viver segundo as leis do patrão (ele deixa claro que ELE decidiu o que é confortável para ela) e ao mesmo tempo não deixa de tocar no que passará a ser o ponto fraco de Bounderby- Louisa. A ironia contida no último desejo dela, de que Bounderby seja feliz no casamento, só será plenamente desvelada no decorrer do livro, enquanto o

leitor acompanha a alegria com que a Sra. Sparsit espera que Louisa caia em adultério. Na verdade, o agradecimento é tão permeado de retórica que soa como se ela estivesse fazendo um favor ao aceitar a ajuda. Essa tentativa de virar a situação a seu favor será uma constante no seu relacionamento com o patrão.

A falsa cordialidade e a educação (por vezes esnobe) da nobreza e da “gentry” inglesa, caricaturadas na Sra. Sparsit, mostram também o ressentimento da nobreza em relação aos burgueses aliada à alegria de os ver serem enganados.

During the whole term of this recess from the guardianship of the Bank, Mrs. Sparsit was a pattern of consistency; continuing to take such pity on Mr. Bounderby to his face, as is rarely taken on man, and to call his portrait a Noodle to its face, with the greatest acrimony and contempt. (*Hard Times*, 180)

É enfim um ambiente onde impera a hipocrisia - o Sr. Bounderby usa a Sra. Sparsit para reforçar sua posição “If Bounderby had been a Conqueror, and Mrs. Sparsit a captive Princess whom he took about as a feature in his state-processions, he could not have made a greater flourish with her than he habitually did.” (*Hard Times*, 38). Ela precisa dos favores do burguês industrial para sobreviver e tem de se submeter às suas vontades e à sua falta de gentileza e bons modos. Porém, contempla o Sr. Bounderby com certa condescendência, como se lhe fosse superior, apesar da sua falta de dinheiro. Ela sempre o trata como se estivesse lhe fazendo um favor, usando esta atitude como escape da sua situação presente, e o Sr. Bounderby parece não se ressentir com isto, já que também ele a vê como instrumento de seus próprios interesses. Os dois precisam um do outro para estabelecer sua posição na sociedade em que vivem.

Como efeito final, os dois personagens ficam depreciados aos olhos do leitor. A hipocrisia de ambos é paralela e ambos se opõem ao mundo espontâneo dos sentimentos.

Enquanto na casa de Bounderby a doutrina do dinheiro e da vantagem é vivida, a escola é o lugar onde as doutrinas da economia política da época e o utilitarismo de Jeremy Bentham (1748-1832) e seu discípulo James Mill (1773-1836), são ensinadas. É onde o Sr. Gradgrind mói (como seu próprio nome diz) a alma humana para transformá-la em um dado que pode ser medido por seus instrumentos.

Still, although they differed in every other particular, conceivable (especially inconceivable), they were pretty well united on the point that these unlucky infants were never to wonder. Body number one, said they must take everything on trust. Body number two, said they must take everything on political economy. Body number three, wrote leaden little books for them, showing how the good grown-up baby invariably got to the Savings-bank, and the bad grown-up baby invariably got transported. (*Hard Times*, 44)

Os alunos são números, corpos que devem ser considerados segundo os critérios da economia política e que somente estão ligados por seu destino de “never to wonder”, de nunca imaginar. Essas crianças devem seguir regras esquematizadas, como as encontradas na *Introdução aos princípios da moral e da legislação* de Jeremy Bentham. Essas regras seguem princípios objetivos que não dão lugar a nada que não possa ser medida. As qualidades do homem, assim como na doutrina de Bentham e de Ricardo, devem ser tomadas como quantidade na escola do Sr. Gradgrind para que possam se adequar ao industrialismo.

Através da escola percebemos então que não são os criminosos (como acontece em outras histórias de Dickens) que estragam a sociedade, mas suas próprias instituições. O problema da sociedade não são só os homens maus; são as próprias instituições que estão contaminadas por uma doutrina que vai contra a natureza humana.

Dickens não se volta para as questões filosóficas e morais da doutrina utilitarista, que visa determinar a conduta do homem através da quantidade de prazer e da dor. Ele denuncia a faceta do utilitarismo que quer reduzir a espécie humana a um dado empírico e medir a felicidade humana por padrões aritméticos<sup>28</sup>, como se as ações humanas pudessem ser medidas e ter seu valor atribuído como a uma mercadoria.

Bentham, ao descrever o princípio da utilidade em *Princípios da Moral e da Legislação* (1789), afirma que esse princípio aplica-se a qualquer ação, segundo a tendência que tem a aumentar ou diminuir a felicidade das pessoas; ele propõe, na

---

<sup>28</sup> Isaiah Berlin se refere a Stuart Mill em sua introdução à obra do autor: “Assim como seu professor Bentham e os filósofos materialistas franceses, [Mill] concebia o homem como um objeto natural e considerava que um estudo sistemático da espécie humana – conduzido por linhas similares às da zoologia, da botânica ou da física- poderia e deveria se estabelecer sobre sólidos fundamentos empíricos. Acreditava que havia apreendido os princípios da nova ciência do homem, e estava firmemente convencido de que qualquer homem educado à luz dessa ciência e criado como um ser racional por outros seres racionais ficaria a salvo da ignorância e da fraqueza, as duas grandes forças da irracionalidade do pensamento e da ação – única responsável pelas misérias e vícios da humanidade.” (MILL, 2000)

verdade, o cálculo dos prazeres da vida do homem como fundamento da conduta individual e social. A conduta humana em relação às coisas do mundo, portanto, deveria ser guiada por cálculos, como os usados pelos economistas. Algumas linhas abaixo, de fato, Bentham explicita esse princípio:

O termo utilidade designa aquela propriedade existente em qualquer coisa, propriedade em virtude da qual o objeto tende a produzir ou proporcionar benefício, vantagem, prazer, bem ou felicidade ( tudo isso, no caso presente, se reduz à mesma coisa), ou (o que novamente equivale à mesma coisa) a impedir que aconteça o dano, a dor, o mal, ou a infelicidade para a parte cujo interesse está em pauta; se esta parte for a comunidade, ao passo que, em se tratando de um indivíduo particular, estará em jogo a felicidade do mencionado indivíduo. (BENTHAM, 1989: 4)

Essa propriedade, aqui explicitamente atribuída às coisas, transfere-se também às pessoas, já que elas são os sujeitos das ações que devem seguir os princípios do utilitarismo. Em *Hard Times*, a própria descrição da escola nos remete à quantificação do mundo: tudo é ordenado, medido e até o professor se enquadra nessa sistematização, com seu casaco quadrado, pernas quadradas e ombros quadrados (“square coat, square legs, square shoulders”). As crianças são números, são uma massa que deve ser moldada segundo a doutrina do mestre e tal como máquinas, não têm direito de se opor. A imaginação, que Dickens identifica com o que é humano, e que se opõe à objetividade da doutrina ensinada, deve ser eliminada.

A escola é também imagem da fábrica do senhor Bounderby, que não é descrita no livro. É interessante notar que num livro classificado como “romance industrial”, a indústria apareça apenas como referência e como atitude, e não como espaço onde as ações acontecem. Encontramos na educação e na relação do Sr. Gradgrind com seus filhos e esposa imagens da mecanização que deveria se encontrar na fábrica. A família é uma extensão da maquinaria. Assim como o Sr. Bounderby cuida de sua fábrica, o Sr. Gradgrind cuida da escola e de sua família: “The same great manufacturer, always with an immense variety of work on hand, in every stage of development passed Sissy onward in his mill, and worked her up into a very pretty article indeed.”(*Hard Times*, 81)

Os espaços onde se encontram o topo da sociedade vitoriana são ambientes tristes e hipócritas. Louisa e seu irmão Tom são ensinados pelo pai a não imaginar “Louisa, no wonder”; a casa dos Gradgrind é a casa de pedra (Stone Lodge), para adequar-se aos corações de pedra que a habitam:

A very regular feature on the face of the country, Stone Lodge was. Not the least disguise toned down or shaded off that uncompromising fact in the landscape. A great square house, with a heavy portico darkening the principal windows, as its master's heavy brows overshadowed his eyes. A calculated, cast up, balanced, and proved house. Six windows on this side of the door, six on that side; a total of twelve in this wing, a total of twelve in the other wing; four-and-twenty carried over to the back wings. A lawn and garden and an infant avenue, all ruled straight like a botanical account-book. (*Hard Times*, 8)

Até a casa era regular, quadrada, medida, calculada, pesada, escura, com suas janelas simétricas, arrumada como se fora um jardim botânico, sem disfarces, de onde toda a espontaneidade natural havia sido retirada. A própria casa era um “fato”, como as primeiras palavras do livro - “Facts, Facts, Facts” - atestam. A construção é destituída de tudo o que poderia ser natural, para dar lugar ao cálculo e às regras; nem mesmo os recorrentes adjetivos que Dickens costuma atribuir a suas descrições afastam-se da metáfora da aritmética. Novamente Dickens reforça a ligação entre as pessoas e os lugares, as janelas como as sobancelhas de seu dono que lhe escurecem o interior; o cálculo suplantando o sentimento nas relações entre as pessoas.

Porém, mesmo sendo partícipes de uma classe superior aos trabalhadores, esses espaços, a casa de Bounderby e a de Gradgrind, encontram-se separados socialmente. Possuem características diferentes e estão em pontos diversos da cidade, como seus habitantes, apesar das semelhanças aparentes, estão separados por idéias e classes sociais diferentes. O Sr. Gradgrind, apesar de ex-comerciante, é membro do Parlamento e sua apresentação e educação sugerem que faz parte de uma classe social com mais prestígio cultural que a do Sr. Bounderby. A desagregação social atinge também o topo da colina, onde se encontra a casa do senhor Bounderby e não é desfeita nem mesmo pelo casamento deste com Louisa, já que a última não nutre o menor afeto ou mesmo respeito pelo marido. A aliança entre os Grandgrind e o Sr. Bounderby falha e essa tentativa de agregação, tendo como motivo a economia política do Sr. Gradgrind e o dinheiro do Sr. Bounderby, desemboca em uma desagregação ainda maior que é

acompanhada através do sofrimento de Louisa nos dois ambientes. Nesse personagem encontra-se dramatizada a desarticulação entre as classes superiores, que no romance é toda oprimida pelo capitalista Bounderby, a figura mais odiosa da história.

Veremos a seguir que em relação núcleo dos trabalhadores pobres essa desagregação é ainda maior e que de uma forma ou de outra, todos os ambientes se subordinam à casa do Sr. Bounderby, por quem nem no final do livro somos levados a ter qualquer sentimento de piedade em relação a ele. O Sr. Gradgrind é redimido, se arrepende, compreende que estava errado. O Sr. Bounderby, impenitente, é odiado até o fim.

- **O bairro operário e o circo**

Os dois núcleos onde se concentram os personagens oprimidos pelo sistema industrial apresentam a mesma desarticulação que encontramos nos dois anteriores: não há relação, no sentido pré-capitalista das relações humanas<sup>29</sup>, entre o circo e o bairro operário. Apesar de serem lugares em que trabalhadores vivem, eles apresentam, como mostraremos a seguir, mundos completamente diferentes. Não se trata mais, para utilizar um termo cunhado por Raymond Williams, de uma “comunidade cognoscível<sup>30</sup>”, um todo, e sim de indivíduos atomizados na grande cidade.

A relação desses núcleos com os descritos anteriormente é ainda mais problemática. O esgarçamento dos nós sociais, trazido pelo advento do capitalismo e de sua lógica individualista, é transportado para o espaço da trama: cada núcleo só se relaciona com o outro na medida em que estabelece alguma relação com o Sr. Bounderby, com a burguesia. As relações orgânicas entre os homens diluem-se: os

---

<sup>29</sup> Sobre as mudanças trazidas na mentalidade das pessoas e as várias correntes que moldaram o pensamento e as atitudes vitorianas, ver *The Victorian Frame of Mind, 1830- 1870* (HOUGHTON, 1963: 77): “The feeling of isolation and loneliness, so characteristic of modern man, first appeared in the nineteenth century. With the breakup of a long-established order and the resulting fragmentation of both society and thought, the old ties were snapped, and men became acutely conscious of separation. They felt isolated by dividing barriers; lonely for a lost companionship, human and divine; nostalgic for an earlier world of country peace and unifying belief.”

<sup>30</sup> There can be no doubt, for example, that identity and community became more problematic, as a matter of perception and as a matter of valuation, as the scale and complexity of the characteristic social organization increased. Up to that point, the transition from country to city – from a predominantly rural to a predominantly urban society- is transforming and significant. The growth of towns and especially of cities and a metropolis; the increasing division and complexity of labour; the altered and critical relations between and within social classes: in changes like these any assumption of a knowable community – a whole community, wholly knowable – became harder and harder to sustain.” (WILLIAMS, 1983b: 165)

indivíduos encontram-se separados, preocupados com seus próprios problemas, num ritmo de vida completamente novo, perdidos uns para os outros também geograficamente, e a descrição com que Dickens nos apresenta o bairro operário é de uma eloqüência pungente:

In the hardest working part of Coketown; in the innermost fortifications of that ugly citadel, where Nature was as strongly bricked out as killing airs and gases were bricked in; at the heart of the labyrinth of narrow courts upon courts, and close streets upon street, which had come into existence piecemeal, every piece in a violent hurry for some one man's purpose, and the whole an unnatural family, shouldering, and trampling, and pressing one another to death; in the last close nook of this great exhausted receiver, where the chimneys, for want of air to make a draught, were built in an immense variety of stunted and crooked shapes, as though every house put out a sign of the kind of people who might be expected to be born in it; among the multitude of Coketown, generically called "the Hands", - a race who would have found more favour with some people, if Providence had seen fit to make them only hands, or, like the lower creatures of the seashore, only hands and stomachs - lived a certain Stephen Blackpool, forty years of age. (*Hard Times*, 56)

Por meio de uma oração que se estende por todo um parágrafo, o narrador descreve o bairro operário mostrando como suas características se confundem com as do proletariado que nele habita. O bairro encontra-se, geográfica e socialmente em diâmetro oposto à casa do Sr. Bounderby. Até mesmo a localização dos bairros muda com as grandes cidades. Nas cidades pré-industriais, por conta da dificuldade dos transportes, as distâncias tinham que ser percorridas a pé, e ainda que, seguindo o conselho de Raymond Williams em *The country and the city*, não se deva romantizar a vida nas chamadas comunidades orgânicas pré-industriais, elas eram um lugar em que as classes médias, por força da situação, moravam próximas aos trabalhadores. Simon Dentith cita que até mesmo um cortiço famoso de Londres, "St.Giles", apesar de ser reconhecidamente um local de miséria no século XVIII, ficava no coração de Westminster<sup>31</sup>. Com o desenvolvimento da indústria e dos transportes, a cidade pôde se expandir sem prejuízo para as atividades comerciais e industriais e as cidades foram então divididas em zonas. A distância entre as classes sociais passa a ser uma distância literal, elas passam a viver espacial, cultural e socialmente separadas. As relações

---

<sup>31</sup> DENTITH, 1998:105.

próximas entre as pessoas são substituídas pelo anonimato das ruas dos grandes centros urbanos.

A ênfase e a flagrante indignação<sup>32</sup> do narrador, que enumera os males do bairro sem poupar adjetivos (“hardest”, “ugly”, “killing”, “unnatural”, “trampling”) e ironias (melhor seria se a Providência os tivesse criado só mãos e estômagos), preparam o leitor para sua entrada no núcleo dos operários. Essa preparação é necessária visto que Dickens vai mostrar toda a sordidez do sistema industrial usando não o humor, mas a ironia ácida. No bairro operário não há espaço nem mesmo para os laivos cômicos de ironia que encontramos na Sra. Sparsit. O narrador lança dardos de ironia para denunciar a situação dos trabalhadores.

O primeiro dardo cortante do narrador é lançado contra a própria localização do bairro: na parte mais interior, contrastando com a casa do Sr. Bounderby, que ficava numa colina. Um outro dardo pode ser reconhecido no apelido dado aos trabalhadores: mãos. Deste modo, fica claro que os trabalhadores não têm direito nem mesmo a um título. São chamados de “Hands”, mãos, e a descrição do bairro onde residem é ainda mais melancólica e pessimista que as demais, na parte mais miserável<sup>33</sup> de uma cidade que foi invadida pelo serpentejar da fumaça das fábricas e, deste modo, alijada da natureza.

A família não-natural dos “Mãos” (e nisto mais um dardo é lançado numa passagem deveras amarga) se confunde com os prédios que os abrigam. Mais uma vez o autor lança mão da comparação entre coisas e seres humanos, dando idéia, mais desenvolvida no final do parágrafo, da reificação do ser humano.

O narrador, gradativamente e sem descanso, vai penetrando nos meandros desse bairro que se emaranha, como suas inúmeras chaminés, ao estilo de vida daqueles que o

---

<sup>32</sup> O tom ‘furioso’ do livro é comentado por T.A Jackson no capítulo “*The significance of hard times*” (in: JACKSON, 1987: 21): “The management of the story is notable for the almost complete absence of that vivacious sparkle, which in the novels of his first period seemed inseparable from anything and everything Dickens wrote; and which remained, however restrained he became, second-nature with him to the end. There are certainly flashes of fun even in *Hard Times*; but as a whole it is astonishingly free from humour – as distinct from acidulous satire- in fact, for Dickens, amazingly so. Macaulay’s judgment upon it (‘sullen socialism’) is not far from the truth – although ‘coldly furious’ would be a better description than ‘sullen’.”

<sup>33</sup> A expressão utilizada por Dickens com referência a esse local. “the inner most fortification of that ugly citadel”, é assim definida pelo Cambridge International Dictionary of English: “an inner city area is the central part of a city where people live and where there are often problems because of a lack of jobs, bad houses and poverty”.

habitam, rodeando o leitor como as chaminés o fazem com as casas, mostrando a angústia destes lugares em que nem mesmo o ar encontra lugar.

Esses homens não vivem como homens, mas sim como máquinas, mais uma peça na engrenagem da indústria, confundindo-se com a paisagem e tendo suas relações moldadas pela produção industrial. Como exprime Marx na *Ideologia Alemã*, o homem tem seu modo de vida moldado pelo processo de produção no qual está inserido<sup>34</sup>; no caso dos “Hands” de Coketown, eles são parte da paisagem industrial. A fumaça das chaminés retorcidas retira a natureza não só da parte material da cidade, mas também das relações entre os homens, que são reduzidos a uma “família não-natural”.

Ao traçar essa relação entre os homens e o processo de trabalho, Dickens desvia-se da crítica direta às horas de trabalho, às condições subumanas das fábricas, objeto de leis e discussões no Parlamento, para tratar do problema de alienação sob o ponto de vista da natureza humana. O que à primeira vista pode parecer (e, muitas vezes, é) puro sentimentalismo de Dickens, pode também ser visto, à luz do que diz Marx, como uma crítica não às aparências, mas ao cerne do problema, àquilo que Marx considera a verdadeira libertação do homem- “el fin mismo de Marx es liberar el hombre de la presión de las necesidades económicas, para que pueda ser plenamente humano; que Marx se preocupa, principalmente por la emancipación del hombre como individuo, la superación de la enajenación” ( FROMM, 1998: 15)

O bairro operário é o lugar em que os mecanismos deste sistema estão aplicados com todo seu vigor e a identificação das pessoas com as coisas, a mecanização das relações, defendidas no núcleo das classes superiores encontra sua forma consumada. E para que não haja dúvidas da importância dessa relação, essa cadeia de analogias culmina na apresentação de uma dos personagens principais do livro, Stephen Blackpool. O narrador, antes de anunciar que o personagem “falará por si mesmo”, destaca que ele não era o mais inteligente, o mais hábil ou o mais esperto dos “Hands”. Sua principal virtude, colhida ao seguirmos o conselho do narrador e acompanharmos

---

<sup>34</sup> “O modo como os homens produzem os seus meios de vida depende, em primeiro lugar, da natureza dos próprios meios de vida encontrados e a reproduzir. Este modo da produção não deve ser considerado no seu mero aspecto de reprodução da existência física dos indivíduos. Trata-se já, isso sim, de uma forma determinada da atividade destes indivíduos, de uma forma determinada de exprimirem a sua vida, de um determinado modo de vida dos mesmos. Como exprimem a sua vida, assim os indivíduos são. Aquilo que eles são, coincide, portanto com a sua produção, com o que produzem e também com o como produzem. Aquilo que os indivíduos são, depende, portanto, das condições materiais de produção.” (MARX; ENGELS, 1984 : 15)

sua história, parece ser o não compactuar com a ideologia do lugar. Ele faz parte da família não-natural ainda que, juntamente com sua amiga Rachel, não se encontre imbuído da doutrina capitalista que forjou seu bairro. Os dois são indivíduos que vivem sentimentalmente à margem do resto da população do livro, com exceção dos trabalhadores do circo.

A condescendência do narrador em relação às duas personagens fica patente quando se nota que o tom amargo e o ritmo mecânico usados para descrever o bairro não atingem a descrição de Stephen e Rachel. A dedicação com que Rachel cuida da esposa alcoólatra de Stephen é descrita com um tom totalmente diferente da hipocrisia e dureza da casa do Sr. Bounderby.

She turned her head, and the light of her face shone in upon the midnight of his mind. She sat by the bed, watching and tending his wife. That is to say, he saw that some one lay there, and he knew too well it must be she; but Rachael's hands had put a curtain up, so that she was screened from his eyes. Her disgraceful garments were removed, and some of Rachael's were in the room. Everything was in its place and order as he had always kept it, the little fire was newly trimmed, and the hearth was freshly swept. It appeared to him that he saw all this in Rachael's face, and looked at nothing besides. While looking at it, it was shut out from his view by the softened tears that filled his eyes; but not before he had seen how earnestly she looked at him, and how her own eyes were filled too. (*Hard Times*, 73)

Percebe-se claramente uma mudança de atitude por parte do narrador e mesmo um contraste entre o bairro e a casa de Stephen. Há ordem onde havia chaminés retorcidas na procura desordenada por ar; há brilho onde havia fumaça; há sentimentos onde só havia a família não-natural e a suavidade da descrição atinge até mesmo as lágrimas dos personagens. Stephen e Rachel, os dois operários que prezam as relações humanas não mediadas pela máquina, representam, na periferia do novo mundo capitalista, os valores pré-capitalistas que são silenciados. Eles vivem num ambiente que, apesar de miserável, é muito mais humano que as ricas casas dos Bounderby e dos Gradgrind.

Mas eles são uma exceção entre os “Hands”, que desprezaram Stephen por ele não se enquadrar na luta dos trabalhadores, liderados pelo demagogo Slackbridge:

Thus easily did Stephen Blackpool fall into the loneliest of lives, the life of solitude among a familiar crowd. The stranger in the land who looks into ten thousand faces for some answering look and never finds it, is in cheering society that were once the countenances of friends. Such experience was to be Stephen's now, in every waking moment of his life; at his work, on his way to it and from it, at his door, at his window, everywhere. By general consent, they even avoided that side of the street on which he habitually walked; and left it, of all the working men, to him only. (*Hard Times*,129)

Stephen é ignorado por seus companheiros, a solidão acrescentada aos sofrimentos de seu casamento deplorável e de seu amor frustrado por Rachel. O narrador utiliza, como analisaremos posteriormente, o recurso da comoção e do sentimentalismo para aproximar Stephen do leitor. Por hora cabe notar que embora em *Hard Times* não haja passagens de *pathos* comparáveis em intensidade à morte da *Little Nell*, o sentimentalismo se faz notar quando convém ao narrador. Este força o nascimento dos sentimentos do leitor, a partir de um mundo onde a maioria não os possui. Seus colegas não se apiedam da situação de Stephen, mas o leitor não fica impassível e as estratégias do narrador para angariar simpatia são plenamente eficazes. Stephen e Rachel são os personagens que destoam do ambiente em que vivem e fazem parecer possível que haja sentimentos onde o sistema trabalha para que eles desapareçam.

Num campo economicamente similar e sentimentalmente oposto ao bairro operário encontra-se o circo. Neste espaço, a angústia e o pessimismo que pontuam os demais desaparecem. O circo é o único lugar espaço do romance onde, apesar da pobreza e dos problemas, os sentimentos humanos afloram sem amarras em todos os seus membros e não apenas em alguns personagens isolados. É a metáfora da sociedade pré-capitalista, contra cujo desaparecimento Dickens protesta durante todo o romance. No circo, individualismo metaforizado no espaço e mostrado nas relações entre as pessoas não tem lugar. Não há a hipocrisia dos bons modos da Sra. Sparsit, nem a arrogância do Sr. Bounderby, nem as teorias anti-imaginação do Sr. Grandgrind - o circo é o reino da espontaneidade.

They all assumed to be mighty rakish and knowing, they were not very tidy in their private dresses, they were not at all orderly in their domestic arrangements, and the combined literature of the whole company would have produced but a poor letter on any subject. Yet there was a

remarkable gentleness and childishness about these people, a special inaptitude for any kind of sharp practice, and an untiring readiness to help and pity one another, deserving often of as much respect, and always of as much generous construction, as the every-day virtues of any class of people in the world. (*Hard Times*, 31)

O estilo do narrador se suaviza e a ironia é utilizada num tom cômico distante da “fúria” encontrada no bairro operário. O ambiente é a idealização da sociedade pré-capitalista: as pessoas se ajudam, querem ser felizes e defendem a imaginação e a alegria contra a doutrina dos números. É o único lugar em que aqueles que são contra a ideologia dominante não são nem silenciados como Louisa, nem cooptados como o jovem Tom Gradgrind. A doutrina defendida é a do *amusement*, da diversão, da fraternidade; a fantasia contra os tempos difíceis, como Dickens defendera no *Amusement of People*<sup>35</sup>.

Porém, o circo não é a solução para os problemas da sociedade. É um espaço onde as agruras do capitalismo estão como que suspensas para dar lugar à alegria, e, no entanto, é um lugar restrito a um pequeno grupo de pessoas que não têm qualquer tipo de pretensão política. Eles são separados, pela língua, pelas atitudes e pela organização social, dos outros espaços do livro.

Num romance que claramente trata das conseqüências da industrialização na vida das pessoas, fica-se tentado a afirmar que o circo é metáfora das experiências do reformista inglês Robert Owen (1771-1858). Este último tentou estabelecer, no centro do sistema capitalista, comunidades que o negassem e estas, ainda que radicais em sua intenção, não lograram êxito. Essa alternativa, pese sua conveniência para a análise - pois resolveria o problema colocado pela inserção do circo, que só aparece em momentos cruciais no romance mas que não faz parte do dia-a-dia de Coketown - não pode ser adotada levemente.

Diferentemente das comunidades de Owen, o circo não possui caráter reformista no romance. Sleary - o dono do circo - não é um reformador radical. Ele é, ao contrário, uma figura caricatural e ambígua, descrita pelo narrador como tendo um olho fixo e outro se movendo, como nunca bêbado e nunca completamente sóbrio. Outros personagens do circo também são descritos de modo fantástico e até mesmo mitológico, como o Sr. E. W. B. Childers, que tem as pernas curtas e desproporcionais com relação

---

<sup>35</sup> Ver “Dickens por ele mesmo: a voz do autor e a recepção do público” neste trabalho.

à largura dos ombros e das costas e que o narrador compara a um centauro; ou o filho do Sr. Childers, que se parece com um cupido e desafia o Sr. Bounderby a ser mais modesto. O próprio nome da hospedaria em que estão em Coketown reflete essa característica de sonho e fantasia: Pegasus's Arms. Assim como empregara seus recursos para promover a piedade em relação a Stephen e Rachel – que têm suas vidas miseráveis descritas de maneira a não deixar dúvidas de que são vítimas do sistema capitalista - quando mostra o circo, a ironia bem-humorada volta, desta vez para mostrar que apesar de merecerem respeito, os membros do circo não podem ser levados muito a sério.

Sleary representa, juntamente com seus companheiros, a nostalgia da organicidade da vida do campo e das pequenas cidades que a sociedade vitoriana, frente às novidades da cidade, via com olhos idealizadores. Contra a angústia dos problemas presentes, a saudade de uma época que, por sua distância no tempo, parece ser ideal. Essa idealização do passado, essa utopia romântica de uma sociedade iletrada, mas boa, que o circo representa, não tem, porém, força aglutinadora e não é capaz de promover uma mudança real na sociedade.

O circo, por outro lado, atua no romance como um descanso da atmosfera lúgubre que caracteriza o texto. E isso funciona tanto no nível da construção do romance quanto no nível do enredo. No sexto capítulo da primeira parte do romance, após ter descrito a escola e a cidade, o circo aparece, e a ironia leve que caracteriza a passagem é uma alívio da tensão textual, antes da apresentação do bairro operário no capítulo décimo. O circo aparece também no final, após momentos também tensos do romance, com a morte de Stephen e a fuga de Tom Gradgrind. No nível do enredo, é no circo que o jovem Tom Gradgrind busca, senão a sua redenção, ao menos um descanso e uma fuga temporária da vida que levava, antes de partir definitivamente para a América. E ainda, Sissy Jupe, uma menina do circo que vai morar na casa os Gradgrind, aparece de quando em quando na história para resolver os problemas dos Gradgrind e lhes trazer um pouco de alívio. Ela está presente quando a Sra. Gradgrind morre e o Sr. Gradgrind parece dedicar-lhe algum afeto, apesar das constantes tentativas de ensinar-lhe sua doutrina; ela cuida de Louisa quando esta retorna à casa do pai e esmorece frente à falta de sentido de sua vida; é dela também a idéia de esconder o jovem Tom no circo; ela, ainda, tenta resolver a situação de Louisa ao ir falar com o Sr. Harthouse, com quem a primeira esteve prestes a fugir, enquanto a Sra. Sparsit torce para que

Louisa caía em adultério. Em seu diálogo com o Sr. Harthouse, novamente as qualidades atribuídas ao circo florescem: Sissy possui uma ingenuidade limpidamente infantil, e não caricata como a que é atribuída aos demais membros do circo. Por outro lado, é necessário notar que ela abandonou o ambiente do circo ainda menina e, apesar de não seguir a doutrina utilitarista do senhor Gradgrind, passou anos afastada do ambiente onde nascera. Sissy, dessa forma, apesar de também não possuir de modo algum características reformistas, atua como alívio das dores dos Gradgrind.

Assim, apesar de alívio, o circo não é solução. Não há consistência suficiente no circo para elevá-lo à categoria de combatente contra o capitalismo; como veremos posteriormente, não é o circo que mostra que há uma alternativa para os problemas sociais diagnosticados por Dickens. O circo, segundo Terry Eagleton, atua apenas como uma metáfora, não como uma alternativa: “the circus may figure as a valuable metaphor of all that industrialism brutally negates; but by the same token it can offer no kind of practical, constructive response to the problems of that society”. (in: DICKENS, 1987: 297)

- **Coketown - desagregação e discurso anti-liberal**

O espaço do romance encontra-se, dessa forma, fragmentado em sua geografia, nas relações sociais, nas doutrinas defendidas e nas atitudes tomadas por seus habitantes. Essa fragmentação na organização do espaço reflete a própria desagregação social da época; a não coordenação, a desordem, a fumaça e as incongruências de uma cidade não-natural mimetizam as características agregadas à cidade por conta do período de transição pelo qual passava. A indústria abrigou em seu seio novos tipos de relações sociais, que guardavam pouca ou nenhuma semelhança com o que se conhecia. Na época em que Dickens escreveu *Hard Times* essa mudança, que começara no século anterior e fora descrita por Engels em 1844, já não era mais ignorada. Porém, esse reconhecimento não logrou apontar soluções para a crise de experiência vivida por essa sociedade - os vitorianos, colocados diante de um novo sistema de relações, deparavam-se com um sentimento que vai ser sintoma da época: a ansiedade.

Raymond Williams chama de “crise de experiência” esse momento de estranhamento pelo qual a sociedade passava devido às mudanças geradas pelo advento do industrialismo, em que os ideais da Revolução Liberal se misturavam com novas

doutrinas, como o Utilitarismo e ao mesmo tempo, havia a manutenção de antigos valores. Essa desarticulação vivida pela sociedade está presente no romance na falta de agregação entre os ambientes, apesar da aparente igualdade (“sameness”) das casas e ruas de Coketown.

Dickens conseguiu transportar para a forma do romance essa desarticulação que constitui sua principal crítica ao liberalismo. A escola, as casas do Sr. Bounderby e do Sr. Gradgrind e o bairro operário (visto que o circo é um núcleo aparte dessa sociedade) só estão ligados pelos interesses do Sr. Bounderby, dono da indústria que sustenta e move a cidade. Porém, o modo como eles se encontram descritos, a maneira como estão em pontos opostos da cidade e a infelicidade que acompanha seus habitantes, torna cognoscível uma sociedade que, sem disfarce possível, está desarticulada. A dramatização desta desagregação no romance mostra que o sistema que os mantém é problemático. O sistema está doente principalmente por alienar o homem de sua humanidade e por colocá-lo dentro de uma lógica e de uma doutrina que não podem ser contestadas.

Dickens incorpora ainda no romance - também este uma tentativa de agregação, ainda que por via imaginária - outras tentativas da sociedade de buscar a agregação social perdida: a economia política e o utilitarismo (escola), a utopia romântica (circo), o movimento operário (bairro operário). Todas essas doutrinas estão representadas nos espaços da trama, espaços que, como as próprias doutrinas, competem uns com os outros e não conseguem se articular. E de modo coerente, o narrador vai derrubando, uma a uma, essas teorias no decorrer do enredo.

A primeira grande teoria mostrada é a da estatística (repetição enfática já na primeira página-“Facts, facts, facts): havia, na sociedade vitoriana uma grande preponderância dada aos números, preponderância esta que leva Dentith a definir o século XIX como o “século das estatísticas”<sup>36</sup>. Os censos eram uma forma de tentar “controlar” a expansão da pobreza e ao mesmo tempo eram instrumento das doutrinas da política econômica e do utilitarismo que queriam quantificar o ser humano para

---

<sup>36</sup> “This was the century of statistics; the historian Asa Briggs has suggested that their collection issued necessarily from the social division and heterogeneity of the urban world: ‘It was far more difficult, in socially and geographically segregated cities, with unequal spatial densities and manifestly unequal conditions of ‘class’, segregated district by district, to grasp the idea of the city as a whole and to identify its ‘problems’ except through the collection and deployment of statistics’.” (DENTITH, 1998: 106)

tentar promover a compreensão da sociedade como um todo. Porém, como Dickens procura demonstrar no romance, essa tentativa de resolução do problema é falha.

Deste modo, o primeiro grande sistema de compreensão da cidade e de seus novos valores é derrubado. O circo também encontra destino semelhante. Como já foi exposto acima, ele não passa de espaço de alívio das tensões do romance e de utopia romântica. Ele ajuda a resolver alguns problemas, como a fuga de Tom Gradgrind, e significa para Dickens o resgate dos sentimentos, o que, como se observa em todos os seus romances, é sempre uma vantagem. Porém o circo não apresenta soluções permanentes para o principal problema da cidade, que é um problema estrutural, fruto do sistema que a engendra.

O movimento operário, assim como a utopia romântica e o utilitarismo, também não consegue promover a agregação nem entre os trabalhadores, quanto mais no âmbito da sociedade como um todo. Marx, alguns anos mais tarde (1878) descreve as conseqüências do fato do movimento operário ter sido liderado por “Slackbridges” (pontes realmente frouxas entre sistema capitalista e o movimento operário), como aconteceu em Coketown:

The English working-class had been more and more deeply demoralized by the period of corruption since 1848 and had at last got to the point when it was nothing more than the tail of the Great Liberal Party, i.e., of its oppressors, the capitalists. Its direction had passed completely into the hands of venal trade-union leaders and professional agitators.” (carta de Marx para Liebknecht in: MARX; ENGELS, 1962: 554-55)

A própria história do movimento operário inglês mostra a dificuldade em levar a cabo mudanças através da luta nacional. Os teóricos dos movimentos dos trabalhadores, como William Cobbet, não chegavam a defender a luta de uma classe por emancipação como forma de resolução dos problemas enfrentados pela sociedade. O cartismo representou uma mudança neste panorama, porém, na época em que Dickens escreve o romance, as agitações, as greves e o impulso revolucionário da década de 30 já tinham perdido fôlego. A aprovação de algumas leis que contentaram uma parte dos

trabalhadores relegou a militância política a uma minoria e o movimento cartista perdeu o momento histórico propício para sua ação<sup>37</sup>.

Cabe notar ainda outro recurso utilizado por Dickens, ainda no plano textual: as metáforas. Todo o espaço é metáfora de doutrinas e instituições; toda a organização espacial é metáfora da desagregação; toda a descrição do espaço é construída através de metáforas que identificam as construções com os homens que as habitam – a cidade esfumaçada, as ruas que serpenteiam, a casa de pedra. Esse uso incessante de metáforas, que se insinua sutilmente mesmo nos nomes próprios, é por si só a grande crítica ao discurso liberal dos economistas políticos e dos chamados filósofos radicais, que pretendia racionalizar e medir tudo. Dickens incorpora o ritmo monótono e mecanizado da cidade a sua prosa, porém, faz isso utilizando metáforas que negam o sistema de idéias que visa criticar.

Assim, a organização e a articulação das zonas geográficas, culturais e sociais da cidade – em que falham todas as doutrinas que o romance apresenta – dão-se, no espaço do romance, através de um recurso que nega as mesmas doutrinas que o romance destrói, uma a uma, tanto no nível do enredo quanto no da forma. Essa não é, porém, a única tentativa do autor de ordenar a desordem social advinda com a revolução industrial. Veremos a seguir outros recursos utilizados para tentar, simbolicamente e imaginativamente, dar noção de todo às partes atomizadas.

## 2. A linguagem dos fatos e dos sentimentos

*“Aw a muddle!”*

Essa frase de Stephen Blackpool define a sociedade em que vive e que Dickens tenta organizar no romance – uma grande confusão. Esta é a conclusão à qual chega Stephen ao tentar entender os acontecimentos em Coketown: a acusação que sofre, a estranha atitude de Louisa Bounderby e de seu irmão, o desmoronar de sua própria vida

---

<sup>37</sup> Sobre as causas da decadência do movimento cartista ver A.L. Morton e George Tate, *The British Labour Movement: 1770-1920*. “From about the middle of the 1840s there seems to have been some improvement in the wages and conditions of the skilled and organised, though not of the unskilled. And, as another side of capitalist expansion, the great mass of hand-workers who had been an important part of the Chartist army were now entering their final stage of decline in the course of which they ceased to be a significant political force. For all these reasons the Charter ceased to represent the working class as a whole. It became the cause of the unskilled and of the militant and politically advanced minority.” (MORTON; TATE, 1956: 96)

peçoal. Porém, essa confusão à qual alude Stephen vai além daquilo que permanece na superfície do romance e toma conta de sua própria estrutura.

Raymond Williams encontra uma interessante contradição, índice da confusão em que a sociedade está mergulhada, já na própria descrição da cidade, que é monótona e com casas todas iguais e pessoas descritas, de forma geral, como tão iguais quanto as casas que habitam. Porém, a descrição individual que o narrador faz dos personagens contradiz essa monotonia e igualdade entre as pessoas. Louisa, Tom, Sr. Bounderby, Sr. Gradgrind, Sra. Sparsit, Stephen, Rachel, Sleary são todos muito diferentes, no caráter, na classe social, nos destino. E o mesmo pode se dizer quanto à monotonia: as mudanças nas vidas dos personagens, tanto exteriores, factuais, quanto meramente interiores, psicológicas, contrastam com o que o próprio autor descreveu no capítulo chamado de “key-note”, explicação-chave, parte principal do romance, segundo o autor, onde ele elabora a descrição da cidade e mostra como seus atributos estão visceralmente ligados a seus moradores.

A contradição apontada tem sua raiz numa tensão que perpassa todo o romance, entre duas esferas que dirigem a vida dos personagens: a esfera da doutrina capitalista, dos fatos, e a esfera que se opõe a essa, a dos sentimentos. Há, no decorrer da narrativa, um movimento de aproximação e afastamento entre essas esferas, que vai dar forma ao comportamento dos personagens, as quais vão opor-se ou defender uma dessas esferas ao longo do livro, tanto os que fazem parte do círculo principal - Louisa, Stephen, Sr. Bounderby, Sr. Gradgrind, Tom, Rachel, quanto os que orbitam ao redor deles - Sra. Sparsit, James Harthouse, Sleary, Sissy Jupe. Acompanhamos ao longo da trama o embate surdo, que não respeita classe social, entre essas duas correntes. Há defensores dos fatos em todas as classes, assim como defensores dos sentimentos.

“You are to be in all things regulated and governed” said the gentleman, “by fact. We hope to give, before long, a board of fact, composed of commissioners of fact, who will force the people to be a people of fact, and of nothing but fact. You must discard the word Fancy altogether. You have nothing to do with it. You are not to have, in any object of use or ornament, what would be a contradiction to fact (...) You must use”, said the gentleman, “for all these purposes, combinations and modifications (in primary colours) of mathematical figures which are susceptible of proof and demonstration. This is the new discovery. This is fact. This is taste”.(*Hard Times*, 6)

Thomas Gradgrind descortina para Sissy Jupe um mundo comandado pela nova doutrina, um mundo regido pela ciência, que pretende banir a imaginação e o irreal e concentrar-se no real. O choque provocado por essa nova ideologia é o mundo que o narrador de *Hard Times* recorta em sua narrativa. Não há espaço nesse mundo para a gratidão, ou para qualquer outro sentimento. As ações humanas devem ser regidas pela régua da vantagem. A insistência, a repetição da palavra “fact”, que em português poderia ser traduzida por duas palavras - fato e número - demonstra a tentativa de forçar as pessoas a aderirem a essa doutrina, a viverem num mundo sem fantasia, sem metáforas, como a própria fala do Sr. Gradgrind.

It was a fundamental principle of the Gradgrind philosophy that everything was to be paid for. Nobody was ever on any account to give anybody anything, or render anybody help without purchase. Gratitude was to be abolished, and the virtues springing from it were not to be. Every inch of the existence of mankind, from birth to death, was to be a bargain across a counter. And if we didn't get to Heaven that way, it was not a politico-economical place, and we had no business there. (*Hard Times*, 258)

O narrador vai insistentemente repetir as máximas do utilitarismo e suas conseqüências para a sociedade, comentando e reforçando o que fora expresso nos diálogos dos personagens. O narrador expressa a doutrina do Sr. Gradgrind em tópicos, como num contrato - apontando tudo o que se pode e não se pode fazer. Mas o tom contratual do discurso do Sr. Gradgrind é quebrado pela ironia do narrador, que ridiculariza o que foi dito antes mostrando o *nonsense* dessa atitude em relação à vida.

You are not to have, in any object of use or ornament, what would be a contradiction in fact. You don't walk upon flowers in fact; you cannot be allowed to walk upon flowers in carpet. (*Hard Times*, 6)

A esse discurso do Sr. Gradgrind, que estabelece as bases de sua doutrina, o narrador contrapõe uma caracterização das crianças Gradgrind, que nunca foram realmente crianças e foram privadas das mais inocentes alegrias da infância.

No little Gradgrind had ever seen a face in the moon; it was up in the moon before it could speak distinctly. No little Gradgrind had ever learnt the silly jingle, Twinkle, twinkle little star; how I wonder what you are! (*Hard Times*, 8)

No arcabouço teórico montado pelo Sr. Gradgrind não há espaço para nenhum tipo de encantamento, nem mesmo para o mundo da infância. Sua doutrina perniciosamente penetra nos mais sagrados recônditos da vida humana, como a fumaça de Coketown que tudo alcança: nem os homens podem ser homens, nem as crianças podem ser crianças.

Juntamente com o Sr. Gradgrind, nessa esfera de mecanização, encontramos Bitzer, que também nos é apresentado pelo narrador através de uma descrição exata e precisa, como a filosofia que ele seguia.

His mind was so exactly regulated, that he had no affections or passions. All his proceedings were the result of the nicest and coldest calculation; and it was not without cause that Mrs. Sparsit habitually observed of him, that he was a young man of the steadiest principle she had ever known. (*Hard Times*, 103)

O Sr. Bounderby, acompanhado por Bitzer, permanecerá fiel à filosofia utilitarista até o fim, desprezando os anseios dos “Hands” com sua famosa máxima: “There’s not a Hand in this town, Sir, man, woman, or child, but has one ultimate object in life. That object is, to be fed on turtle soup and venison with a gold spoon”. O Sr. Bounderby estava plenamente convencido de que o *laissez-faire* e o capitalismo eram absolutamente justos e de que a sociedade não poderia oferecer nada melhor aos trabalhadores, a não ser que, utilizando suas palavras, colocasse para eles tapetes persas no chão. A voz do Sr. Bounderby é a mais dura dessa esfera da mecanização. Ele é o mais profundamente afetado por essa doutrina, ainda que Dickens coloque o Sr. Gradgrind como grande difusor da filosofia utilitarista na cidade de Coketown.

“Ladies and gentleman, I am Josiah Bounderby of Coketown. Since you have done my wife and myself the honour of drinking our healths and happiness, I suppose I must acknowledge the same; though, as you all know me, and know what I am, and what my extraction was, you won’t expect a speech from a man who, when he sees a Post, says ‘that’s a Post,’ and when he sees a Pump, says ‘that’s a Pump,’ and is not to be got to call a Post a Pump, or a Pump a Post, or either

of them a Toothpick. If you want a speech this morning, my friend and father-in-law, Tom Gradgrind, is a Member of Parliament, and you know where to get it. I am not your man.” (*Hard Times*, 96)

O discurso do Sr. Bounderby recorrentemente reafirma sua posição na sociedade e, principalmente, deixa claro que ele não nasceu rico, mas que construiu seu caminho até tornar-se o maior capitalista de Coketown. O fato de mais tarde descobrirmos que a história de sua infância cheia de privações fora toda inventada não abala a fé do Sr. Bounderby nas vantagens do sistema. Ele é realmente um homem dos fatos, não há espaço nele para nenhum tipo de rebuscamento, ainda que seja na eloquência de um discurso, o que era permitido até mesmo a Thomas Gradgrind. As palavras do Sr. Bounderby seguem seu estilo de vida: geralmente ele vai metaforizar a privação de várias maneiras em seu discurso - lama, falta de estudo tradicional, fome, falta de higiene. Faz questão de utilizar esse vocabulário e de deixar claro que deve ser aceito apesar de seus maus-modos, pois é isso que promete o sistema: todos podem chegar ao topo, desde que trabalhem. Os que não conseguem, como os seus trabalhadores, é porque ou não souberam ou não quiseram ascender socialmente, visto que para os Sr. Bounderby o melhoramento (*improvement*) é sempre possível visto que vivem num sistema que o tem como pressuposto .

O Sr. Bounderby desafia as demais personagens a contradizê-lo e até mesmo Thomas Gradgrind, que lhe é superior intelectual e politicamente, tem uma relação de dependência para com ele e lhe dá sua filha favorita como esposa. Assim como a Sr. Sparsit, Louisa passa a ser, após seu casamento, um símbolo do poder do Sr. Bounderby sobre a vida das pessoas. A Sra. Sparsit, Louisa, Stephen são instrumentos utilizados pelo Sr. Bounderby para afirmar-se como indivíduo, Josiah Bounderby of Coketown, o capitalista. Sua atitude coincide com a descrição de Eric Hobsbawn do burguês típico.

Uma das principais características da burguesia como classe era que consistia num corpo de pessoas com poder e influência, independentemente do poder e influência derivados de nascimento ou status. Para pertencer a ela, um homem tinha que ser ‘alguém’; uma pessoa que contasse como indivíduo, por causa da sua riqueza, capacidade de comandar outros homens, ou de influenciá-los. (HOBSBWN, 2004: 339)

Chocando-se com a esfera dos valores capitalistas, aparece a esfera que não aceita a mecanização, que preserva os valores pré-capitalistas, a esfera dos sentimentos. Nessa esfera encontramos, em primeiro lugar, Sissy Jupe, que não consegue, apesar da educação que o Sr. Gradgrind tenta lhe dar, pensar de modo calculista.

“National Prosperity. And he said, “Now, this schoolroom is a Nation. And in this nation, there are fifty millions of money. Isn’t this a prosperous nation? Girl number twenty, isn’t this a prosperous nation, and a’n’t you in a thriving state? “

“What did you say?” asked Louisa.

“ Miss Louisa, I said I didn’t know. I thought I couldn’t know whether it was a prosperous nation or not, and whether I was in a thriving state or not, unless I knew who had got the money, and whether any of it was mine. But that had nothing to do with it. It was not in figures at all” said Sissy wiping her eyes. (*Hard Times*, 51)

Para Sissy, ao contrário do que acontece com seu ex-colega de classe, Bitzer, é impossível separar a economia da moral, a ação dos sentimentos. Para ela não é possível pensar economicamente sem levar em consideração as perdas humanas. Ela rejeita a lógica do capitalismo que o Sr. M’Choakumchild procura comunicar-lhe através do silogismo - nação possui dinheiro/ prosperidade é dinheiro/logo, a nação é próspera. O problema desse silogismo aparentemente racional é sua premissa menor. A pergunta de Sissy é: quem definiu que dinheiro é sinônimo de prosperidade? Ela responde a Louisa com uma condicional: não se pode saber o que é prosperidade se não se sabe QUEM possui o dinheiro.

A ironia do narrador, fiel à idéia de mostrar aonde a filosofia do Sr. Gradgrind pode levar, mostra-lhe os resultados de sua doutrina de maneira cruel, ao colocar seus dois ex-alunos frente à possibilidade de ajudá-lo com relação à fuga de seu filho, Tom. Enquanto Sissy tenta ajudá-lo, Bitzer responde ao pedido do Sr. Gradgrind com a filosofia que ele mesmo lhe ensinara:

‘Bitzer’, said Mr. Gradgrind, broken down, and miserably submissive to him, ‘have you a heart?’

‘The circulation, Sir,’ returned Bitzer, smiling at the oddity of the question, ‘couldn’t be carried on without one. No man, Sir, acquainted with the facts established by Harvey relating to the circulation of the blood, can doubt that I have a heart.’

‘Is it accessible’, cried Mr. Gradgrind, ‘ to any compassionate influence?’

‘It is accessible to Reason, Sir,’ returned the excellent young man. ‘And to nothing else.’ (*Hard Times*, 257)

A resposta de Bitzer mostra que ele e o Sr. Gradgrind falam em claves diferentes: o Sr. Gradgrind, recém-convencido dos males da doutrina capitalista, pergunta pelo coração como símbolo dos sentimentos. Bitzer lhe responde utilizando um conhecimento científico, mecanizado, material do órgão que é símbolo dos sentimentos.

Os valores pré-capitalistas persistem ainda, também, em Rachel e Stephen Blackpool. O deslevo com que a primeira cuida da mulher de Stephen e a coragem do segundo em defender seus princípios contra o patrão e contra seus amigos vão de encontro a todo o individualismo pregado pelo sistema.

‘In short’, said Mr. Bounderby, ‘it’s because they are so full of virtues that they have turned you adrift. Go through with it while you are about it. Out with it.’

‘How ‘tis, ma’am’, resumed Stephen, appearing still to find his natural refuge in Louisa’s face, ‘that what is best in us folk, seems to turn us most to trouble an’ misfort’n an’ mistake, I dunno. But ‘tis so. I know ‘tis, as I know the heavens is over me ahint the smoke. We’re patient too, an’ wants in general to do right. An I canna think the fawt is aw wi’us.’ (*Hard Times*, 133)

A defesa que Stephen faz dos companheiros que o haviam repudiado, num momento em que poderia obter muitas vantagens junto ao patrão se agisse de outro modo, é tão alheia à doutrina defendida pelo Sr. Bounderby quanto é alheia sua pronúncia à dos demais personagens. Stephen, assim como Sissy, acredita que a vida pode ser pautada por valores outros que não a régua e o compasso da estatística e do individualismo. Ambos acreditam numa comunidade que deve ser defendida e de que os homens devem perceber-se como partes, rebelando-se contra o individualismo e a mecanização.

A insistência nesse ponto faz com que essa esfera dos sentimentos soe extremamente melodramática. Mas como bem observa Raymond Williams, essa é uma época em que paradoxalmente as mais simples qualidades humanas de amor e gentileza devem ser deliberadamente sustentadas. Os personagens que fazem parte deste círculo opõem-se ao capitalismo através da defesa dos sentimentos contra a mecanização. Não são heróis ativos, não há luta social e nem mesmo revolta em

Stephen e Sissy. Sua luta contra a doutrina utilitarista é a persistência na manutenção dos sentimentos humanos. Essa é a primeira acepção do sentimentalismo que podemos encontrar no romance: contraponto à mecanização. Como veremos posteriormente, o sentimentalismo de Dickens tem uma outra acepção: o melodrama.

Dividida entre as duas esferas, encontramos Louisa Gradgrind Bounderby. Ela apresenta, no começo da narrativa, tendências para a esfera dos sentimentos, mas é arrastada para a esfera dos fatos, principalmente após seu casamento com o Sr. Bounderby, anunciado num capítulo nomeado *Trembling in the balance*. O casamento marca o fim de seus sonhos, representados pela atitude de fixar o olhar nas chamas da lareira, como costumava fazer na casa de seu pai.

O fio condutor do romance vai permeando essas duas esferas e a inclusão ou exclusão dos personagens nelas determina o movimento da narrativa. As contradições da narrativa - similitude *versus* desagregação, fatos *versus* sentimentos - dão voz, no romance, às contradições encontradas na sociedade. Da interação entre elas nascem as tragédias pessoais de Louisa e Stephen, em cujas vidas o leitor é levado a conhecer as conseqüências mais atemorizantes do capitalismo - Stephen perde sua honra e morre; Louisa não morre, mas sua vida é quase uma morte. *Hard Times* mostra, através de suas próprias contradições, um momento que não podia ser completamente entendido - havia senso da crise e da necessidade de unificação, mas as raízes dessa crise eram nebulosas e as respostas, variadas. A forma de *Hard Times* traz toda essa variação de respostas num estilo que Raymond Williams diz ser capaz de expressar a experiência de viver em cidades:

Unless we acknowledge this new reality- essentially it is the reality of the new kind of city- we shall go on discussing his [Dickens'] methods in abstract and marginal ways. Yet if we can grasp this new experience, we shall see how much of his method – his creative method- necessarily follows from it; that it is a breakthrough in the novel from which those other novelists of cities – Dostoevsky and Kafka are the most immediate names – in their own ways learned. Not apology then. Not a slow resigned acceptance that he is not after all George Elliot. But emphasis- critical emphasis – that he is a new kind of novelist and that his method *is* his experience. (WILLIAMS, 1970: 32)

As vozes do romance, portanto, nos falam de confusão e desagregação e não menos importante, de tentativa de resposta para esses novos problemas. A análise aqui posta mostrou que Dickens, ao mesmo tempo em que apresenta e mimetiza as formas de expressão, zomba das respostas que reconhecidamente eram propostas no seu tempo. A diversidade de propostas, a constelação de teorias que se chocavam, serve de instrumento para o narrador desenvolver sua trama e traçar um diagnóstico de seu tempo. Porém, tanto no campo formal como no próprio enredo, essas propostas são falhas, são parciais. A seguir trataremos, então, de uma outra forma de resposta e de tentativa de união, que é uma constante nos textos que tratam da chamada era vitoriana. Analisaremos como o próprio romance busca essa visão unificadora da sociedade através da comparação, já mencionada, do romance de Dickens com outro diagnóstico da época, *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, de Engels.

### **III - As vozes da classe trabalhadora: Dickens, Engels e Marx**

#### **1. Os tempos difíceis e a situação da classe trabalhadora na Inglaterra**

O diagnóstico de Dickens sobre época que aparece em seu romance está explícito em seu próprio título: são tempos difíceis para todos. Porém, as conseqüências das contradições encontradas na sociedade se fazem ver com mais crueldade entre os operários. Não obstante a idealização que Dickens faz do operário Stephen e a não inclusão na narrativa do ambiente da fábrica, a indignação do narrador volta-se contra as precárias condições em que viviam os trabalhadores.

A insistência em mostrar as dificuldades que eram parte da vida dos trabalhadores faz-se notar principalmente nas ironias pesadas e no tom amargo que impregnam as descrições do bairro operário. É interessante como a veemência do narrador supre a falta de uma caracterização descritiva da fábrica e como esse romance industrial, que à primeira vista parece somente lançar suas armas contra a doutrina liberal da falta de sentimento, traz em sua forma uma crítica também às condições materiais da vida, ainda que não a expresse claramente. O sentimentalismo de Dickens, como veremos a seguir, parece ser, paradoxalmente, a maneira encontrada pelo autor para comunicar não as conseqüências mais aparentes do sistema, mas as perversidades de sua própria estrutura. Não se trata aqui de apenas querer redimir a saída encontrada por Dickens, e sim de olhar para como ela foi utilizada e para o tempo em que foi utilizada, antes de desprezá-la. Seguindo a tradição inglesa de Raymond Williams, olhar para as fissuras para encontrar soluções.

Neste capítulo, portanto, daremos um passo à frente na análise do romance: após observarmos que a forma do romance é um diagnóstico da época, expresso no ritmo, na monotonia, na desagregação, conforme analisamos no capítulo anterior, estudaremos de que maneira esse diagnóstico ou sintoma pode ser uma resposta radical à situação representada, não radical no sentido que Engels propôs em seu livro e que, tampouco, se encontra no enredo do romance, visto que não há na trama ações revolucionárias.

A representação da situação da classe trabalhadora é importante nesse contexto porque era justamente a partir do conhecimento dessa situação que, desde a década anterior à publicação do romance, se esperava que essa classe se rebelasse contra o capitalismo.

Terry Eagleton, num prefácio a *Hard Times*, aponta como uma das fissuras do texto o fato de Dickens não ter conseguido desamarrear os nós criados na estrutura do texto, não chegando, portanto, a propor uma solução coerente para as questões por ele mesmo apresentadas:

The problem of *Hard Times* is how to remain faithful to the more worthy human impulses without either underrating the forces which seek to destroy them, or lapsing into a merely sentimental humanism which is bought on the cheap. Romance, an essentially optimistic literary mode, steps into the 'industrial' novel to rescue Louisa, worst Bounderby and touch Gradgrind's heart; but we remain naïve readers if we are not instantly reminded by this redemptive intervention of how exceedingly unlikely it would be in real life. (in: DICKENS, 1987: 312)

Para responder a esta crítica de Eagleton, de que a saída do sentimento não só não convence, como também não dá uma resposta satisfatória aos problemas descritos, veremos de que modo o próprio diagnóstico do problema pode ser revolucionário, que características da forma levaram Marx a afirmar que Dickens falava mais de realidades sociais que todos os sociólogos e publicistas juntos.

Sabe-se que a Inglaterra foi pioneira na Revolução Industrial e conseqüentemente, a primeira a sofrer os impactos e conseqüências das mudanças nos meios de produção. Foi por este motivo que Engels escreveu *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (1845) - para que a situação inglesa servisse de exemplo para o proletariado alemão. A comparação dos dois livros, *Hard Times* e *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, nos permite investigar as possibilidades revolucionárias do romance enquanto resposta para os problemas enfrentados.

A Revolução Industrial, o crescimento das cidades (no final da década de 40 do século XIX, os ingleses eram o primeiro povo predominantemente urbano da história da humanidade) e a crise do cartismo provocaram mudanças profundas na sociedade inglesa, mudanças essas que são descritas nos escritos de Marx e Engels sobre a Inglaterra:

Great Britain, of all other countries, has been developed on the greatest scale, the despotism of Capital and the slavery of Labour. In no other country have the intermediate stations between the millionaire commanding whole industrial armies and the wages-slave living only from hand to mouth so gradually been swept away from the soil. There exist here no longer, as in continental countries, large classes of peasants and artisans almost equally dependent on their own property from labour. A complete divorce of property from labour has been effected in Great Britain. In

on other country, therefore, the war between the two classes that constitute modern society has assumed so colossal dimensions and features so distinct and palpable. ( Carta endereçada ao congresso cartista de março de 1854, em Manchester; in: MARX; ENGELS, 1962: 417).

Marx e Engels procuram mostrar nesses e em outros escritos as contradições do sistema capitalista e usar o exemplo do que acontecia ao operariado inglês, que exemplificava as condições de vida da classe trabalhadora “na forma clássica, na sua perfeição”, como “base sólida para as teorias socialistas”(ENGELS, 1985: 7).

À primeira vista, portanto, os temas dos dois livros são completamente diversos. Enquanto Dickens trata do ocaso dos sentimentos na sociedade capitalista e do operário de mentalidade pré-capitalista, *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* não é somente exame da situação do operariado; Engels analisa a evolução do capitalismo industrial e as conseqüências do desenvolvimento do movimento operário como força social. Enfatiza também a indiferença que grassa na sociedade, mas descreve as cidades industriais com base em idéias claramente manifestas desde o “Prefácio”: faz um apelo à razão. Exorta os trabalhadores alemães a se conscientizarem, através do exemplo inglês, “O conhecimento das condições de vida do proletariado é uma necessidade absoluta se quisermos assegurar uma base sólida às teorias socialistas bem como aos juízos sobre a sua legitimidade, acabar com todos os sonhos e fantasias pró e contra” (ENGELS, 1985: 7). Ao longo de todo o livro, Engels argumenta que a situação da classe trabalhadora, ou seja, a fome, a miséria, a doença, o descaso do governo e da burguesia, a mecanização das relações sociais que a oprimem, obrigatoriamente levarão à revolução social.

Para Engels, não havia mais possibilidade de uma solução pacífica, dado o paroxismo da crise: “A revolução *tem de vir obrigatoriamente*, já é muito tarde para encontrar uma solução pacífica para o conflito; mas também é verdade que pode ser menos violenta do que profetizamos acima.” (ENGELS, 1985: 331)

Para Engels, que estuda também a reação da burguesia ao movimento operário e a possibilidade de os trabalhadores se conscientizarem de que vivem como escravos, a revolução industrial era, dialeticamente, ao mesmo tempo, um instrumento de opressão e de libertação. Se por um lado levava a exploração do trabalhador a um nível jamais visto, ainda pior, afirma, do que na era pré-industrial, quando estes viviam sob o jugo dos senhores de terras, por outro lado, o homem só poderia alcançar a completa

libertação da condição de “animal” que a revolução industrial lhe outorgava ao iniciar uma revolução contra a burguesia.

De fato, não eram homens, mas simples máquinas, trabalhando ao serviço dos poucos aristocratas que tinham até então dirigido a história; a revolução industrial levou simplesmente esta situação até o seu fim lógico, reduzindo inteiramente os trabalhadores ao papel de simples máquinas, arrebatando-lhes os últimos vestígios de atividade independente, mas incitando-os, precisamente por essa razão, a pensar em exigir uma posição digna de seres humanos. Se na França isso tinha sido feito pela política, na Inglaterra foi a indústria – e de uma maneira geral a evolução da sociedade burguesa - que arrastou no turbilhão da história as últimas classes mergulhadas na apatia no que respeita aos interesses universais da humanidade. (ENGELS, 1985: 13-4)

Engels trabalha com idéias e fatos e procura mover o homem através da razão. A descrição que faz dos bairros operários, ainda que, como o próprio autor comenta, carregue “marcas da juventude” (ENGELS, 1985: 366), é um relatório detalhado do que acontecia nos diferentes distritos e condados. Não é possível, ainda que se aleguem os arroubos da juventude do autor, contestar os relatórios de saúde feitos pelo próprio governo.

A indignação de Engels visa a convencer os trabalhadores de que a revolução é inevitável. Engels utiliza-se de um método expositivo que não requer maiores explicações para que se compreenda que os trabalhadores viviam em situação subumana, tanto física quanto moralmente:

Nas habitações operárias de Manchester não há limpeza nem conforto, e portanto não há vida familiar possível; só uma raça desumanizada, degradada, rebaixada a um nível bestial, tanto do ponto de vista intelectual como moral, fisicamente mórbida, poderia sentir-se à vontade e sentir-se em casa. (ENGELS, 1985: 77)

Comparando-se o que já foi dito sobre o romance e o estudo perpetrado por Engles, as diferenças parecem ser maiores que as semelhanças. Como ao menos comparar o apelo à revolução com o apelo ao sentimentalismo? Como colocar lado a lado a crença de Engels no poder político dos trabalhadores com os trabalhadores românticos retratados por Dickens? Essas perguntas parecem fazer com que a comparação, ao invés de esclarecer, só lance mais dúvidas sobre a saída proposta por Dickens. Porém, uma primeira “defesa” dessa saída de Dickens pode ser feita pela

própria diferença de época: Engels escreve para o público operário numa época em que havia movimento operário organizado, enquanto Dickens escreve para um público burguês quando este já se separara do proletariado e não havia mais possibilidade real de revolução social na Inglaterra. Dadas essas diferenças fundamentais, a saída de Dickens não poderia ser a mesma que a de Engels. O livro de Engels, então, nos ajuda a entender a necessidade de se buscar outra saída num tempo em que a revolução social não era uma hipótese já descartada, e, neste ponto, os que cobram de Dickens um entendimento político demonstram sua própria falta do mesmo.

A literatura, como afirma Terry Eagleton (EAGLETON, 1985), trabalha com experiências e emoções e isso lhe confere uma grande capacidade de dar uma resposta popular através da qual as pessoas reconhecem suas próprias experiências. Paul Benichou, comentando o papel da literatura afirma que:

(...) a literatura é considerada principalmente como portadora de idéias, coisa que é fato evidente mas que nela não resulta, segundo pensam alguns, numa característica essencial. Certo é que compartilha essa característica com a filosofia, a ciência política, o direito ou a moral; porém a literatura maneja as idéias num certo plano que lhe é próprio, na região em que estas nascem dos impulsos profundo, para assegurar a vida e mostrar-lhe os caminhos. A elaboração última das idéias enquanto tais lhe interessa menos que seu ponto de evidência, seu valor de verdade e de ensino imediato (BENICHOU, 1981: 17-18).

A literatura feita por Dickens ilustra essa afirmação – nela não há a elaboração explícita de idéias, nem o desenvolvimento claro de um argumento - os fatos são apresentados como verdades; no prefácio a *Oliver Twist* (1841) Dickens demonstra como a literatura não trabalha com a possibilidade de contestação, pois o que descreve é real, ao afirmar que “é inútil discutir se a conduta e o caráter da garota parece natural ou artificial, provável ou improvável, certo ou errado. É VERDADE. Todo homem que já assistiu a essas melancólicas sombras da vida sabe que é assim” (WALL, 1970: 58). Ou, como observa Raymond Williams, Dickens usa uma “estrutura de sentimento, na sua força e na sua fraqueza, que ele compartilha com a cultura popular de seu tempo” (WILLIAMS, 1970: 55).

Nessa estrutura de sentimentos podemos encontrar uma pista para entender a afirmação de Marx sobre a maior eficácia da literatura. Tanto para Raymond Williams quanto para Terry Eagleton, a literatura é a forma privilegiada de representação das experiências enquanto ainda estão sendo vividas, ou da estrutura de sentimento. A arte e

a literatura têm a capacidade de expressar essa estrutura que, como coloca Terry Eagleton, está entre razão e o inconsciente, entre o racional e o irracional:

The act of writing (a novel) crosses the border between subjective and objective. The novel is one of the few objects in a reified society which manifests in its every objective detail the subjective freedom in which was born. In this sense, its very existence can be seen as an imaginary solution to the social problems which it poses (EAGLETON, 2004: 18-19)

The hypothesis (of the structure of feeling) has a special relevance to art and literature, where the true social content is in a significant number of cases of this present and affective kind, which cannot without loss be reduced to belief-systems, institutions, or explicit general relationships, though it may include all these as lived and experience, with or without tensions, as it also evidently includes elements of social and material (physical or natural) experience which may lie beyond, or be uncovered by, the elsewhere recognizable systematic elements. (WILLIAMS, 1988: 133)

Engels descreve a cidade e tenta convencer-nos do seu mal; Dickens descreve a cidade para apresentar-nos Stephen Blackpool e, por meio da dramatização da vida dos personagens, convencer-nos de que a estrutura da sociedade é má. A cidade é imagem do que acontece com o homem, é mecanizada, monótona, escura, assim como o homem - Dickens mostra as conseqüências humanas e morais da de uma sociedade indiferente e não-natural. Engels apóia-se em citações de jornais, que visam a comprovar os fatos que descreve; a literatura os apresenta como verdade: Stephen vivia em Coketown, numa casa apertada, numa rua estreita, onde, nas palavras de Dickens, se a vida tem suas rosas e seus espinhos, alguém tinha tomado as rosas de Stephen e este tinha tomado os espinhos de outrem em adição aos seus próprios.

Enquanto Engels procura mostrar fatos, Dickens procura suscitar emoções. Em *Hard Times* fica patente a crítica não só à abstração utilitarista como também à supressão dos sentimentos e da consideração das relações humanas. O mundo industrial é apresentado como figura das forças que oprimem o indivíduo.

It is known, to the force of a single pound weight, what the engine will do; but, not all the calculators of the National Debt can tell me the capacity for good or evil, for love or hatred, for patriotism or discontent, for the decomposition of virtue into vice, or the reverse, at any single moment in the soul of one of these its quiet servants, with the composed faces and regulated actions. There is no mystery in it; there is an unfathomable mystery in the meanest of them, for

ever. - Supposing we were to reverse our arithmetic for material objects, and to govern these awful unknown quantities by other means! (*Hard Times*, 62)

As crianças Gradgrind são vítimas dessa educação utilitarista e sua história ilustra, provocando emoções e não argumentando racionalmente, o que a moagem dos sentimentos em nome da racionalização acarreta. No começo do livro Thomas Gradgrind já nos diz qual é sua filosofia:

Now, what I want is, Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts: nothing else will ever be of any service to them. This is the principle on which I bring up my own children, and this is the principle on which I bring up these children. Stick to Facts, Sir! (*Hard Times*, 1)

The same great manufacturer, always with an immense variety of work on hand, in every stage of development passed Sissy onward in his mill, and worked her up into a very pretty article indeed. (*Hard Times*, 81)

E a nova classe que surgia com a industrialização, a dos *self-made man*, representada pelo Sr. Bounderby, segue a mesma cartilha - deixando o sentimentalismo de lado, compartilhando a crença de que todos têm capacidade e oportunidade de crescer:

‘By George!’ said Mr. Bounderby, ‘when I was four or five years younger than you, I had worse bruises upon me than ten oils, twenty oils, forty oils, would have rubbed off. I didn’t get ’em by posture-making, but by being banged about. There was no rope-dancing for me; I danced on the bare ground and was larruped with the rope’ (*Hard Times*, 23)

Neste ponto vemos a convergência da literatura e da sociologia - tanto Engels quanto Dickens apontam para a indiferença causada pela industrialização das grandes cidades:

E, contudo, estas pessoas cruzam-se apressadas como se nada tivessem em comum, nada a realizar juntas, e a única convenção que este entre elas é o acordo tácito pelo qual cada um ocupa a sua direita no passeio, a fim de que as duas correntes da multidão que se cruzam não se constituam mutuamente obstáculo; e, contudo, não vem ao espírito de ninguém a idéia de conceder a outro um olhar sequer. Esta indiferença brutal, este isolamento insensível de cada

indivíduo no seio dos seus interesses particulares, são tanto mais repugnantes e chocante quanto é maior o número destes indivíduos confinados neste reduzido espaço. (ENGELS, 1985: 36)

Porém, em *Hard Times* acompanhando o sofrimento de Louisa, o leitor segue a história, sofre com a criança e com a mulher que, apesar de sua educação, “Louisa, no wonder” (*Hard Times*, 43) pensa, reflete e pergunta-se se é feliz: “I was encouraged by nothing, mother, but by looking at the red sparks dropping out of the fire, and whitening and dying. It made me think, after all, how short my life would be, and how little I could hope to do in it” (*Hard Times*, 48). Os leitores, acompanhando a história nos jornais, vivendo eles próprios numa sociedade em que, como diz Engels, impera o egoísmo, compreendem o mal desse sistema, são levados pela emoção onde a razão não penetrou ou, como nos diz o Sr. Gradgrind ao compreender o erro que foi a educação utilitarista - “what the Head had left undone and could not do, the Heart may have been doing silently. Can it be so?” (*Hard Times*, 200).

É interessante notar ainda que Dickens, através de Louisa, responde a uma pergunta do próprio Stuart Mill, herdeiro da tradição utilitarista de Jeremy Bentham. Em sua autobiografia ele revela que em 1826 passou por um período de depressão aguda depois de se perguntar se, todos os objetivos do utilitarismo sendo realizados, essa realização seria suficiente para fazê-lo feliz:

An irresponsible self-consciousness distinctly answered, ‘No!’ At this my heart sank within me: the whole foundation on which my life was constructed fell down. All my happiness was to have been found in the continual pursuit of this end. The end had ceased to charm, and how could there ever again be any interest in the means? I seemed to have nothing left to live for. (Autobiography, ch.5 Apud POLLARD, 1970: 11)

Através de Louisa, Dickens nos diz que não: “All that I know is, your philosophy and your teaching will not save me. Now, father, you have brought me to this. Save me by some other means!” (*Hard Times*, 196)

Isto posto, a grande personagem do livro, em relação à crítica ao liberalismo é Louisa Gradgrind. Seu sofrimento é o elo entre os ambientes, ao mesmo tempo em que explicita a luta travada entre seus componentes. Ela está, de algum modo, ligada a todos os espaços, que vimos ser conflitantes, e circula por eles segundo a melhor vantagem de alguém: seja de seu pai, do Sr. Bounderby ou de seu irmão. Entre todas as metáforas ligando pessoas e objetos, Louisa é a que encarna a maior de todas: se a

cidade é metáfora do sistema capitalista, ela é a grande mercadoria<sup>38</sup> que circula por todos os ambientes. E o momento da *anagnosis* de Louisa é o momento da descoberta da própria alienação enquanto ser humano; é também, para fechar um dos nós do livro, o momento em que ela percebe e faz o pai perceber, que sua educação fora um erro.

“Father, you have trained me from my cradle?”

“Yes, Louisa.”

“I curse the hour in which I was born to such a destiny.”

He looked at her in doubt and dread, vacantly repeating:; “Curse the hour? Curse the hour?”

“How could you give me a life, and take from me all the inappreciable things that raise it from the state of conscious death? Where are the graces of my soul? Where are the sentiments of my heart? What have you done, O father, what have you done, with the garden that should have bloomed once, in this great wilderness here?” (*Hard Times*, 193)

Esse é um momento crucial no livro, em um duplo sentido: primeiro o personagem reconhece sua verdadeira situação; segundo, esse reconhecimento leva o pai a reconhecer seu erro também. Louisa, dessa forma, desafia o sistema em que fora educada. É ela, e não o bom e virtuoso Stephen Blackpool, quem ousa rebelar-se contra a educação recebida, apesar de todos os seus defeitos pessoais. O diálogo dramático entre ela e o pai põe às claras os resultados da educação utilitarista.

Dickens mostra com esse diálogo que a saída via utilitarismo e economia política estava fadada ao fracasso. Se a doutrina utilitarista pregava a quantificação para alcançar a felicidade, nada mais contrário ao que se pode conceber como “felicidade” do que a vida de Louisa. A escola falha em mostrar o caminho para a felicidade e as causas disso são claramente explicadas: a destituição das pessoas, pela destruição dos sentimentos.

Louisa já passara perto deste reconhecimento em outros momentos do livro. Quando era criança vai assistir a uma apresentação do circo, e é duramente repreendida pelo pai. Quando se casa com o Sr. Bounderby, em outro diálogo dramático com o pai, que não a compreende, ela questiona seu modo de vida. Louisa visita ainda o bairro operário, movida pelo fato de saber que seu irmão não só roubara o banco como

---

<sup>38</sup> “O sórdido espírito mercantil impregna toda a linguagem, e todas as relações humanas são traduzidas em fórmulas comerciais, explicadas em termos de categorias econômicas. Encomenda e fornecimento, procura e oferta, (*supply and demand*), tais são as formas com as quais a lógica do inglês julga toda a vida humana.” (ENGELS, 1985: 312)

também jogara a culpa sobre Stephen: é esse o momento em que começa a compreender que deve fazer alguma coisa para mudar a situação.

Louisa turned her head to him, and bent it with a deference that was new in her. She looked from him to Rachel, and her features softened. "What will you do?" she asked him. And her voice had softened too. (*Hard Times*, 143)

Ela olha para eles com um respeito que é novo para ela. Essa é a primeira vez no romance que Louisa parece ter um pouco de vida, longe da apatia que a caracteriza. Ela sempre encobre os erros do irmão e cala-se para fazer a vontade do pai. Neste ponto, ela, pela primeira vez, pergunta-se sobre uma ação a ser realizada, sobre uma atitude a ser tomada. Não se trata de uma revolução social, mas de descobrir que há uma ideologia que os enganava. Em um capítulo chamado "A heavy shock to the System", Dickens, ao tratar do sofrimento de Louisa por ter sido criada para não ter sentimentos, deixa claro, pelo próprio título, que a escola representa o sistema de novos valores que ele despreza.

Nesse ponto, enquanto instrumentos de reconhecimento das contradições do sistema capitalista liberal, os textos Engels e Dickens falam a mesma linguagem. Dickens realiza em seu romance a proposta de Engels: nas palavras de Raymond Williams (que se refere por sua vez a uma passagem de *Dombey and Son*), o romancista é a mão que tira os telhados das casas e mostra as formas e fantasmas que nascem da negligência e da indiferença (WILLIAMS, 1970: 34).

Porém, o que constitui a diferença da abordagem de Dickens é a dramatização da sociedade urbana que descreve, pintando um quadro que não é acessível à simples observação física. Seus personagens, planos, são apresentados através de diálogos, de modo direto: "ao invés da linguagem controlada da análise e da compreensão, ele usa, diretamente, a linguagem da persuasão e da descrição" (WILLIAMS, 1970:31). Vejamos então de que modo Dickens apresenta a primeira tentativa de Louisa de rebelar-se contra o sistema no qual foi educada:

From the beginning, she had sat looking at him fixedly. As he now leaned back in his chair, and bent his deep-set eyes upon her in his turn, perhaps he might have seen one wavering moment in her, when she was impelled to throw herself upon his breast, and give him the pent-up confidences of her heart. But, to see it, he must have overleaped at a bound the artificial barriers

he had for many years been erecting, between himself and all those subtle essences of humanity which will elude the utmost cunning of algebra until the last trumpet ever to be sounded shall blow even algebra to wreck. The barriers were too many and too high for such a leap. With his unbending, utilitarian, matter-of-fact face, he hardened her again; and the moment shot away into the plumbless depths of the past, to mingle with all the lost opportunities that are drowned there. (*Hard Times*, 88-89)

Nessa tentativa inicial de rebelião, Dickens nos apresenta, dramatizada nas ações dos personagens, a doutrina utilitarista, que ergue barreiras entre as pessoas de tal forma que elas não são capazes nem mesmo de enxergá-las e se esquecem do que é não ser indiferente. A literatura dramatiza a ideologia da sociedade, mas nem por isso sua eficácia é menor.

Dickens ilustra, em *Hard Times*, várias facetas dessa nova sociedade que se formava. Era possível aos contemporâneos reconhecer os lugares, as pessoas e as cenas descritas: a fumaça que contamina não só Coketown, mas também as cidades vizinhas; os bons circenses, ainda não contaminados pela teoria dos dados e números, prontos a ajudar até mesmo Tom Gradgrind; Stephen que é justo e bom apesar das injustiças que sofre; o Sr. Bounderby que só se interessa por seus negócios; a Sra. Sparsity, a nobre decadente. O estilo de Dickens, que alterna drama e humor traz seus personagens para perto do que Raymond Williams chama de “nova cultura popular” e o sucesso que essa fórmula drama/humor/descrição do real - páginas pitorescas e eloqüentes - alcançou é incontestável.

A falência da promessa de felicidade da doutrina utilitarista é o fio condutor da trama e vemos, no destino dos filhos do Sr. Gradgrind, uma demonstração prática daquilo que Engels afirmava em sua obra:

Temos que desesperar de todos os esforços da humanidade, da sua vontade e da sua marcha para a frente ao ver os resultados do nosso sofrimento e do nosso trabalho ridicularizados, ou então temos de concluir que até aqui a sociedade humana se enganou no caminho da procura da felicidade. (ENGELS, 1985: 168-169)

Porém, o próprio Gradgrind, ao contrário de seu filho, consegue, no fim, ser tocado pelos sentimentos e compreender o mal que fez com a educação que deu a ele e a Louisa, que proibia os sentimentos e a reflexão imaginativa sobre a realidade (*wonder*): “I had proved my- my system to myself, and I have rigidly administered it; and I must

bear the responsibility of its failures.” (*Hard Times*, 198). Ao reconhecer, finalmente, seus erros, levado pelas palavras de Louisa, e, assim, redimir-se, por ter, afinal, sempre querido o melhor apesar de suas falhas, prova que Dickens coloca a solução possível não na utopia do circo, mas na possibilidade de mudança.

Embora vivendo dentro de um sistema doente, há esperança de escapar da alienação. Não há uma revolução social no final de *Hard Times*, não havia possibilidades para isso em 1854. Os espaços, portanto, continuam os mesmos, mas, se não há mudança neles, isso é, mais uma vez, sinal de que para Dickens, os tempos difíceis referem-se a uma questão estrutural do sistema que não pode ser mudada superficialmente.

## 2. A dialética da narração

O trabalho de convencimento não se relega, no romance, à metáfora do sistema capitalista desmascarado. Além de Louisa, também o narrador trabalha no convencimento do leitor e no desvelamento das contradições. As duas esferas que se embatem no enredo aparecem no estilo da narrativa. O racional e o sentimental alternam-se no trabalho de convencimento elaborado pelo narrador.

Juntamente com profundas ironias, principalmente dirigidas à esfera dos fatos, aparecem parágrafos que eloqüentemente exortam a uma mudança moral. As metáforas também seguem o mesmo ritmo: ao lado de metáforas mecanicistas, que comparam o homem e suas ações a máquinas, aparecem seres do mundo espiritual e natural, demônios, rosas, estrelas.

Indeed, as he eagerly sparkled at them from the cellarage before mentioned, he seemed a kind of cannon loaded to the muzzle with facts, and prepared to blow them clean out of the regions of childhood at one discharge. (*Hard Times*, 2)

Essa descrição do Sr. Gradgrind, comparando-o a um canhão, contrasta com a descrição da morte de Stephen Blackpool, que alude a estrelas e redenção-

The star had shown him where to find the God of the poor; and through humility, and sorrow, and forgiveness, he had gone to his Redeemer’s rest. (*Hard Times*, 246)

O Sr. Gradgrind, canhão, e Stephen Blackpool, estrela, exemplificam a estratégia que o narrador utiliza para representar os personagens conforme os valores por eles defendidos. Deste modo, se o Sr. Gradgrind, como já mencionamos, representa a racionalidade agressiva, o moedor de indivíduos, ele é o canhão; Stephen, por outro lado, representa a humanidade não contaminada pela lei do individualismo e por isso ele pode encontrar o “Deus dos pobres”. Dickens demonstra nessa última passagem, o poder redentor dos sentimentos, que não são meramente um recurso para aumentar as vendas dos periódicos: o sentimentalismo presente no texto está relacionado tanto ao tema quanto à estrutura do romance. O apelo aos sentimentos feito pelo narrador é uma crítica ao sistema que mantém aquela sociedade, é um recurso retórico oposto ao sentimentalismo entendido como simples apelo aos bons sentimentos. O sentimentalismo não é um recurso utilizado levianamente, que aparece sem explicação para resolver problemas no enredo. Nesse romance, Dickens utiliza o sentimentalismo como instrumento de persuasão e o integra tanto ao enredo quanto à forma do romance para mostrar eloquentemente de que modo os sentimentos foram retirados da sociedade e como o fomento desses mesmos sentimentos pode salvá-la.

No intuito de provar sua tese, o autor não poupa os personagens. Nem mesmo a fragilidade física e mental da Sra. Gradgrind a torna menos merecedora das ironias e do cinismo do narrador, que vê em sua aceitação dos fatos e em sua hipocondria mais uma demonstração da letargia que toma conta de sua vida.

She had never been well within her daughter’s knowledge: but she had declined within the last few days, had continued sinking all through the night, and was now as nearly dead, as her limited capacity of being in any state that implied the ghost of an intention to get out of it, allowed. (*Hard Times*, 176)

A Sra. Gradgrind não escapa das farpas do narrador, que não diz claramente o quão insignificante a considera, deixando o leitor descobri-lo por meio de uma ironia cortante. Contrastando com a morte de Stephen, que o narrador descreve como redentora, a morte da Sra. Gradgrind somente reforça o que ela fora durante toda sua vida: nada. Não há *pathos*, não há piedade nessa morte, demonstrando uma vez mais que o sentimentalismo não é utilizado sem propósito: nem toda morte no livro provoca

lágrimas no leitor; somente aquelas que servem ao objetivo do narrador. Nessa passagem, a utilização do recurso da ironia e a ausência de sentimentalismo revelam a perspicácia do narrador: na casa do Sr. Gradgrind, os sentimentos ainda não são admitidos, nem para os personagens, que ainda vivem sob o jugo das doutrinas utilitaristas, nem para o narrador, que descreve a morte da Sra. Gradgrind segundo os métodos vigentes na casa, ou seja, utilizando exclusivamente os critérios da razão, o que não deixa espaço para os sentimentos.

Há, desse modo, a alternância entre a persuasão racional, pelos fatos, através do uso da ironia, e a persuasão através dos sentimentos. Esse convencimento através dos sentimentos, que perpassa todo o romance, faz com que se lhe atribua o qualificativo de “melodrama”.

O termo melodrama constitui um problema para a análise da obra porque vem acompanhado de uma série de sentidos pejorativos, entre eles, os de “obra de baixo nível”, maculada por um “sentimentalismo vulgar”. A classificação de Dickens como melodramático começou quase tão logo ele começou a escrever seus romances. Em 1838 *Olliver Twist* já estava sendo serializado e T.H. Lister o acusa no *Edinburgh Review*, dizendo que “Oliver’s odious half-brother Monks was ‘a mere melodramatic villain’ (WORTH, 1978: 2). Os críticos de Dickens parecem ter adotado essa opinião, fazendo com que George Worth, em *Dickensian Melodrama*, assevere que muito se criticou e se critica Dickens pelo uso do melodrama, ou seja, pelo franco apelo ao envolvimento emocional do leitor, pela apresentação da virtude ameaçada pelo vício, pela linguagem eloqüente e as ações rápidas e surpreendentes. Essas características fazem parte do romance dickensiano, porém, o que Worth ressalta é que poucos críticos se dispuseram a explicar a aplicação desse termo, que originalmente se refere ao teatro, ao texto dos romances de Dickens<sup>39</sup>. O termo é usado de forma vaga, principalmente para criticar as pretensas falhas do texto de Dickens, sem que haja uma explicação sistemática dessas mesmas falhas.

---

<sup>39</sup> “There are two things wrong with this [say dismissively, that Dickens is melodramatic]. First, very few writers on Dickens have troubled to ask themselves, or to tell their readers, what the adjective ‘melodramatic’ might mean as applied to prose fiction such as his. Second, a good many of these critics have, somewhat irritably, reached for it as handy all- purpose weapon whenever they want to cudgel Dickens for offenses he has, according to them, committed against the art of fiction or the canons of good taste as they have understood them. The results are predictable: vagueness in the use of the term; contradictions among the conclusions that are drawn as a result of such casual invocation; and a troubling sense in the reader that, because and insofar as he is melodramatic as a novelist, Dickens is to be summarily arraigned, tried, and condemned at the bar of critical justice.” (WORTH, 1978:2)

Não é nesse sentido vago e indeterminado que o termo será empregado neste trabalho. Assim como, segundo vimos, o sentimentalismo no romance não é um mero capricho do narrador, mas uma estratégia argumentativa, também o melodrama, que aparece em muitas passagens do romance é, como procuraremos mostrar, uma forma da cultura popular que Dickens incorpora a seu texto no intuito de convencer o leitor.

A primeira consideração que se deve fazer a respeito do melodrama é que esse gênero não era estranho ao leitor de Dickens, pois, se, por um lado, imperavam na sociedade vitoriana as doutrinas racionalistas, por outro, essa mesma sociedade divertia-se com o melodrama no teatro.

For a century, melodrama was virtually ignored by literary criticism. What makes this silence particularly strange is that melodrama was the most popular kind of theatrical entertainment for much of the nineteenth century, and ‘more people went to the theatre during the nineteenth century than at any time in history’ (JOHN, 2001:23)

Como observa Juliet Jonh, apesar de ser ignorado pela crítica literária, o melodrama era uma forma extremamente popular. A mesma sociedade que prezava o empirismo paradoxalmente prezava também o melodrama. Dickens, que acreditava na inclusão social através da fantasia e do resgate dos sentimentos, não poderia deixar de utilizar um gênero que, além de popular, utilizava a fantasia.

O autor soube aproveitar também outra faceta do melodrama, gênero que, extremamente popular no século XIX, tem suas raízes mais profundas na literatura gerada pela Revolução Francesa, quando era utilizado como eficaz instrumento político. Porém, e nisto se encontra a dificuldade em se estudar esse gênero, desde sua origem o melodrama é caracterizado pelas divergências de apreciação<sup>40</sup> que acompanharão seu estudo e que o farão ser olhado com desconfiança: ele era utilizado tanto por liberais

---

<sup>40</sup> Juliet Jonh comenta que o próprio pai do melodrama, Guilbert de Pixérécourt, escreveu muitos melodramas anti-revolucionários. “Pixérécourt’s success foregrounds many of the paradoxes which attend the politics of popular culture.” (JOHN, 2001:35) Dando seguimento à sua história de controvérsia, na Inglaterra, em 1737 foi publicado um *Licensing Act* que restringia os locais onde se poderiam mostrar peças de teatro (Convent Garden and Drury Lane) fazendo com que o teatro somente fosse acessível a uma elite e que as produções melodramáticas e populares fossem marginalizadas. Isso só acabou com o *Theatre Regulation Act* de 1843. Contudo, esta regulamentação não acabou com a popularidade do melodrama. De qualquer maneira não houve, nas palavras da autora, “a purificação do teatro”. Pelo contrário, o melodrama chegou a Convent Garden. Para maior discussão sobre o melodrama e os conceitos de “high” e “low” culture, ver *Intellectual Incorrectness: Melodrama, Populism, Cultural Hierarchies* in: JOHN, 2001).

quanto por antiliberais; era, dessa forma, tanto expressão da voz dos radicais como da voz dos conservadores.

No entanto, ao ser importado para a Inglaterra, o melodrama transforma-se numa representação da luta entre a *high* e a *low culture*; num pólo de luta entre o individualismo romântico, de tendência elitista devido à própria sofisticação de seus conceitos, contra o melodrama, expressão de uma arte de fácil compreensão, aberta a todas as camadas sociais, mesmo às mais populares e estranhas à cultura erudita. O melodrama torna-se uma forma de as classes baixas adquirirem representação na Inglaterra do século XIX, comandada por uma burguesia emergente, e, para Juliet John, ele é até mesmo uma forma de luta por poder cultural e político:

“Melodrama’s emergence in fact encapsulates the struggle of the lower class to attain agency and representation, and the attempts of some in power to prevent their empowerment. Early stage melodrama is in fact a site of struggle for cultural and political power.” (JOHN, 2001: 34)

Nesse contexto, Dickens apropria-se do gênero para efetivar aquilo que propusera no *Amusement of the people*: uma arte inclusiva que, coordenando-se com o tema do romance, combatesse o individualismo e a desagregação da sociedade de seu tempo. O sentimento como forma de inclusão, de representação da sociedade como um todo, também era defendido por poetas românticos como Wordsworth e Shelley. Raymond Williams, em seu ensaio *The Romantic Artist*, afirma que o paradoxo entre beleza, e sociedade, entre aperfeiçoamento individual e evolução social, atribuído ao artista romântico, é uma determinação posterior à época em que esses artistas escreveram e que alguns deles estavam, na verdade, convictos de que a poesia e o empenhamento social eram convergentes, de que a beleza e os sentimentos eram uma forma de conscientização<sup>41</sup>.

Uma visão similar pode ser atribuída a Dickens e, assim, explicar seu modo de utilização do melodrama, construção ficcional fundamentada na exacerbação dos sentimentos. Em *Hard Times* o uso do melodrama é, por outro lado, muito mais sutil que em outros livros de Dickens, como *Oliver Twist* e *David Copperfield*. Ao adequar o estilo de sua narrativa ao tema abordado, ele não poderia retratar a cidade de Coketown

---

<sup>41</sup> “What were seen at the end of the nineteenth century as disparate interests, between which a man must choose and in the act of choice declare himself poet or sociologist, were, normally, at the beginning of the century, seen as interlocking interests: a conclusion about personal feeling became a conclusion about society, and an observation of natural beauty carried a necessary moral reference to the whole and unified life of man.” (WILLIAMS, 1983: 30)

por meio da exacerbação dos sentimentos, pois o romance quer mostrar, justamente, como os sentimentos estão ausentes daquela sociedade. Assim, o melodrama é utilizado em *Hard Times* principalmente quando se trata da defesa da esfera dos sentimentos, porém esse recurso não visa a apregoar aquele sentimentalismo romântico que privilegiava o “eu”, e que Juliet John chama de “sentimento intelectualizado”. Para Dickens, os sentimentos não são simples instrumentos de aperfeiçoamento individual, como ocorre na visão de certas correntes do Romantismo, mas, sim, uma forma privilegiada de inclusão cultural e de aperfeiçoamento social, como para os autores citados por Raymond Williams. Em *Hard Times*, Dickens mostra como o racionalismo utilitarista transforma os homens em máquinas e os subjugam ao domínio de leis aritméticas que obliteram a humanidade. O melodrama apresenta-se, desse modo, como forma de tornar público o privado, de privilegiar a emoção espontânea e marginalizar uma forma nociva de racionalidade, notadamente a da economia política<sup>42</sup>. O autor, que possuía uma grande capacidade de se comunicar-se com seu público, faz o narrador de *Hard Times* mesclar habilmente o melodrama e a ironia, mostrando as contradições sociais através da ironia e exortando à mudança moral e social através do apelo aos sentimentos.

Mantendo-se fiel a suas origens radicais, o melodrama pode ser entendido ainda como forma de combater o elitismo do sentimentalismo romântico e dar representação política e cultural também às classes baixas. Conforme observa Juliet John,

“Melodrama’s emergence in fact encapsulates the struggle of the lower class to attain agency and representation, and the attempts of some in power to prevent their empowerment. Early stage melodrama is in fact a site of struggle for cultural and political power.” (JOHN, 2001: 34).

Esse lugar de luta, ao qual se refere Juliet John, em *Hard Times* é o próprio romance, em que não somente se retratam as classes que aspiram a alcançar representação, como os “Hands”, mas em que se mostra também o próprio ser humano que quer obter representação e libertar-se de uma lei que Dickens apresenta como inumana e que controla toda a sociedade e não apenas uma de suas classes.

---

<sup>42</sup> “Melodramatic aesthetics offered Dickens a specific set of characteristics fundamental to his anti-intellectual marginalization of ‘psychology’ and interiority; melodrama publicizes the private, privileges spontaneous emotion, and marginalizes the mind.” (JOHN, 2001: 7)

Por outro lado, assim como não é passível de classificação unificadora e absoluta a sociedade representada em *Hard Times*, rasgada que está entre um projeto de felicidade construído sobre valores pré-industriais e uma realidade de valores capitalistas, também o narrador não nos permite classificá-lo de forma simplista.

As if an astronomical observatory should be made without any windows, and the astronomer within should arrange the starry universe solely by pen, ink, and paper, so Mr. Gradgrind, in his observatory (and there are many like it), had no need to cast an eye upon the teeming myriads of human beings around him, but could settle all their destinies on a slate, and wipe out all their tears with one dirty little bit of sponge. (*Hard Times*, 85)

Em um mesmo parágrafo encontramos o uso dos dois recursos – apelo aos sentimentos e ironia – e o narrador, ao mesmo tempo em que critica o empirismo com que o Sr. Gradgrind trata os seres humanos, escrevendo num estilo sem rebuscamento, direto, faz com que o cinismo que se encerra na frase “poderia escrever seus destinos em pedra e limpar suas lágrimas com um pedaço sujo de esponja” seja altamente sentimental. O fato de sabermos que o narrador não compactua com as idéias do Sr. Gradgrind, e que a comparação dele com o observatório astronômico, dirigente inflexível de destinos humanos, não é um elogio, mas uma crítica velada, torna a inserção do sofrimento, através das lágrimas e da displicência com que Gradgrind se livra delas, como se não fossem nada, deveras apelativa. O narrador apela para a piedade do leitor, levando-a a considerar **o fato** de que Gradgrind não se **comove** com os sofrimentos alheios, tudo isso sentido, mais do que racionalizado, como uma grave falha em seu comportamento. Na dramatização das experiências pessoais, a ironia pode se transformar em apelo quase melodramático. O objetivo e o subjetivo, o racional e o sentimental, convivem na narrativa e concorrem para a força persuasiva e para o alcance social dos romances de Dickens, que circulavam por todas as classes e eram sucesso em todas as camadas de público. O movimento do narrador vai levando o leitor a sofrer com o personagem que ele descreve, utilizando o recurso do drama – ou do melodrama –, do teatro que lhe era tão caro a ponto de ter dedicado parte de sua carreira à leitura pública de suas obras, com as cenas que ele descortina, com as metáforas com que caracteriza irônica ou dramaticamente, seus mundos.

O uso da ironia e do sentimentalismo concorre para outro efeito da narrativa, também ligado ao melodrama: a generalização dos dramas morais individuais.

Raymond Williams aponta em vários textos o caráter generalizante do realismo de Dickens - ele não está somente buscando uma série de efeitos locais, mas procurando um efeito geral, o que faz com que seu romance possa ser considerado, mais que uma descrição da sociedade industrial, um retrato das forças que nela atuavam e das suas conseqüências sociais.

Esse efeito liga-se ao melodrama porque esse gênero também utiliza tipos e não indivíduos como personagens, porque aqueles expressam o que é comum, tendo relevância fora si mesmos e são, em Dickens, não o Sr. Bounderby, mas o capitalista, não a Sr. Gradgrind, mas o teórico utilitarista. Esses homens, como os demais personagens do romance, representam tipos na metáfora ao capitalismo que é Coketown e sendo tais, não se sofre por Louisa e por Stephen, mas por todos e por cada um daqueles que têm suas vidas afetadas por esse sistema. O melodrama de Coketown visa a mostrar que a vida das pessoas só pode ser melhorada se houver, como base, uma libertação dos sentimentos não já individuais, mas da humanidade considerada como um todo. Não são Louisa ou Stephen que precisam ser libertados, mas sim todos os homens.

No romance vemos um movimento recorrente do particular em direção ao geral. Isso é feito através da multiplicidade de vozes dramáticas que aparecem no romance e, também, através da articulação do discurso direto com as interferências do narrador. O discurso direto e os comentários do narrador se sucedem incessantemente, o personagem agindo ou falando e o narrador comentando suas ações e suas palavras, atribuindo uma dimensão social às ações individuais que apresenta. Passíveis de comentários de tendência teorizante, as ações têm relevância que pode ser interpretada social, coletivamente.

No capítulo em que o falso abandono do Sr. Bounderby pela mãe é desmascarado, vemos a ironia e a interferência em ação:

“Josiah in the gutter!” exclaimed Mrs. Pegler. “No such a thing, Sir. Never! My dear boy knows, and will give you to know, that though he come of humble parents, he come of parents that loved him as dear as the best could, and never thought it harship on themselves to pinch a bit that he might write a cipher beautiful, and I’ve his books at home to show it! (*Hard Times*, 234)

Após ouvir por dezenas de vezes o discurso do Sr. Bounderby, que proclamava a quem quisesse ouvir que fora abandonado e sofrera para alcançar sua posição na sociedade, as palavras da Sra. Pegler fazem com que o leitor se apiede do engano

enorme em que ela se encontra quanto a seu filho. Ela faz um longo discurso afirmando o seu orgulho por seu Josiah ter se transformado num patrão justo e sua certeza de que ele vai desmentir o Sr. Gradgrind, que a acusara de tê-lo abandonado. Não há como não inferir que, ainda que não intencionalmente, a Sra. Pegler só disse mentiras e que Josiah é tanto bom patrão quanto é filho abandonado. Mas o narrador não deixa de comentar o resultado do discurso da Sra. Pegler na reputação do Sr. Bounderby:

Detected as the Bully of humility, who had built his windy reputation upon lies, and in his boastfulness had put the honest truth as far away from him as if he had advanced the mean claim (there is no meaner) to tack himself on a pedigree, he cut a most ridiculous figure. (*Hard Times*, 235-236)

O narrador explica as conseqüências da revelação para tudo o que conhecemos sobre o Sr. Bounderby e conclui com uma consideração de natureza moral: a mentira o tornou uma figura ridícula.

O comentário do narrador pode fazer a generalização de modo ainda bem mais explícito. Já o primeiro diálogo que aparece no livro, entre o Sr. Gradgrind e as crianças da escola, termina com o narrador comentando que existem centenas de professores como o Sr. M'Choakumchild, que são todos regulados pela mesma doutrina.

“Now, if Mr. M'Choakumchild,” said the gentleman, “will proceed to give his first lesson here, Mr. Gradgrind, I shall be happy, at your request, to observe his mode of procedure”.

Mr. Gradgrind was much obliged. “Mr. M'Choakumchild, we only wait for you.”

So, Mr. M'Choakumchild began in his best manner. He and more one hundred and forty other schoolmasters, had been lately turned at the same time, in the same factory, on the same principles, like so many pianoforte legs. (*Hard Times*, 6-7)

O narrador está sempre expressando sua opinião, generalizando, mostrando as conseqüências dos fatos narrados. Ele não é apenas um observador; participa da narrativa dando um caráter geral às ações individuais narradas. Não contente com isso, ainda aconselha o personagem, exortando-a a pensar melhor em seus métodos:

Ah, rather overdone, M'Choakumchild. If he had only learnt a little less, how infinitely better he might have taught much more!

He went to work in this preparatory lesson, not unlike Morgiana in the Forty Thieves: looking into all the vessels ranged before him, one after another, to see what they contained. Say, good M'Choakumchild. When from thy boiling store, thou shalt fill each jar brim full by-and-by, dost thou think that thou wilt always kill outright the robber Fancy lurking within – or sometimes only maim him and distort him! (*Hard Times*, 7)

Se o Sr. M'Choakumchild tivesse estudado menos, teria ensinado mais. Não teria talvez abafado a imaginação dessas crianças que foram postas sob a sua tutela, porque justamente foi aquilo que ele estudou, as doutrinas que ele estudou, que o levaram a querer extirpar a fantasia. A generalização está no fato de que não foi somente o indivíduo M'Choakumchild que agiu dessa forma, mas todos aqueles que, guiados pela doutrina utilitarista, estrangularam a fantasia e a imaginação.

## IV - A resposta de Dickens

### 1. Para além da confusão

Procuramos mostrar até então como Dickens utilizou metáforas, apelo aos sentimentos e ironias, para criticar uma sociedade excessivamente racionalista, a que tudo isso faltava; vimos também como Dickens zomba e destrói, uma a uma, as respostas que a economia política e o utilitarismo davam aos problemas individuais e sociais de seu tempo; por fim, constatamos que a resposta elaborada por Dickens se apoiava na capacidade, inerente à própria forma do romance, não só de identificar e representar os problemas da sociedade que descreve, como também de coordenar e de agregar simbolicamente uma sociedade desconexa e fragmentada. Como conclusão, examinaremos os nós não desatados do romance, seus problemas não resolvidos, elemento último e coordenador das diversas estratégias de denúncia e de proposição de respostas apresentadas em *Hard Times*.

Ao contrário do diagnóstica Stephen Blackpool, nem tudo é confusão nesse mundo imerso em tempos difíceis. O texto narra e, mesmo, engendra várias ambigüidades e contradições, comungando da confusão que grassava na sociedade da época e que é sua missão revelar. Porém, a confusão e aparente contradição dos elementos da narrativa, linhas divergentes de um plano, geram uma resultante, apontam para uma direção: a questão da educação.

Podemos perceber isso já na estruturação do romance. A obra é dividida em “livros”, cujos títulos metaforizam o processo educativo em figuras do processo de plantação e de colheita: Livro 1 - Plantando, Livro 2 - Colhendo, Livro 3 – Armazenando. Note-se que, curiosamente, se omite a conclusão do processo. Todo o plantio alcança sua finalização na alimentação, e não no armazenamento. Os homens plantam para alimentar-se e não para guardar. Como veremos, esse truncamento, essa frustração, nada tem de acidental.

O narrador conversa com leitor, argumenta com ele, comove-o, insiste, apela para que possam ser semeados sentimentos na terra seca e árida do utilitarismo e cientificismo. Ele já começa prevenindo o leitor para as possíveis funestas conseqüências da falta ou da distorção da fantasia – exatamente as conseqüências que

observaremos, no final, nas vidas de Louisa e de Tom. Todo o primeiro livro mostra a semeadura da doutrina utilitarista.

That after eight weeks of introduction into the elements of Political Economy, she had only yesterday been set right by a prattler three feet high, for returning to the question, "What is the first principle of this science?" the absurd answer, "To do unto others as I would that they should do unto me". (*Hard Times*, 49)

A resposta de Sissy Jupe, interpretando a economia política em termos religiosos, é característica da ironia de Dickens: era exatamente contra a interpretação do mundo dada pela religião que aquela corrente se insurgia e nada mais absurdo do que interpretá-la deste modo. As respostas de Sissy vão sempre contra os preceitos da economia política, demonstrando uma ingenuidade desconcertante e aparece nessa primeira parte do livro como elemento oposto a Bitzer, oposição esta que vai se repetir ao longo do romance.

O livro 1 termina com o casamento de Louisa, que marca o abandono das tímidas e esmagadas fantasias de infância do personagem e sua entrada na casa do Sr. Bounderby e na esfera dos fatos.

O livro 2 trata das conseqüências para a vida das crianças Gradgrind, já na idade adulta, das doutrinas plantadas na infância. Louisa e Tom revelam, em suas ações, as fraquezas, deficiências e vícios previstos no início do romance e travam conhecimento com Stephen Blackpool, o personagem que, juntamente com Louisa, mostrará o lado mais funesto da dinâmica do capitalismo. O jovem Tom não tem escrúpulos em usar quem quer que seja, de sua irmã até Stephen, para conseguir sair-se bem, aceitando e utilizando plenamente as regras do sistema. Louisa demonstra ter tido seu espírito quebrado pela avalanche de fatos que soterram sua vida. Esse "livro" termina com a conscientização do Sr. Gradgrind da falência de seu sistema, cujos frutos literalmente caem e apodrecem a seus pés.

"And all I know is, your philosophy and your teaching will not save me. Now, father, you gave brought me to this. Save me by some other means!"

He tightened his hold in time to prevent her sinking on the floor, but she cried out in a terrible voice, "I shall die if you hold me! Let me fall upon the ground!" And he laid her down there, and saw the

pride of his heart and the triumph of his system, lying, an insensible heap, at his feet. (*Hard Times*, 196)

Louisa neste momento aparece totalmente tomada pela esfera dos sentimentos, seu discurso é apelativo e o Sr. Gradgrind tem, literalmente, sua doutrina destruída a seus pés. Esse “break down” da Louisa marca o final do segundo livro, mas, no entanto, não é o fim, pois só o reconhecimento do problema não é suficiente.

O último livro começa com um título bastante sugestivo: “Uma outra coisa necessária”. Sissy Jupe retorna à narrativa, após ter praticamente desaparecido durante o livro 2, para reaproximar Louisa da esfera dos sentimentos. Ela será responsável pela salvação, para usar as palavras do personagem, de Louisa e de Tom. A aprendizagem de Louisa através dos sentimentos se completa, Tom consegue livrar-se da prisão e Stephen consegue provar sua inocência.

Porém, estranhamente, a esfera dos sentimentos não triunfa. Não há o fechamento que se esperava no enredo: Stephen morre e do futuro de Louisa resta apenas a longa previsão feita pelo narrador no último capítulo. Esse futuro nem é feliz e nem se concretiza no romance. Aquilo que o narrador nos dissera sobre a preponderância da natureza sobre a mecanização, não alcança sua realização.

Never fear, good people of an anxious turn of mind, that Art will consign Nature to oblivion. Set anywhere, side by side, the work of God and the work of man; and the former, even though it be a troop of Hands of very small account, will gain in dignity from the comparison. (*Hard Times*, 61)

É verdade que no final a balança tende para o lado da esfera dos sentimentos, pois Dickens direciona o romance no sentido de convencer o leitor da maldade cultivada pela esfera dos fatos. Mas apesar da crença expressa no parágrafo acima, não há mudança no sistema.

The more graphically the novel depicts what it officially regards as a mere deficiency of the system, the more it inescapably suggests that such a deficiency is, so to speak, built into the system itself. And it would clearly take more than the softening of one individual's heart to rectify that. (EAGLETON in: DICKENS, 1987: 315)

Já vimos anteriormente que esse florescimento dos sentimentos pode ser altamente revolucionário, pelo fato de os sentimentos nascerem apesar de toda a estrutura do sistema trabalhar contra eles. Resta olhar agora para o outro lado dessa solução.

Raymond Williams afirma que Dickens soube retratar a cultura popular de seu tempo naquilo que ela tinha de autêntica e de forjada. Isso fica claro se considerarmos que apesar da estrutura de sentimentos presente no livro – que, como vimos, dá voz a várias respostas da época à crise de experiência vivida -, e apesar da abordagem realista presente nas descrições e no retrato da vida social, a solução pelos sentimentos resvala o idealismo do Romantismo. Como afirma Raymond Williams, “It’s a structure of feeling, in its strengths and weaknesses, which he shares with the popular culture of his time.” (WILLIAMS, 1970: 55).

Essa dicotomia e conflito entre o material e o imaterial era uma das características principais da sociedade burguesa, como atesta Eric Hobsbawn em *A Era do Capital*:

Mesmo assim, os objetos eram mais do que meramente utilitários ou símbolos de status e sucesso. Tinham valor em si mesmos, como expressões de personalidade, como sendo o programa e a realidade da vida burguesa, e mesmo como transformadores do homem. No lar tudo isso era expresso e concentrado. (...)

Esses objetos, como as casas que os continham, eram sólidos, um termo usado caracteristicamente para melhor elogiar uma empresa de comércio. Eram construídos para durar para sempre e duravam. Ao mesmo tempo, precisavam expressar as aspirações mais altas e espirituais da vida através da beleza. (...)

Essa dualidade entre solidez e beleza expressava uma grande divisão entre o material e o ideal, o corpóreo e o espiritual, muito típica do mundo burguês, já que espírito e idéia dependiam da matéria e podiam ser expressos somente através da matéria, ou pelo menos através do dinheiro que pudesse comprá-lo. (HOBSBAWN, 2004: 322-323)

Essa sociedade, portanto, se apoiava na doutrina utilitarista, mas defendia valores do passado como a família, que negava todos os ideais burgueses de livre-iniciativa, competição e individualismo.

O ponto crucial era o de que a estrutura da família burguesa estava em direta contradição com a sociedade burguesa. Dentro dela a liberdade, a oportunidade, o nexos do dinheiro e a busca do lucro individual não eram a regra. (HOBSBAWN, 2004: 332)

Essas contradições, as relações obscurecidas e complicadas que dirigiam a sociedade, estão presentes na forma do romance e concorrem para que ele capte os diversos sentimentos de choque e preocupações e ofereça um modo de enxergar a totalidade da realidade social numa época em que segundo Perry Anderson, não havia uma sociologia capaz de compreendê-la. Em *English Questions*, ele assevera que não houve na Inglaterra o florescimento de uma sociologia clássica, como ocorreu em outros países da Europa. Nesses países, a sociologia buscou “an overall reconstruction of social formations.” (ANDERSON, 1992: 53), contrapondo-se a outro sistema totalizante: o marxismo. Na Inglaterra isto não ocorreu. A burguesia, que produziu na Alemanha, Itália e França pensadores como Weber, Pareto e Durkheim, não logrou o mesmo resultado na Inglaterra. Ao contrário do continente, não houve resposta ao marxismo, que “was all but unknown as a significant influence until the thirties, when the experience of the Depression and the rise of fascism suddenly drew a generation of intellectuals towards the Communist Party” (ANDERSON, 1992: 55). A Inglaterra ficou, pois, despojada de uma teoria que considerasse a sociedade como um todo. A resposta às contradições descritas acima não foi dada pela sociologia e formou-se no país um vazio intelectual no que tange à interpretação da sociedade.

Desse modo, aquilo que ele chama de “absent centre<sup>43</sup>”, ou seja, a falta de uma explicação coesa e articulada do todo social, nos é fornecida por Dickens sob a forma de uma estrutura de sentimentos, expressa também na forma do romance, a qual, nas palavras de Raymond Williams, é um modo de representar a realidade do século XIX inglês muito mais penetrante do que quaisquer dos outros sistemas ideológicos da época, que, no entanto, se pretendiam claros, coerente e totalizadores.

---

<sup>43</sup> “Northern manufacturers, mindful of the French Revolution and fearful of the nascent working-class movement, were not disposed to risk any overturn of the dominant landowners, and never evicted them from control of the political order – rather melding with them in a composite ruling order after mid century. From this history there emerged no insurgent body of thought comparable to the Enlightenment. The culture of the English middle class included powerful sectoral disciplines- notably the economics of Ricardo and Malthus. It made revolutionary breakthrough in the natural sciences – above all the evolutionist biology of Darwin. But it did not give rise to any general theory of society, or any philosophical synthesis of compelling dimensions. The one *sui generis* creed it produced, Benthamism, was a crippled parody of such an ideology, with no chance of becoming the official justification of the Victorian social system.” (*The sociology of no sociology*; in: ANDERSON, 1992.)

## 2. Partes no todo

A dificuldade de alguns em compreender o romance está justamente na necessidade, ignorada por Leavis, de ver através da obviedade, de compreender a relação entre a estrutura do romance e a estrutura social de uma sociedade em transição para o capitalismo, com todas as mudanças materiais e morais que esse processo de transição acarreta. Raymond Williams diz que o livro é um sintoma do seu tempo – os tempos difíceis que dão título ao romance e que moldam as vidas de seus personagens. O que confunde a crítica, quando trata dos romances de Dickens, é a dificuldade de relacioná-los, devido à superficial popularidade de sua forma, com a era, marcada por contradições, que eles representam e sobre a qual atuam. O movimento do romance acompanha o movimento social de seu tempo muito além do que revela a superfície da narrativa.

Assim, para que se possa compreender o caótico mundo de Coketown e a habilidade de Dickens em apresentá-lo, é necessário não perder de vista a realidade e concretude do próprio texto. Examinar aquilo que foi escrito e não perder-se em teorias sobre o que poderia – ou mesmo sobre o que deveria – ter sido escrito.

O olhar crítico do narrador de *Hard Times* apresenta uma época (1854) em que as promessas de felicidade do liberalismo começavam a demonstrar suas falhas. O caos que se instaura na sociedade atinge todas as áreas: política, ciência, economia, religião e filosofia. Olhando para o retrato da época pintado por Eric Hobsbawn em *A era do capital*, vemos que o homem estava mergulhado num mundo de incertezas – contrariando inteiramente as expectativas geradas por uma ideologia para a qual o progresso dos avanços científicos seria um pilar inabalável de felicidade, redentor de uma sociedade antes dominada pelo misticismo. De Darwin na biologia a William Thompson na física, tinha-se a idéia de que só na ciência racionalista havia paradigmas firmes em que o homem pudesse se sustentar. Ao mesmo tempo, contudo, temos o que Hobsbawn chama de “atmosfera romântico-utópica”, manifestada nos muitos movimentos de utopia social que não alcançaram sucessos duradouros.

A própria ciência, que se coloca num patamar acima da crítica, por tratar de fatos, que não podem, portanto, ser contestados, encerra em si mesma uma grande contradição: o triunfo do liberalismo podia provar que os homens não eram iguais. O liberalismo e a democracia, para além da *Liberté, Égalité, Fraternité*, trouxeram o

racismo, a “antropologia criminal” e o horror da miscigenação, a crença de que os pobres pertenciam a “uma linhagem humana diferente e inferior da ‘respeitável’”(Hobsbawn, 2004: 370). Selaram, nas palavras de Hobsbawn, a união do racionalismo da ciência como o ilogismo do racismo- “O liberalismo não tinha nenhuma defesa lógica diante da igualdade e da democracia, portanto a barreira ilógica do racismo foi levantada: a própria ciência, o trunfo do liberalismo, podia provar que os homens não eram iguais.”(Hobsbawn, 2004: 371)

O que se via nas ruas das grandes cidades industriais, símbolos exteriores do mundo industrial era, não a igualdade prometida pela revolução de 1789, mas a crescente segregação entre trabalhadores e burgueses, a perda da noção de comunidade, mesmo entre os trabalhadores, que não eram um grupo coeso, pois o capitalismo oferecia aos trabalhadores diferentes perspectivas de melhoria e havia ainda o recrudescimento de teorias místicas tanto no campo religioso quanto no filosófico. Mesmo na literatura, como já foi mostrado, havia uma dicotomia entre Romantismo e Realismo que colocava em xeque o papel da arte.

Neste caldeirão de ideologias e teorias, a vida tornara-se difícil tanto no campo material quanto no moral. A velha estrutura social, que vinha sofrendo modificações desde o final do século XVII, ruíra. E em seu lugar, o paradoxo, a dicotomia e a incerteza eram as forças motrizes da sociedade.

Se um fator dominava a vida dos trabalhadores no século XIX, esse fator era insegurança. Eles não sabiam no princípio da semana quanto iriam levar para casa na sexta-feira. Não sabiam quanto tempo iria durar o emprego atual ou, se viessem a perdê-lo, quando voltariam a encontrar outro e em que condições . Não sabiam que acidentes ou doenças iriam afetá-los, e embora não ignorassem que algum dia no meio da vida - talvez quarenta anos para os trabalhadores não-especializados, talvez cinquenta para os especializados – iriam tornar-se incapazes para o trabalho físico pleno e adulto, não sabiam o que iria acontecer então entre esse momento e a morte. Era diversa a insegurança dos camponeses à mercê de periódicas - e, para ser honesto, mais assassinas – catástrofes tais como secas e fome, mas capazes de prever com maior precisão como um homem ou uma mulher pobre passaria a maioria dos dias da vida do nascimento até a morte. ( HOBSEBAWN, 2004: 307)

The influx of revolutionary ideas from France had the negative result of strengthening the Evangelical party in the Church of England and gradually rousing the High Church party from its long somnolence. (...) Their reliance upon emotional element in religion-their “enthusiasm” –

was distrusted by moderate men, but their hold upon the masses of the people was firm. (BAUGH, 1992: 1287)

E não só os operários, como também as classes que direta ou indiretamente lhe exploram, são subjugadas, mediante a divisão do trabalho, ao instrumento dessa atividade: o árido burguês ao seu próprio capital e à sua mania de lucro; o jurista às suas representações jurídicas fossilizadas, que o dominam como uma potência autônoma; as camadas cultas em geral às múltiplas mesquinhas e unilateridades locais, à própria miopia física e espiritual, à mutilação produzida por uma educação voltada para uma especialidade e pelo fato de estarem presos durante toda vida a esta especialidade, mesmo quando tal especialidade é um puro não fazer nada (ENGELS Apud LUCKÁCS, 1968: 37-38)

Os três fragmentos citados acima, tirados de diferentes fontes e tratando de diferentes esferas, dão idéia da crise de valores pela qual passava a sociedade. A velha estrutura social caíra e em seu lugar havia uma constelação desconexa e contraditória de respostas para a crise que se instaurara, varrendo todas as classes sociais e atingindo a todos os indivíduos. Era uma crise ao mesmo tempo social e individual, ou nos termos de Raymond Williams, uma crise de experiência que fazia cair por terra as comunidades cognoscíveis, dando lugar à incerteza.

Com o fracasso das revoluções sociais, a partir de 1848, até mesmo a simetria da dicotomia Revolução Industrial e Revolução Política – a primeira representada pela Inglaterra e a segunda pela França –, que prometia o progresso técnico e político perde equilíbrio. A revolução social falhara e só resta o progresso técnico como último bastião no qual o liberalismo podia se apoiar.

Com a Revolução de 1848, que é o ponto de partida desse volume, a antiga simetria quebrou-se, a forma modificou-se. A revolução política recuou, a revolução industrial avançou. Mil oitocentos e quarenta e oito, a famosa “primavera dos povos”, foi a primeira e última revolução européia no sentido (quase) literal, a realização momentânea dos sonhos da esquerda, dos pesadelos da direita (...) Ela fora esperada e prevista. Parecia ser o ponto culminante e o produto lógico da era das duas revoluções.

Ela falhou, universalmente, rapidamente e – apesar de isso não ter sido percebido durante muitos anos pelos refugiados políticos- definitivamente. Desde então, não iria mais ocorrer nenhuma revolução social geral do tipo buscado antes de 1848 nos países “avançados” do mundo. (...) A súbita, vasta e aparente ilimitada expansão da economia capitalista mundial forneceu alternativas

políticas em países “avançados”. A revolução industrial (inglesa) havia engolido a revolução política (francesa). (HOBSBAWN, 2004: 20-21)

O medo de uma revolução social fez com que a burguesia apostasse no progresso técnico e no *laissez-faire* como formas de remediar os problemas gerados pelo choque com a antiga ordem. Esse contexto torna o romance de Dickens ainda mais dramático, pois ele mostra a falha dessa saída à burguesa para as contradições de sua revolução: apresenta os resultados funestos da crença no progresso técnico, na felicidade medida pelo cálculo e nas máximas do utilitarismo. E ela é assustadora. As crianças-modelo que o Sr. Gradgrind queria formar não alcançam a felicidade prometida, mas a desgraça psicológica, no caso de Louisa, e a marginalidade social, no caso de Tom.

“I never knew you were unhappy, my child”

“Father, I always knew it. In this strife I have almost repulsed and crushed my better angel into a demon. What I have learned has left me doubting, misbelieving, despising, regretting, what I have not learned; and my dismal resource has been to think that life would soon go by, and that nothing in it could be worth the pain and trouble of a contest.”(*Hard Times*, 194-195)

Por meio do diálogo entre Louisa e seu pai, o leitor tem acesso àquilo que Louisa tentava esconder e seu pai não conseguia enxergar: ela não era feliz. A filosofia sobre a qual o Sr. Gradgrind pautara sua vida só trouxera infelicidade para sua casa. As leis do mercado não foram capazes de resolver os problemas das crianças Gradgrind. O cálculo e a régua não foram capazes de resolver os problemas da vida e construir a felicidade

E, se não foram capazes de trazer a felicidade prometida para os filhos do burguês, também não foram capazes de obtê-la para os trabalhadores. Os tempos difíceis não poupam nem os ricos nem os pobres. Por isso, o processo de persuasão ao qual o narrador expõe o leitor é montado sobre as conseqüências das contradições e das diferentes respostas à crise encontradas na sociedade em dois personagens principais: Louisa e Stephen, uma burguesa e um operário. De maneiras diferentes, ambos são vítimas do sistema capitalista. Stephen e Louisa são, no mundo recortado por Dickens, os representantes das duas classes que se encontravam no epicentro da crise. Os possíveis agentes de uma revolução social e os propagandistas da nova ordem começada em 1789.

Atrás dos ideólogos políticos burgueses estavam as massas, prontas para transformar revoluções moderadamente liberais em revoluções sociais. Por baixo e em volta dos empresários capitalistas, os “trabalhadores pobres”, descontentes e sem lugar agitavam-se e insurgiam-se. As décadas de 1830 e 1840 foram uma era de crises, cujo resultado apenas os otimistas ousavam predizer. (HOBSBAWN, 2004: 20)

O trabalhador médio, que se insere nessa nova sociedade, que encontra representação nas chamadas “Associações”, ou seja, que se enquadra no sistema liberal, não é fundamental na condução do romance. Esse grupo não aparece senão marginalmente, na figura de Bitzer, o empregado do senhor Bounderby que aprendera as leis do utilitarismo. Ele ascende socialmente, conseguindo um cargo melhor no banco do patrão. Mas, como veremos adiante, ele tinha aprendido a rezar na cartilha do Sr. Gradgrind e seguia as leis do capitalismo à risca.

Did he catch any glimpse of himself making a show of Bitzer to strangers, as the rising young man, so devoted to his master's great merits, who had won young Tom's place, and had almost captured young Tom himself, in the times when by various rascals he was spirited away? (*Hard Times*, 266)

No final do romance o narrador aponta o futuro dos personagens e podemos ver que Bitzer, apesar de sua falta de caráter, ganhou um lugar naquela sociedade. Porém, ele é um caso isolado, era filho de pequenos comerciantes e, ainda que mais tarde tenha abandonado a mãe na miséria, a exemplo do Sr. Bounderby, tivera alguma educação.

O grupo de trabalhadores que é importante no romance, que tem um de seus representantes como um dos protagonistas, é o grupo dos trabalhadores pobres, os “Hands”. O nome genérico que eles recebem, com exceção de Rachel e Stephen, denota sua característica de simples massa, moldada por um líder operário contra quem o narrador endereça ironias amargas.

Thus Slackbridge; gnashing and perspiring after a prodigious sort. A few stern voices called out “No!” and a sconre or two hailed, with assenting cries of “Hear, hear!” the caution from one man, “Slackbridge, y’or over hetter in’t; y’or a goen too fast!” But these were pigmies against an army; the general assemblage subscribed to the gospel according to Slackbridge, and gave three cheers for him, as he sat demonstratively panting at them (*Hard Times*, 222)

A atmosfera da reunião dos trabalhadores, que decidem sobre que posição tomar frente à acusação que se faz contra um dos seus, Stephen Blackpool, é retratada pelas palavras soltas, que demonstra um discurso fragmentado entre os trabalhadores, que não opinam mas seguem o “evangelho” de Slackbridge. O autor coloca a voz desses trabalhadores em frases curtas, interrompidas por gritos e sem nenhuma coerência, enquanto a fala de Slackbridge se estende por uma página. As tentativas de defesa de Stephen, feitas numa gramática própria, contrastando com o inglês correto de Slackbridge, revelam a falta de unidade entre os trabalhadores, a massificação e a dificuldade desses trabalhadores serem representados. Eles eram recrutados para movimentos de massa, onde seu número surtia efeito, mas, efetivamente, não tinham voz.

O pastor fora substituído pelo líder operário, mas, nas palavras amargas do narrador, os trabalhadores continuavam seguindo um evangelho. O narrador resume as duas páginas que descrevem a reunião dos empregados nessas três linhas: os que não aderiam à massa eram pigmeus contra um exército. Na seqüência, mimetizando o ritmo incessante da cidade, termina com os vivas que são dados a Slackbridge e, abruptamente, transfere a narrativa para a casa do Sr. Gradgrind.

Os nobres ingleses também parecem ter desaparecido do centro de gravitação da sociedade. No romance eles são representados por dois personagens decadentes econômica e moralmente respectivamente: a Sra. Sparsit e James Harthouse. Ambos orbitam ao redor do círculo formado pelo Sr. Bounderby esperando a oportunidade de conseguir alguma vantagem. A Sra. Sparsit quer continuar a receber as vantagens da posição que tinha na casa do Sr. Bounderby antes de esse se casar com Louisa. James Harthouse encontra no relacionamento com Louisa uma forma de espantar o tédio que preenche sua vida. Num capítulo intitulado “James Harthouse faz os cálculos”, o narrador descreve a aproximação de Harthouse e Louisa, comparando-o ao demônio, que se aproxima de sua presa, sorratamente ou abertamente, mas é o demônio, não importa que disfarces tome.

When the Devil goeth about like a roaring lion, he goeth about in a shape by which few but savages and hunters are attracted. But, when he is trimmed, smoothed, and varnished, according to the mode; when he is weary of vice, and weary of virtue, used up as to brimstone, and used up as to bliss; then, whether he take to the serving out of red tape, or to the kindling of red fire, he is the very Devil. (*Hard Times*, 161)

Já na apresentação do personagem o narrador mostra a falta de objetivos de Harthouse - ele não fazia parte do partido do Sr. Gradgrind por causa de princípios, mas simplesmente porque não tinha outra coisa mais interessante para fazer - o que o narrador simboliza no jogo de palavras “tudo, nada, qualquer coisa”. O narrador aproveita a apresentação de Harthouse para criticar os métodos dos liberais no processo de reformas que estava em curso na Inglaterra e que colocavam os aristocratas e os burgueses em campos opostos da arena política.

The Gradgrind party wanted assistance in cutting the throats of the Graces. They went about recruiting; and where could they enlist recruits more hopefully, than among the fine gentlemen who, having found out everything to be worth nothing,, were equally ready for anything? (*Hard Times*, 111)

A crítica aos problemas da sociedade aparece no texto muitas vezes dessa forma, numa frase do narrador no meio de uma descrição. Isso acontece principalmente quando o tema não é um dos focos do narrador, que são as perdas humanas da revolução industrial. Os problemas marginais no romance, que aparecem, mas não são de fundamental importância para o enredo, são pontuados em frases curtas e irônicas e em metáforas que remetem à crueldade do sistema. Em meio à descrição de um personagem ou de um lugar o narrador inesperadamente menciona um problema, insere uma voz, ainda que ela possa muitas vezes passar despercebida a um leitor menos atento no meio da multiplicidade de vozes que se faziam escutar na sociedade e que ecoam na cidade de Coketown.

Porém, também não são a Sra. Sparsit e James Harthouse que guiam a dinâmica do romance. Ambos querem se aproveitar dos problemas de Louisa em vista de seus próprios interesses, mas não são eles, assim como também não é Bitzer, as peças principais da engrenagem de *Hard Times*, ainda que façam parte dela. Por isso eles não aparecem a não ser marginalmente no romance. A dinâmica do romance, assim como a dinâmica da sociedade, é dada pelas tensões entre a burguesia abastada e os trabalhadores pobres e nas conflitos internos dessas duas classes. São elas os principais agentes da nova gama de valores que surge após o período revolucionário e que formariam a sociedade capitalista. É através de dois de seus representantes, Louisa e Stephen que o drama humano se descortina no romance.

### 3. A literatura em tempos difíceis: melodrama e utopia

A incapacidade de gerar uma noção de totalidade através de uma sociologia, fosse ela revolucionária ou clássica – que, para Perry Anderson, decorre de uma aversão da classe burguesa que temeria que se contestasse o sistema social como um todo – coloca a questão da inclusão e da agregação como pontos-chaves da interpretação de *Hard Times*, uma vez que a obra pode ser vista como resposta incisiva ao caos da sociedade industrial.

Utilizando o melodrama e o sentimentalismo num duplo sentido, Dickens mostra os limites que impedem que as pessoas sejam felizes e ao mesmo tempo cria uma utopia, não a utopia da sociedade pré-capitalista do circo, mas uma utopia que é desejo de ir além desses limites.

No mesmo ano [que Marx afirma que Dickens revelou mais verdades sociais que os políticos e publicistas] apareceu o livro de Dickens *Tempos Difíceis* que contém uma expressão inusualmente articulada da crítica romântica da sociedade industrial. Este livro não presta homenagem explícita às formas de vida pré-capitalistas (geralmente medievais) como muitos outros românticos ingleses- tais como Burke, Coleridge, Cobbet, Walter Scott, Carlyle (a quem *Tempos Difíceis* foi dedicado), Ruskin e William Morris-, mas a referência a valores morais e religiosos do passado é um componente essencial de sua concepção. (Löwy: 1990, 37)

O que Michael Löwy detecta no romance é uma articulação entre a apresentação realista da sociedade, no sentido de que os males da sociedade são retratados sem disfarces, o que é característica do Realismo, e o apelo ao sentimento como redentor e a idealização de um passado que prezava os valores morais, marcas próprias do Romantismo.

Assim, os problemas próprios desse momento histórico aderem profundamente à forma do romance. A dialética do mecânico e do natural, do objetivo e do subjetivo, do material e do espiritual, aparece, na forma do romance, enquanto dicotomia entre Realismo e Melodrama, instrumentos, ambos, do trabalho de persuasão executado pelo narrador, tanto nas relações entre as esferas que dinamizam as ações dos personagens quanto nas escolhas e na resolução do enredo.

Desse modo, o Romantismo expressa-se no romance não como doutrina filosófica explícita, mas como suporte subentendido da eficácia atribuída à esfera dos

sentimentos. Há aqui a necessidade de reiterarmos a distinção entre o Romantismo revolucionário, que sucedeu à Revolução Francesa, e as formas que este mesmo romantismo assumiu no decorrer do século XIX. A ênfase concedida ao “poder” dos sentimentos individuais contribuía para uma maior desagregação entre as pessoas de classes sociais e culturais diferentes na medida em que o artista romântico fosse visto como aquele que tinha uma visão absolutamente subjetiva do mundo e uma sensibilidade não era acessível ao homem comum, sobretudo aos de cultura inferior. O sentimentalismo presente no romance de Dickens é de outra categoria. Através da fomentação do sentimento Dickens procura a agregação entre os personagens, a aproximação, não o afastamento, a inclusão e não a exaltação individualista. Na luta contra a doutrina utilitarista, o sentimentalismo se expressa não através do Romantismo elitista<sup>44</sup>, mas através do melodrama popular.

O melodrama foi, durante o século XIX, o grande baluarte da arte popular contra a elitização promovida pelo que passou a ser conhecido como *high Romanticism*. O alegado romantismo de Dickens, portanto, não é o romantismo dos grandes autores que prezavam o sentimento individual como forma privilegiada de expressão artística. Ele via o melodrama, como deixa claro no *Amusement of the People*<sup>45</sup>, como uma forma de promover a coesão social, a fantasia como aquilo que é inerente a todo espírito humano e que, portanto, é capaz de unir as pessoas ao invés de transformá-las em indivíduos preocupados apenas com suas próprias existências.

He was continuously searching for the realization of his vision of melodrama as a medium through which a truly mixed audience could internalize an idealized model of society and social identity which opposed itself to cultural exclusivity. He never abandoned the nineteenth-century theatre or its dominant melodramatic mode because he was conscious of its potential relevance to the primal emotional, moral, and political life of its culturally diverse audience. (John: 2003, p.89)

Essa afirmação de Juliet John mostra que o melodrama funcionava, para Dickens, como contraponto a uma arte exclusivista e elucida também um dos aspectos da defesa

---

<sup>44</sup> Both these views [as teorias de cultura de massa de Dwight MacDonald e de Adorno] are grounded in Romantic aesthetics, assuming, first, that to be valuable, emotional experience must be unique to the individual, and second, that social improvement is a corollary of individual self-improvement. Both uphold the Romantic dichotomy between surfaces and depths, assuming that formulae are superficial but individuals are deep. The early nineteenth-century stage reversed this hierarchy, valuing intelligible over internalized feeling and developing a system of classification and objectification in order to maximize this intelligibility. Dickens's appropriation of the formulaic emotional expressions of melodrama recognizes their potential usefulness in a communal, anti-intellectual semiotics.” (JOHN, 2001: 32)

<sup>45</sup> Cfr. p. 22 deste trabalho.

dos sentimentos no livro. Essa é utilizada não somente como oposição ao racionalismo utilitarista, mas também como oposição ao romantismo elitista. Já consideramos anteriormente que o circo, como metáfora de uma sociedade idealizada, apesar de não ser totalmente rejeitado, não é, de forma alguma, resposta aos problemas pontuados no romance.

*Hard Times* eloquentemente afirma a desagregação, concordando, nisso, com Engels, mas não aventa, ao contrário deste, sequer a possibilidade de uma revolução social. A classe burguesa, após conquistar um lugar na sociedade, separa-se da classe trabalhadora e o movimento social na Inglaterra naufraga. A eloquência de Dickens, notada por Marx, é muitas vezes ignorada porque se procura nele uma solução política radical que, no entanto, já não era mais possível no momento. O que esses críticos deixam de considerar, no entanto, é que Dickens, como o próprio Marx nos diz, “divulga verdades”, ou seja, pinta a sociedade com suas contradições e procura mostrar como a desumanização acarreta desgraças.

Na conclusão de seu trabalho, Engels afirma, com ênfase juvenil:

É esta a situação do proletariado industrial inglês. Para onde quer que nos voltemos vemos um miséria, permanente ou temporária, doenças provocadas pelas condições de vida ou de trabalho, a imoralidade, em todo lado o extermínio, a destruição lenta mas segura da natureza humana, tanto do ponto de vista físico como moral. Será esta uma situação duradoura?

Esta situação não pode durar e não durará. Os operários, a grande maioria do povo, não a querem. Vejamos o que *eles* dizem de sua situação. (ENGELS, 1985: 238-239)

Dickens, no final de *Hard Times* também postula, pela boca de seu narrador, que a situação mostrada não pode continuar. Não exorta, porém, ao contrário de Engels, seu leitor a fazer uma revolução armada contra o sistema. Sua revolução consiste em mostrar, no enredo de seu livro, como apenas a retomada dos valores humanos pode conduzir à salvação. Isso fica patente no caso da morte de Stephen, um dos principais portadores desses valores. Como já observamos, ele é redimido, livra-se dos males do mundo em que vivia: “The star had shown him where to find the God of the poor; and through humility, and sorrow, and forgiveness, he had gone to his Redeemer’s rest” (*Hard Times*, 246).

Por outro lado, as características da linguagem de Dickens, de matriz predominantemente popular, tributárias das estratégias do melodrama, em particular, e do teatro, em geral, que são tão duramente criticadas, são, no entanto, elementos

integrantes dessa eloqüência, por assim dizer, revolucionária de que fala Marx. É, justamente, a própria forma utilizada por Dickens que cria um efeito geral que se poderia dizer utópico. O pensamento utópico para Jameson significa precisamente a consciência das contradições, a consciência da alienação. O trabalho de mapear o que está errado no sistema e as causas estruturais desses erros, que é a crítica presente no romance ao sistema capitalista na sua própria estrutura desagregadora e contraditória, é um trabalho utópico, no sentido de mostrar que esse estado não é o estado normal e que o capitalismo é o grande responsável pelas fissuras e problemas encontrados<sup>46</sup>. E tudo isso Dickens expressa não menos através de sua forma do que de seu enredo.

Raymond Williams comenta que, apesar das diferenças, Marx e Dickens compartilham o senso de uma condição humana válida para todo o homem pois, “as the exclusion from this life is much more complete, more unbearable, dreadful and contradictory (...) as man is more fundamental than the citizen, human life more than political life” (MARX Apud WILLIAMS, 1970: 50). Também Engels propõe, ao tratar dos movimentos operários :

É fácil compreender, mesmo que eu não o tivesse dito explicitamente, que os operários ingleses não podem sentir-se felizes numa tal situação; que a sua situação não é a mais adequada para que um homem, ou uma classe inteira, tenha possibilidades de pensar, sentir e viver humanamente. Os operários devem, portanto, tentar se libertar desta situação que os coloca ao nível dos animais, para criarem para si próprios uma existência melhor, mais humana, e só o podem fazer entrando em luta contra os interesses da burguesia enquanto tal, interesses que residem precisamente na exploração dos operários. (ENGELS, 1985: 241)

Dickens não prega a revolução como faz Engels, porém, essa possibilidade do sentimento nascer apesar do sistema e da educação que impõem o contrário, é a utopia de que fala Jameson. É a possibilidade de consciência dentro da determinação - “social criticism when it is most successful is always and inescapably a criticism of life” (WILLIAMS, 1970: 51). E o estilo de Dickens é utópico nesse sentido: ele descreve um mundo em que as pessoas foram privadas de sentimentos humanos e, no entanto, esse

---

<sup>46</sup> Comentando o papel da “Teoria” de Jameson enquanto forma de utopia, a professora Maria Elisa Cevalco aponta que a utopia, segundo o autor, “neutralizes the process that blocks knowledge, that prevents us from understanding the concrete determinants of our historical situation. One of the forms of concealment of actually existing domination is through the discrediting of any notions of determination. (Texto ainda não publicado)

*sentimento* nasce, como aconteceu com Louisa e com Thomas Gradgrind. É a visão da possibilidade de mudança que surge a partir da crítica da condição humana:

Yet under the weight of this system, and from no demonstrable cause, a turning towards also occurs. It is easy to show that having defined a social conditions as the cause of virtue and vice, Dickens then produces virtue, almost magically as in *Little Dorrit*, from the same conditions which in others bred vice; or produces charity by making an exceptional and surprising benevolence flourish, overriding the determinism of the system, or often by an arranged and unexplained withdrawal from the system, where charity can suddenly be afforded. (WILLIAMS, 1970: 52)

A sociologia pode descrever condições sociais mais acuradamente, formular programas políticos mais coesos e oferecer soluções mais precisas; porém a eficácia de *Hard Times* encontra-se não na formulação teórica, mas na crítica social feita através da visão da natureza do homem e dos meios de sua libertação. O romance cria todo um modo de ver o mundo que é compreensível por todos, na medida em que dramatiza os valores da sociedade, transformando-os em ações de seus personagens.

Dickens nos apresenta um mundo confuso, injusto, indiferente, que necessita ser transformado. Ele não nos dá uma solução acabada, como faz Engels:

Se estas conclusões parecerem insuficientemente fundamentadas nesta obra, teremos, sem dúvida, ocasião para demonstrar que são estes os resultados necessários da evolução histórica da Inglaterra. Mas, volto a insistir, a guerra dos pobres contra os ricos que se desenrola presentemente de uma maneira esporádica e indireta, será conduzida de uma maneira geral, total e direta em toda a Inglaterra. É tarde para uma solução pacífica. O abismo que separa as classes cava-se cada vez mais, o espírito de resistência penetra cada vez mais nos operários, a exasperação torna-se mais viva, as escaramuças isoladas da guerrilha concentram-se para transformar em combates e em manifestações mais importantes, e bastará, em breve, um ligeiro choque para desencadear avalanche. Então, um verdadeiro grito de guerra ecoará em todo o país: *Guerra aos palácios, paz nos casebres!*, mas então será muito tarde para que os ricos se possam ainda defender. (ENGELS, 1985: 332-333)

Apresenta-nos a possibilidade de mudança ao final do romance, quando revela o que se pode esperar do futuro de seus personagens. Apela para as emoções, deixando

uma pitoresca visão geral do mundo que, eloqüentemente, penetrou na realidade do século XIX:

But, happy Sissy's happy children loving her; all children loving her; she, grown learned in childish lore; thinking no innocent and pretty fancy ever to be despised; trying hard to know her humbler fellow-creatures, and to beauty their lives of machinery and reality with those imaginative graces and delights, without which the heart of infancy will wither up, the sturdiest physical manhood will be morally stark death, and the plainest national prosperity figures can show, will be the Writing on the Wall, - she holding this course as part of no fantastic vow, or bond, or brotherhood, or sisterhood, or pledge, or covenant, or fancy dress, or fancy fair; but simply as a duty to be done, - did Louisa see these things of herself? These things were to be.  
(*Hard Times*, 268)

O último parágrafo retoma veementemente, dramaticamente, a esfera do sentimento, ao mostrar Louisa, de volta à antiga lareira, onde agora só há cinzas, a perscrutar seu futuro possível e o dos demais personagens. Após revelar-nos que para Louisa, não haverá uma família, nem filhos, nem alegria, o narrador termina, contudo, tendendo ao otimismo. Pelo menos para as crianças, prediz, haverá mudança e elas não serão, como a geração anterior, doutrinadas no utilitarismo. A atuação de Sissy nesta parte, como o narrador faz questão de frisar, não será fruto de um “fantastic vow”, mas daquilo que deve ser feito, de uma tarefa que deve ser realizada. Os anseios da fantasia determinam os fatos em pelo menos um aspecto do romance, no mais crucial de todos, como vimos: o da educação. As crianças crescerão longe da mecanização e do desprezo da imaginação e dos sentimentos. Assim, o balanço final que o narrador faz da vida dos personagens e a retomada da imagem da lareira para onde Louisa costumava se retirar para pensar sobre sua vida e sobre a necessidade de mudança, nos fornece outro indício de que é o reconhecimento dos problemas que leva ao desejo e à implantação da mudança.

Resta aos leitores reconhecerem e desejarem que a situação apresentada pelo narrador efetivamente se transforme. Não é compromisso do escritor, está fora de seu campo de ação a revolução social. Ele apenas diagnostica as mazelas sociais e cabe ao leitor – persuadido por ele – decidir o que fazer e executar sua decisão.

Dear reader! It rests with you and me, whether, in our two fields of action, similar things shall be or not. Let them be! We shall sit with lighter bosoms on the hearth, to see the ashes of our fires turn grey and cold. (*Hard Times*, 268)

*Hard Times*, desse modo, concatena simbolicamente os vários aspectos da conturbada sociedade inglesa do século XIX, metaforizando suas fissuras e, ironicamente, desautorizando as respostas até então apresentadas. Dialeticamente, a obra utiliza as próprias contradições de sua época para dar uma resposta da cultura popular à crise de experiência. Neste sentido Dickens leva a cabo um modo peculiar de revolução social: semeia conhecimento dos problemas, armazena projetos, prediz a colheita de mudanças.

# Bibliografia

## Obras do autor

DICKENS, Charles. *Charles Dickens Selected Journalism 1850-1870* (ed. David Pascoe). London: Penguin Books, 1997.

\_\_\_\_\_ *David Copperfield*. London: Longman, 1970.

\_\_\_\_\_ *Dombey and Son*. New York: Nelson, [n.d]

\_\_\_\_\_ *Hard Times*. London: Penguin, 1994.

\_\_\_\_\_ *Hard Times*. New York/London: Norton, 1990 (ed. George Ford e Sylvère Monod)

\_\_\_\_\_ *Hard Times*. London: Methuen English Texts, 1997 (ed. Terry Eagleton)

\_\_\_\_\_ *Household Words : a weekly journal / conducted by Charles Dickens Volume I. From March 30 to September 21*. London : Household Words Office, 1850.

\_\_\_\_\_ *The Amusements of the people and other papers: reports, essays and reviews 1834-51, vol II (org. Michael Slater)*. London: J.M.Dent, 1996.

\_\_\_\_\_ *Nicholas Nickleby*. London: Collins, 1953.

\_\_\_\_\_ *The Adventures of Oliver Twist*. London;New York: 1956.

\_\_\_\_\_ *The Uncommercial Traveller; Christmas Stories*. New York: Charles Scribner's Sons, 1924.

## Sobre o autor e sua obra

ACROYD, Peter. *Public Life and Private Passion- Life and Times of Charles Dickens*. London: Hydra Publishing, 2002.

BENTLEY, Nicolas; SLATER, Michael; BURGIS, Nina. *The Dickens Index*. Oxford [England]; New York : Oxford University Press, 1990, c1988.

CHERSTERTON, G K. *Criticisms and Appreciations of the works of Charles Dickens*. London: House of Stratus, 2001.

- CHRISTOPHER, Hibbert. *The making of Charles Dickens*. London: Longmans, 1967.
- COLLINS, Phillip (ed.). *Dickens- the critical heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- EAGLETON, Terry. (editor e prefácio) *Hard Times*. Londres e Nova York: Methuen, 1987.
- FIELDING, K.J. *Charles Dickens- a critical introduction*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1965.  
 \_\_\_\_\_ *Charles Dickens*. London: Longmans, Green & CO, 1969.
- FORD, George H. *Dickens and his readers: aspects of novel-criticism since 1836*. Princeton: Princeton University Press, 1955.
- GAGER, Valerie. *Shakespeare and Dickens: The Dynamics of Influence*. Cambridge: University of Cambridge, 1996.
- GRANT, Allan. *A preface to Dickens*. London; New York : Longman, c1984.
- GROSS, John e PEARSON, Gabriel (ed.). *Dickens and the twentieth century*. London: Routledge & Brydone Ltd, 1962.
- HAWES, Donald. *Who's who in Dickens*. London and New York: Routledge, 2002.
- HIBBERT, Christopher. *The making of Charles Dickens*. London: Longman Green, 1967.
- HOBSBAUM, Philip. *A Reader's Guide to Charles Dickens*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.
- HOUSE, Humphry. *The Dickens World*. London: Oxford University Press, 1942.
- JACKSON, T.A. *Charles Dickens, the progress of a radical*, 1987.
- JOHN, Juliet. *Dickens's Villains- Melodrama, character, popular culture*. New York: Oxford University Press, 2001.

JOHNSON, Edgar. *Charles Dickens- his tragedy and triumph- Volume two*. New York: Simon and Schuster, 1952.

\_\_\_\_\_ *Charles Dickens- his tragedy and triumph(revised edition with abridgments)*. New York: Penguin Books, 1986

JULIAN, Symons. *Charles Dickens*. London : A. Barker, 1951.

LEAVIS, F.R. *The great tradition*. London: Chatto & Windus, 1948.

\_\_\_\_\_ and Leavis, Q.D. *Dickens, the novelist*. New York: Penguin Books

LÖWY, Michel. *Romantismo e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ORWELL, George. *Dickens, Dali & others*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

PEARSON, Hesketh. *Dickens, his character, comedy, and career*. London : Methuen, 1949.

PINA, Alvaro. *Dickens: a arte do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

POE, Edgar Allan. *Complete Poems and Selected Essays*. London:Everyman, 2000.

POPPE-HENNESSY, Una. *Charles Dickens*. London: Pelican Books, 1970.

SMITH, Grahame. *Charles Dickens- A literary Life*. London: Macmillan Press, 1996.

VLOCK, Deborah. *Dickens, novel reading, and the Victorian popular theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WALL, Stephen(ed.)*Charles Dickens- a critical anthology*. Harmondsworth: Penguin, 1970.

WARD, Adolphus William, Sir. *Dickens*. New York: Portrait ed., 1894

WILLIAMS, Raymond. *The English Novel- from Dickens to Lawrence*. New York: Oxford University Press, 1970

WORTH, George J. *Dickensian Melodrama- a reading of the novels*. Lawrence: the University of Kansas, 1978.

## **História, política e literatura na Inglaterra**

ANDERSON, Perry. *English Questions*. London –New York: Verso, 1992.

ASHTON, T.S. *La Revolucion Industrial*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

BAUGH, Albert C.(editor) *A literary History of England-The Nineteenth Century and after (1789-1939)vol.IV*. London: Routledge, second edition, 1992.

BENTHAM, Jeremy. *Uma introdução aos princípios da moral e da legislação*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. – (Os pensadores)

BRUUN, Geoffrey. *La Europa del siglo XIX (1815-1914)*. Cidade do México: Fondo de Cultura Econômica, 1992.

CHARLOT, Mônica; MARX, Roland. *Londres, 1851-1901 : a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 1993.

COOK, Chris. *British historical facts, 1830-1900*. London : Macmillan, 1975.

DENTITH, Simon. *Society and cultural forms in nineteenth-century England*. London: Macmillan Press Ltd, 1998.

ELTON, Oliver. *A Survey of English Literature 1830-1880, vol.II*. London: Edward Arnold Ltd., 1932.

FARRE, Luis. *Utilitaristas : Jeremy Bentham - James Mill - John Stuart Mill*. Buenos Aires : Futuro, 1945.

FLINT, Kate (ed.). *The Victorian Novelist: Social Problems and Social Change*. London;New York; Sidney: Croom Helm, 1987.

FORD, Boris (ed.). *The Pelican guide to English literature*. Middlesex : Penguin Books, 1973.

FOWLER, Alastair. *História da Literatura Inglesa*. Lisboa: Biblioteca Universitária Publicações Europa-América, 1987.

HOBBSAWM, Eric J. *A Era do Capital*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_ *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1979.

\_\_\_\_\_ *A Era dos Impérios*. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

HOUGHTON, Walter E. *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven: Yale University Press, 1963.

HUMM, Peter; STIGANT, Paul; WIDDOWSON, Peter. *Popular Fictions: Essays in Literature and History*. London and New Yourk: Methuen, 1986.

MILL, John Stuart. *A liberdade; Utilitarismo*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MORTON, A.L.; TATE, George. *The Brithish Labour Movement:1770-1920*. London: Lawrence & Wishart, 1956.

PINA, Álvaro. *Posições Românticas na Literatura Inglesa- antologia*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

POLLARD, Arthur (ed.). *The Victorians*. London: Sphere Reference, 1970.

SANDERS, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. New York: Oxford University Press, 1996.

THOMPSON, E. P. *Making of the English working class*. S.l. : s.n., 1968.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950*. New York: Columbia University Press, 1983.

\_\_\_\_\_ *The Country and the City*. New York: Columbia University Press, 1983.

\_\_\_\_\_ *Writing in Society*. London/New York: Verso, 1991.

## Crítica literária geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades;Ed.34, 2003.

\_\_\_\_\_ *Notes to Literature II*. New York: Columbia University Press, 1991.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BENICHOU, Paul. *La Coronación del escritor 1750- 1830*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

\_\_\_\_\_ *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_ *Literatura e Sociedade- estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

\_\_\_\_\_ *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_ *Problems in Materialism and Culture- selected essays*. London; New York: Verso, 1997.

\_\_\_\_\_ (editor) *Raymond Williams- Critical Perspectives*. Boston: Northeastern University Press, 1989.

ECO, Humberto. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.

\_\_\_\_\_ *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism- four essays*. London; New York: Penguin Books, 1990.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

HARDT, Michel; WEEKS, Kathi (eds). *The Jameson Reader*. Oxford: Blackwell, 2000.

HEINICH, Nathalie. *Estados da mulher- a identidade feminina na ficção ocidental*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

JAMESON, Friedric. *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*. London, New York: Verso, 1990.

\_\_\_\_\_ *Marxism and Form*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

\_\_\_\_\_ *Ideologies of Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

\_\_\_\_\_ *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durhan: Duke University Press, 1992.

\_\_\_\_\_ *The Geopolitical Aesthetics*. Indianapolis: Bloomington, 1992.

LUCÁKS, George. *A teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_ *Ensaaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARCUSE, Herbert. *Cultura e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, vol 1.

McKEON, Michael. *Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel*. In: *Modern Essays in Eighteenth-Century Literature*. New York: Oxford University Press, 1988.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

\_\_\_\_\_ *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2003.

RICOEUR, Paul. *Ideologia e Utopia*. Lisboa: Edições 70, 1991.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.  
 \_\_\_\_\_ *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.  
 \_\_\_\_\_ *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.  
 \_\_\_\_\_ *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SEGRE, Cesare. *Introdução à análise do Texto Literário*. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

WEGNER, Philip E. "Horizons, Figures and Machines: The Dialectic of Utopia in Fredric Jameson's Work". In: *Studies Utopian*. S.l s.n., 1998.

ZHANG, Xuong. "The Historicity of Theory: an Interview with Fredric Jameson". In: *New Literary History*, S.l s.n., 1998.

## Marx e Engels

CASARINO, Cesare; KARL, Rebecca E.(eds). *Marxism Beyond Marxism*. Routledge.London: 1996.

EAGLETON, Terry. (org.) *Marxist Literary Theory- A reader*. Oxford: Blackwell, 1996.

\_\_\_\_\_ *Problems in Materialism and Culture- selected essays*. London; New York: Verso, 1997.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. São Paulo: Global, 1985.

\_\_\_\_\_ *Obras Filosóficas, Colección Obras Fundamentales de Marx Y Engels*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

FROMM, Erich. *Marx y su concepto del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

LUKÁCS, George. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_ *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971.

MARX, Karl; ENGELS, Frederick. *Karl Marx and Frederick Engels on Britain*. Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1962.

\_\_\_\_\_. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

\_\_\_\_\_. *Manifesto do Partido Comunista*. Bragança Paulista: Editora Universidade São Francisco, 2003.

MARX, Karl. *O capital, vol. I*. São Paulo: Nova Cultural, 1985.

RIAZÁNOF, D. *Marx y Engels- Conferencias del curso de marxismo em la Academia Comunista de Moscu*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1962.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press, 1988.

WOOD, Philip. *Sartre, Anglo-Marxism and the Place of the Subject in History*. Yale French Studies 68, 1985.