

MISES: Revista Interdisciplinar de Filosofia, Direito e Economia

ISSN 2318-0811

Volume III, Número 1 (Edição 5) Janeiro-Junho 2015: 265-280

A Poesia da Ordem Espontânea: Economia Austríaca e Crítica Literária – Parte II*

*Paul A. Cantor***

Resumo: Esta é a segunda parte de um artigo no qual o autor critica a padronização de receitas para a crítica econômica da literatura. Chama a atenção para o espírito anticapitalista das discussões econômicas de literatura, muitas vezes reproduzindo um discurso abertamente pró-socialismo. Questiona se esse modo de pensar seria o mais útil na análise da literatura. Cantor argumenta que a maneira mais eficiente de contrabalançar os efeitos negativos da crítica literária marxista não é negar que a economia tenha relevância para a literatura, mas sim, oferecer uma alternativa positiva ao marxismo para a relação da literatura com a economia, como as ideias da Escola Austríaca de Economia.

Palavras-Chave: Ordem Espontânea, Poesia, Marxismo, Economia Austríaca, Crítica Literária.

The Poetics of Spontaneous Order: Austrian Economics and Literary Criticism – Part II

Abstract: This is the second part of an article in which the author criticizes the standardization of the economic critique of the literature. It draws attention to the anticapitalist spirit of economic discussions in literature, often reproducing an openly pro-socialism speech. He questions if this way of thinking would be the most useful in the analysis of literature. Cantor argues that the most effective way to counteract the negative effects of the Marxist literary criticism is not to deny that the economy has relevance for literature, but offering a positive alternative to Marxism to the relationship between literature and economics, as the Austrian School of Economics ideas.

Keywords: Spontaneous Order, Poetry, Marxism, Austrian Economics, Literary Criticism.

Classificação JEL: A12, B11

* O artigo é a versão escrita da Ludwig von Mises Memorial Lecture apresentada em 15 de março de 2002 na Austrian Scholars Conference e publicada originalmente em inglês como: CANTOR, Paul A. The Poetics of Spontaneous Order: Austrian Economics and Literary Criticism. In: CANTOR, Paul A. & COX, Stephen (Ed.). Literature and the Economics of Liberty: Spontaneous Order in Culture. Auburn: Ludwig von Mises Institute, 2009. p. 1-97. A primeira parte do artigo foi publicada na quarta edição (Volume II, Número 2: Julho-Dezembro 2014) de MISES: Revista Interdisciplinar de Filosofia, Direito e Economia. A terceira e última parte do ensaio será publicada na sexta edição (Volume III, Número 2: Julho-Dezembro 2015).

Traduzido do original em inglês para o português por Beatriz Caldas.

** Paul A. Cantor é professor de Literatura Inglesa da University of Virginia, em Charlottesville, Virginia, nos EUA. Cursou o A.B. e o Ph.D. em Literatura Inglesa na Harvard University. Foi pesquisador do National Council on the Humanities e professor visitante de Humanidades no Davidson College, na Carolina do Norte, e de Ciência Política na Harvard University, em Massachusetts. Recebeu o Ludwig von Mises Prize for Scholarship in Austrian School Economics em 1992 e foi premiado em 1998 pela American Political Science Association como autor do melhor trabalho sobre Ciência Política e Literatura. É autor de dezenas de artigos acadêmicos sobre Literatura Inglesa, crítica literária, Ciência Política e Economia, publicados em diferentes periódicos acadêmicos, bem como de diversos livros.

E-mail: pac2j@virginia.edu

V

Vimos que aquilo que poderia parecer imperfeição em uma ordem projetada de forma central pode ser parte de uma ordem espontânea confusa e movimentada, a qual, como um mecanismo autocorretivo constante, não consegue nunca chegar a uma perfeição estática. Contra intuitivamente, em uma ordem espontânea, a imperfeição é assim compatível com a ordem e, na verdade, uma característica definidora desse tipo específico de ordem. Este *insight* pode nos ajudar a mediar entre as posições extremas na Nova Crítica e no Desconstrutivismo, segundo as quais a literatura é totalmente ordenada ou totalmente desordenada. Com certeza, a literatura sempre nos oferecerá exemplos de ordem perfeitamente planejada. Quando um grande poeta senta-se para escrever, pode criar uma obra prima na qual cada elemento encaixa-se perfeitamente no lugar. Um grande poema lírico chega tão próximo da perfeição da ordem quanto pode produzir a mente humana. Mas, será que o poema oferece um modelo apropriado para toda a literatura? De certa forma, essa era a alegação central dos novos críticos¹, mas é difícil aplicar o seu conceito de ordem literária a um romance de quinhentas páginas. Cada palavra em um poema lírico de vinte linhas poder significativa e ter um papel a desempenhar no todo, mas, será verdade a respeito de cada uma das palavras em um romance de quinhentas páginas? Sabemos que alguns romancistas deixavam de notar quando os revisores ou editores ou meros erros de impressão alteravam palavras em seus textos². Tais observações sugerem que

¹ Veja meu ensaio: CANTOR, Paul A. The Primacy of the Literary Imagination, or, Which Came First: The Critic or the Author? *Literary Imagination*, Vol. 1 (1999): 133-37.

² Para vários exemplos desse fenômeno, veja: DOOLEY, Allan C. *Author and Printer in Victorian England*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992. O texto mostra como a mecânica de produção de livros no século XIX introduzia todos os tipos de contingências ao produto final. Como ele mostra em

trabalhos literários de grande escala como um romance podem levar em consideração um tipo de ordem diferente daquela do poema lírico – uma ordem que admita mais confusão, o tipo de imperfeições que caracterizam um ordem espontânea³.

O simples fato é que, sob circunstâncias normais, um romance de quinhentas páginas leva muito mais tempo para ser escrito do que um poema de vinte linhas. Na teoria, essa diferença de tempo de composição não precisa ter nenhum efeito sobre a forma do produto acabado. De maneira geral, não há razão pela qual um romancista não possa manter controle estrito de poeta lírico sobre os seus escritos, e alguns romances de fato aproximam-se desse tipo de perfeição de forma que associamos à melhor poesia lírica – essa era certamente a esperança de Gustav Flaubert (1821-1880) para seus romances. Porém, na prática, o fato de os romances geralmente levarem anos em vez de dias para serem escritos tende a introduzir um certo descuido em sua forma. Trabalhando na página 750 de um manuscrito, um romancista esquece o que escreveu vários meses antes, na página 150, e permite que inconsistências menores escorreguem em sua

um caso, “*placas metálicas de estereótipo foram submetidas a uma entropia tipográfica traiçoeira através da qual podiam ocorrer mudanças textuais que ninguém pretendia*” (p. 4). Veja também p. 160, 164. Para alguns exemplos específicos de autores que deixaram de localizar mudanças textuais introduzidas por engano durante o processo de impressão, veja p. 40 (William Makepeace Thackeray), p. 41 (Charles Dickens), e p. 48 (George Eliot).

³ Não estou aqui estabelecendo uma classificação de literatura baseada estritamente em comprimento – “obras curtas são perfeitas na forma; obras longas são imperfeitas”. Muitas obras longas da literatura podem ser dirigidas por um plano cuidadoso, abrangente, e atingir notável consistência em estrutura, conjunto de imagens e outros aspectos literários – pensa-se na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265-1321) ou em *Ulysses*, de James Joyce (1882-1941). Justamente por isso, é perfeitamente possível que uma obra lírica breve contenha inconsistências. Estou falando simplesmente de uma regra geral da literatura – quanto mais longa a obra, maior será a probabilidade de se encontrarem inconsistências e imperfeições.

narrativa. Até mesmo quando o romancista volta para revisar o manuscrito pode deixar de notar esses erros e deixar que sobrevivam na versão publicada.

Essa tendência à frouxidão na forma foi agravada pela maneira como os romances eram publicados, via de regra, nos dias áureos do gênero, no século XIX. Muitos saíam em séries em periódicos populares ou publicados em partes independentes, aparecendo em prestações de alguns capítulos de cada vez, em bases semanais ou mensais. A publicação em série geralmente forçava os romancistas a passar suas ideias para a impressão à medida que as compunham e, assim sendo, antes de terminarem os romances. Índícios das anotações, diários e correspondência dos romancistas com amigos e editores indicam que geralmente planejavam seus trabalhos com antecedência⁴. Geralmente tinham uma boa ideia de qual ia ser a forma geral de seus romances, e com frequência tinham rascunhos para os capítulos que iam escrever depois. Porém, precisamente por olhar esses rascunhos, sabemos que os romancistas amiúde alteravam seus planos no curso da composição, introduzindo novas personagens e modificações no enredo à medida que trabalhavam em seu material. Etapas posteriores poderiam rever a direção que o romance tomava, mas não podiam desfazer as etapas já publicadas (e em alguns casos amplamente lidas e fixadas na imaginação no público). Assim, capítulos posteriores

⁴ No caso de Charles Dickens (1812-1870), por exemplo, grande parte do material de trabalho para seus romances sobreviveu e está disponível em reprodução fac-símile e transcrição em: STONE, Harry (Ed.). **Dickens' Working Notes for His Novels**. Chicago: University of Chicago Press, 1987. Em uma nota para *Little Dorrit*, por exemplo, podemos ver Dickens planejando como estruturar seu romance em torno de cenas paralelas: "Uma cena equivalente, entre pai e filha, à antiga cena em Marshalsea" (p. 293). Sobre o planejamento dos romances de Dickens, veja: MORSON, Gary Saul. Contingency and the Literature of Process. In: BRANHAM, R. Bracht (Ed.). **Bakhtin and the Classics**. Evanston: Northwestern University Press, 2002. p. 254.

em romances publicados em séries às vezes acabavam ficando incoerentes em relação aos capítulos publicados anteriormente.

Naturalmente, a versão de um romance seriado não era, via de regra, a sua forma final. Os romances seriados eram frequentemente reencadernados em forma de livro, e nessa etapa os romancistas tinham uma oportunidade de revisar o trabalho. Alguns se valiam da oportunidade para mudar o texto, às vezes eliminando incoerências que haviam se introduzido nos enredos, às vezes fechando melhor as narrativas, outras vezes escrevendo novas cenas, até mesmo novos finais⁵. Porém, dada a forma como romantizamos a incessante busca do autor pela perfeição formal, podemos ficar surpresos ao saber que, via de regra, os romancistas do século XIX deixavam de aproveitar ao máximo a oportunidade de revisar as obras cuidadosamente para a publicação em livro. Às vezes, o autor estava tão absorvido em nova obra para se ocupar da antiga; às vezes, a forma como o público tinha ficado preso a cenas específicas durante o processo de serialização fazia o autor relutar em mexer em sua própria obra. Fossem quais fossem as razões, muitas versões de romances em livro não se afastavam de forma substancial das séries originais, ou, no mínimo, a versão

⁵ Veja DOOLEY. **Author and Printer**, p. 94, 99:

uma segunda edição autêntica era garantida para a maior parte das obras seriadas, quando saíam em forma de volume após ter sido publicado o último número da revista ou o fascículo do último mês. Os autores de sucesso que publicavam suas obras com regularidade a princípio em séries sabiam que teriam uma chance de revisar seus textos inteiros, e podiam fazer planos de acordo com isso. Thackeray, Dickens, Eliot, Arnold, Trollope, e Hardy, por exemplo, todos, em várias ocasiões apresentavam trabalho para publicação seriada já sabendo que fariam mudanças para a subsequente publicação em forma de livro [...]. Muitos autores vitorianos parecem ter tido uma visão perfeccionista de seus textos, esperando com ansiedade desde o início da primeira publicação por uma série de edições e impressões, quando cada um deles aproveitava a ocasião para reduzir erros, corrigir afirmações equivocadas, acrescentar esclarecimentos ou revisar em resposta à crítica.

seriada influenciava fortemente a forma final que o romance tomava.

Nesses casos, a forma que o romance toma não é o resultado de um único momento de criação planejada de forma central, mas, deve ser explicada em termos da história de sua composição e publicação. Assim, a forma do romance vem a incorporar um elemento de temporalidade ou contingência histórica. A publicação seriada – e a composição seriada que a acompanhou – poderiam resultar na presença, em alguns romances, do equivalente a órgãos vestigiais. Um romancista poderia introduzir uma personagem em um capítulo mais antigo, achando na ocasião que mais tarde desenvolveria a personagem em uma figura principal na história. Poderia começar um subenredo em ação que parecia que ia impulsionar a personagem a um papel de proeminência na ação adiante⁶. No entanto, ao longo de meses de publicação seriada, o autor poderia, por uma razão ou outra, perder o interesse na personagem e rebaixá-la para um status menor ou talvez, simplesmente eliminá-la da narrativa. No curso de centenas de páginas no romance, uma personagem que parecia promissora no início poderia acabar sendo mais ou menos irrelevante para a narrativa e quase esquecida até o capítulo de encerramento (na verdade os leitores poderiam nem notar sua ausência no fim). No entanto, tal personagem poderia não ser

⁶Para um exemplo na composição de Fiódor Dostoiévski (1821-1881) de *O Idiota*, veja MORSON. *Narrative and Freedom*, p. 137:

a parte I de *O Idiota* contém sinais muito mais fortes de um conflito futuro entre Myshkin e Ganya – constantes desentendimentos, insultos, ameaças difusas, e um golpe – todos os quais parecem estabelecer o pano de fundo para que fossem inimigos de peso. Quando Ganya de forma execrável (e como epônimo) xinga Myshkin de idiota, o peso inteiro do título parece prometer um choque dramático. Porém, na verdade, Ganya torna-se uma personagem menor, embora frequentemente presente, e nada significativo ou “fatal” acontece entre ele e Myshkin.... Nos livros de anotações escritos após a publicação da parte I, [Dostoiévski] lembra a si próprio de fazer algo mais com Ganya, porém nunca o faz.

cortada da versão final do romance em livro, talvez porque o autor tivesse uma afeição duradoura por ela, ou mais provavelmente só porque eliminá-la da narrativa pareceria mais problemático do que valeira a pena. A personagem permaneceria como um monumento ao estágio anterior da evolução do romance, de forma semelhante a um órgão vestigial que aponta para um estágio anterior da evolução de uma espécie.

Um acadêmico voltado para a Nova Crítica em procura de perfeição da forma literária na versão em livro de tal romance (e talvez desconhecendo os detalhes da publicação seriada) ficaria estupefato pela presença de uma personagem nos capítulos iniciais que parece não ter nenhum papel a desempenhar nos capítulos posteriores, e conseqüentemente no livro como um todo. Evidentemente, os novos críticos podiam não ser nada, mas eram criativos, e não importa até que ponto uma personagem fosse esquecida até o fim de um romance, qualquer novo crítico digno de respeito seria capaz de demonstrar que o romance não seria o mesmo sem ela. Porém, esse parece que seria um caso em que estaríamos melhor servidos invocando o conceito de história e transformando o processo de composição do romance para explicar suas anomalias. Em vez de tentar achar o lugar da personagem em um plano perfeito para o romance que foi realizado com sucesso, deveríamos olhar para um plano que foi na verdade revisado e talvez abandonado no curso da composição. Mas, a presença desse tipo de elemento irrelevante em um romance não questiona necessariamente sua integridade fundamental como obra de arte. Sugere que o romance não é uma perfeição total de acordo com o conceito de forma literária da Nova Crítica, mas também aponta para o fato que o autor ficou trabalhando ao longo do tempo em cima do aprimoramento de seu romance, revendo um conceito original, provavelmente para aperfeiçoá-lo. Poder-se-ia desejar que o autor tivesse eliminado a personagem do livro na revisão quando o estivesse montando

a partir das etapas das séries⁷, mas alguns remanescentes de imperfeição na versão final não significam que, de todo, faltam ao livro unidade e ordem. Na verdade, só porque tal romance é geralmente bem ordenado é que somos capazes de notar alguns elementos nele que são supérfluos. Se faltasse coerência ao livro por completo, nunca perceberíamos que alguns elementos estão fora de lugar.

Para um exemplo concreto de contingência de forma no romance, em especial, de como alguns elementos de imperfeição são compatíveis com a ordem geral no caso de um romance longo, seriado, podemos tomar o caso de Elizabeth Gaskell (1810-1865). O último romance de Gaskell, *Wives and Daughters* [Esposas e Filhas], é amplamente considerado uma de suas melhores obras, quando não sua obra prima⁸.

⁷ MORSON. *Narrative and Freedom*, p. 24, indica que os autores amiúde escondem o processo através do qual suas obras foram escritas: o processo criativo de forma típica não traça uma única linha até um objetivo, mas, sim, uma série de pistas falsas, oportunidades perdidas, novas possibilidades, improvisações, visões e revisões. É constituído por uma intenção que evolui ao longo do tempo. Para ter certeza, os autores geralmente retiram os traços desse processo e apresentam a obra como se fosse o produto de um plano claro, conhecido desde o início. Por convenção, as obras, via de regra, são oferecidas como a expressão de uma intenção que é, em essência, instantânea até mesmo se tenha sido gasto muito tempo para executá-la e levar tempo para apreciá-la. Depois que a obra está completa, os autores retiram o “andaime”, como gostava de dizer Mikhail Bakhtin (1895-1975).

⁸ Veja a introdução de Pam Morris à sua edição de *Wives and Daughters* (London: Penguin, 1996), p. viii-ix:

Para seus leitores contemporâneos, este último romance junto com *Cranford* (1853) representaram suas maiores realizações. Ninguém menos que Henry James escreveu sobre ele: “em *Wives and Daughters* a falecida Sra. Gaskell somou a várias daquelas obras de ficção – entre as quais talvez não possamos contar mais de vinte, como tendo sido produzida em nossa época – que durarão mais do que o frescor de sua novidade e continuarão durante anos por vir a serem lidas e apreciadas por uma ordem superior de méritos... De forma tão delicada, tão elaborada, tão artística, tão verdadeira e sincera é trabalhada a história”. Outro crítico contemporâneo elogiou o romance como acima do trabalho de Jane Austen e George Eliot.

Conforme explica o editor da editora Penguin, “*Wives and Daughters* foi publicada em dezoito partes mensais na *Cornhill Magazine* de agosto de 1864 a janeiro de 1866”⁹. O romance mostra o grau de habilidade com que trabalha uma romancista vitoriana talentosa e experiente dentro do formato seriado. É bem planejado no geral; Gaskell faz malabarismos com muitas linhas de enredo de forma artística à medida que suas personagens se apaixonam e se desapaixenam umas pelas outras. Como em uma das comédias românticas de Shakespeare, os jovens amantes de Gaskell a princípio estão com os pares errados e devem realinhar seus afetos para que seja possível um final feliz. Como prova do planejamento antecipado cuidadoso de Gaskell, a cena de abertura da infância de sua heroína prenuncia claramente muitos dos motivos centrais do romance. Em geral, Gaskell telegrafa seus pontos de impacto narrativo. O leitor alerta consegue antecipar os desdobramentos do enredo e em especial, consegue dizer com antecedência quando um dado encontro de amor vai funcionar, e, na verdade, prever como o enredo finalmente se resolverá.

No entanto, para um livro que foi no geral bem planejado e bem executado, *Wives and Daughters* tem algumas incoerências surpreendentes e chocantes. No Capítulo 9, Gaskell escreve sobre uma de suas personagens principais, a perturbadora madrasta de sua heroína: “Ela já não conseguia corar; e aos dezoito anos era muito orgulhosa de seus rubores”¹⁰. Ainda assim, no capítulo seguinte, Gaskell escreve sobre a mesma mulher: “Ela sentiu que havia enrubescido”¹¹. Agravando o erro, Gaskell adiante no mesmo capítulo faz a Sra. Kirkpatrick corar mais uma vez¹², e no capítulo seguinte a faz, mesmo assim, mais uma vez “levantar um rubor muito

⁹ MORRIS. A Note on the Text. *Wives and Daughters*, p. xxxiv.

¹⁰ *Wives and Daughters*, p. 96.

¹¹ Idem. *Ibidem*, p. 104.

¹² Idem. *Ibidem*, p. 108.

*apropriado*¹³. Essa é uma questão trivial, mas parece estranho que uma escritora tão talentosa quanto Gaskell pudesse cometer um erro tão gritante. Como outro “exemplo do esquecimento ocasional de Gaskell quanto a detalhes”¹⁴, o editor da Penguin ressalta que é incoerente a respeito das mesadas que recebem os filhos do proprietário rural do romance enquanto estão na faculdade; em um momento diz-se que recebem £250 e £200 respectivamente¹⁵; adiante, os números ficam em £300 e £200¹⁶. Logo no início do romance, a principal família aristocrática na história é apresentada como fiel aos Tories¹⁷. Porém, mais adiante no romance, Gaskell dá muita importância à simpatia da mesma família pelos Whigs, que contrasta sem rodeios com a simpatia do proprietário rural e sua família pelos Tories.

Pode-se perguntar por que Gaskell não conseguiu eliminar essas incoerências gritantes na versão seriada quando o romance foi publicado em forma de livro (Smith e Elder o publicaram em dois volumes, em 1866). É aqui que um elemento de contingência histórica entra na história. Gaskell morreu repentinamente pouco antes de terminar o romance e, portanto, nunca teve a chance de rever seu trabalho para publicação. Na verdade, não viveu para escrever os capítulos finais, e ao editor da *Cornhill Magazine*, Frederick Greenwood (1830-1909), coube a melancólica tarefa de compor uma nota de conclusão, na qual ele se compromete a amarrar os fios soltos no romance, baseado em provas internas e observações que Gaskell havia feito sobre como pretendia terminar a história. A morte prematura de Gaskell explica por que deixou incoerências em sua narrativa, mas levanta uma questão mais fundamental.

¹³ Idem. *Ibidem*, p. 132.

¹⁴ Idem. *Ibidem*, p. 663.

¹⁵ Idem. *Ibidem*, p. 192.

¹⁶ Idem. *Ibidem*, p. 258.

¹⁷ Idem. *Ibidem*, p. 6.

Como podemos considerar *Wives and Daughters* como um todo artístico se Gaskell viveu o bastante para terminá-lo? De acordo com Aristóteles (384-322 a.C.), um enredo bem feito tem um começo, um meio e um fim (*Poética* 1450b). Mas, falando estritamente, *Wives and Daughters* não tem fim. Apesar dos esforços do editor da *Cornhill*, ficamos com alguns fios soltos; por exemplo, nunca descobrimos o que aconteceu a um personagem importante da trama, o Sr. Preston; e uma vez que ele é, em muitos aspectos, o vilão da peça (ele cria problemas sérios para duas jovens), ficamos decepcionados porque não vemos seu castigo final. Mais importante, quando a história de Gaskell se fragmenta, o herói e a heroína ainda não estão casados, negando assim o fechamento adequado que seria de esperar em um romance vitoriano. O editor de *Cornhill* foi mobilizado a escrever sobre a morte de Gaskell e o que esse fato causou ao romance: “Alguns dias a mais, e essa teria sido uma coluna triunfal, coroada com um capitel de folhas e flores festivas; agora é um outro tipo de coluna — um desses pilares brancos que ficam em pé quebrados no cemitério da igreja”¹⁸. Em vez de retratar *Wives and Daughters* como a realização de coroamento da carreira de Gaskell, Greenwood insinua que sua morte transformou o romance em uma ruína.

Mas, será que *Wives and Daughters* é de fato uma ruína? Este ponto de vista parece ser o produto da falsa dicotomia que estamos discutindo — um romance deve ser perfeitamente completo ou ficar fragmentado e imperfeito de forma irremediável. No entanto, esta maneira de falar sobre o livro não parece verdadeira na impressão do leitor médio. Um crítico poderia insistir em bases teóricas que, sem os capítulos finais *Wives and Daughters* deve ser considerado um mero fragmento de um romance, mas o fato é que os leitores tendem a terminar o livro com um sentimento de satisfação. Elizabeth Gaskell compôs bastante da história para vermos

¹⁸ Idem. *Ibidem*, p. 648.

claramente como terminaria. Não temos dúvida de que o herói e a heroína vão se casar. Charles Dickens morreu no meio da escrita de seu último romance, *The Mystery of Edwin Drood*, mas foi literalmente no meio – ele tinha composto apenas cerca de metade do livro quando ele caiu vítima de um ataque fatal. Assim, *Edwin Drood* realmente traz a sensação de fragmento – e na verdade, os leitores debatem desde a sua primeira publicação qual seria a solução para o mistério de Dickens. Mas, nenhum mistério ronda o final de *Wives and Daughters*. Caso se tivesse que formular a situação matematicamente, poder-se-ia dizer que o romance de Gaskell está cerca de 90% concluído, e que esse percentual é muito diferente de 50% concluído. Na verdade, sente-se que o romance de Gaskell é “completo o suficiente” – completo o suficiente para que o apreciemos como um todo artístico.

Assim, *Wives and Daughters* é mais parecido com um dos animais de Charles Darwin (1809-1882) do que de Aristóteles. Partes do livro não formam um perfeito todo – várias incoerências permanecem na trama e, sobretudo, falta-lhe um final adequado. Ainda assim, sua forma basta – o romance tem coerência e fechamento narrativo suficiente para funcionar como uma experiência de leitura satisfatória. *Wives and Daughters* é, portanto, um excelente exemplo de como elementos isolados de temporalidade e contingência histórica em uma obra são compatíveis com a sua propriedade de forma literária em uma escala maior. O fato de o romance ter sido composto durante um longo período de tempo levou às incoerências da narrativa, e o fato de Gaskell ter morrido antes de completar a história deixou-o sem o fechamento completo que normalmente se esperaria. Na sua forma final de publicação, *Wives and Daughters* junta, assim, a imperfeição à perfeição. Porém, ainda se pode falar sobre o romance como uma experiência literária coerente em face de suas imperfeições manifestas. Desde Aristóteles, os críticos falam de forma literária como orgânica e usam analogias biológicas ao falar sobre literatura.

Mas, isso significa que, se Darwin revisou nossa noção de forma biológica, precisamos considerar a revisão nossa noção de forma literária também. A concepção mais frouxa de forma biológica de Darwin pode provar ser mais útil para compreender o gênero do romance do que a concepção aristotélica que construiu a base para a nova Crítica e sua análise da poesia.

Wives and Daughters é, naturalmente, apenas um romance e, em muitos aspectos, constitui um caso especial¹⁹. Felizmente, os autores não costumam morrer pouco antes de terminar seus romances. No entanto, as imperfeições do último romance de Gaskell são mais típicas do gênero do que se poderia esperar. Por exemplo, Gaskell teve a chance de rever a versão serializada de seu romance anterior *North and South* antes da publicação do livro, mas na primeira edição na verdade introduziu alguns erros no texto, os quais não corrigiu até a segunda edição²⁰.

¹⁹ Minha questão ao discutir *Wives and Daughters* na verdade é apresentar um caso extremo – mostrar que até mesmo quando a autora falece antes de terminar um romance, e portanto, antes de aperfeiçoá-lo, pode ter completado o suficiente para que ainda fossemos capazes de lidar com ele como se fosse um todo artístico (relativamente) bem sucedido. Exatamente como Darwin faz no reino biológico, e Ludwig von Mises (1881-1973) no reino econômico, não temos que falar de “perfeição absoluta” no reino estético. Darwin indica o caminho com seu critério de suficiência biológica – exatamente como um animal pode ser “perfeito o suficiente” para sobreviver a um dado ambiente sem ser perfeito de forma absoluta, podemos dizer que um romance é “perfeito o suficiente” para oferecer uma experiência estética coerente sem ser perfeito de forma absoluta.

²⁰ Veja: GASKELL, Elizabeth. *North and South*. Ed. Patricia Ingham. London: Penguin, 1995. p. xxvii-xviii. Ingham diz na segunda edição:

A edição também acertou ao retirar a segunda ocorrência de dois parágrafos que apareciam de forma incorreta na primeira edição [...]. Obviamente, a repetição deve ser explicada pela inserção de muito material adicional à edição seriada para a edição em volume, logo após a sua primeira ocorrência. É claro que Gaskell, nessa ocasião, deixou passar esse primeiro uso e o repetiu no fim do material acrescentado. Na segunda edição

Contingências outras que não a morte do autor frequentemente levam a anomalias nos textos de romances seriados, e, assim, introduzem um elemento de temporalidade em sua forma. Mas, isso é exatamente o que o modelo de ordem espontânea nos levaria a esperar. O que aprendemos com a economia e biologia é que em ordens espontâneas, que se desenvolvem ou evoluem ao longo do tempo, algumas imperfeições são compatíveis com uma coerência global. Esse *insight* por sua vez, mostra-nos um caminho para sair da aporia a que o conflito entre Nova Crítica e o Desconstrutivismo ameaçou nos encurralar. A Nova Crítica tomou o poema lírico como modelo básico de ordem literária, e determinou que até mesmo longos romances manifestassem o mesmo tipo de coerência fechada que se pode encontrar em um soneto de quatorze linhas. Os desconstrutivistas acharam que haviam refutado a Nova Crítica e romperam com qualquer noção de coerência na literatura quando conseguiram mostrar que algumas obras literárias não se encaixam no modelo de forma poética perfeita. É revelador que muitas das primeiras críticas desconstrutivistas tenham trabalhado com romances, nos quais é de fato mais fácil encontrar fios soltos e imperfeição da forma²¹. No entanto, os críticos desconstrutivistas acabaram generalizando em excesso, assim como havia feito a Nova Crítica²². O fato de um romance de quinhentas páginas ter alguns fios soltos não significa que um soneto de quatorze linhas perfeitamente trabalhadas também os tenham. A Nova Crítica errou ao tomar a breve obra prima lírica como modelo de toda a literatura, e os críticos desconstrutivistas erraram ao tomar o romance solto, folgado, como modelo de toda a literatura. Como sugere a economia austríaca,

a segunda dessas passagens está deletada... Houve muitas outras correções cuidadosas.

²¹ Veja, por exemplo, MILLER, J. Hillis. **Fiction and Repetition: Seven English Novels**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1982.

²² Veja, de minha autoria, **Literary Imagination**, p. 137-43.

é preciso respeitar a heterogeneidade dos fenômenos, e uma abordagem “tamanho único cabe em todos” para todo o tipo de literatura é improvável que funcione. Apesar de reconhecer que algumas obras literárias podem alcançar a perfeição da forma, temos que admitir a possibilidade de que outras obras possam incorporar alguma imperfeição formal sem perder toda a coerência.

VI

Ao invocar a ordem espontânea, achamos uma forma de descrever um longo romance como ordenado, mesmo que não tenha a unidade coesa de um breve poema. Mas, o fizemos de uma maneira que faz o romance a princípio parecer uma forma inferior. Na verdade, parece que estávamos criando desculpas para o romance – é longo demais, leva muito tempo para ser escrito, o modo seriado de produção introduz incoerências, e assim por diante. Com nosso conceito expandido de forma literária, podemos falar de romance como um todo ordenado, mas parece que o condenamos ao status de cidadão de segunda classe no mundo literário. Tal é o poder e o glamour do ideal crítico do trabalho de literatura perfeitamente unificado. É difícil escapar de seu encantamento e de seu apelo à universalidade. Tem enfeitado os críticos desde a *Poética* de Aristóteles, e grande parte de nossa maior literatura foi criada por autores que tentaram fazer jus a esse ideal, e tem sido interpretado com sucesso pelos críticos guiados por ele, como um recurso heurístico. Porém, o ideal de unidade perfeita não passa de um modelo literário, e precisamos nos lembrar que foi amplamente desenvolvido em relação à poesia e pode não ser aplicável de forma igual a outros gêneros. Há alguma coisa profundamente enganadora a respeito do tratamento de romances como poemas de segunda classe; com certeza algo sai errado quando nos flagramos dizendo que *Os irmãos Karamazov* é inferior a um soneto de Francesco Petrarca (1304-1374) porque,

em comparação, é frouxamente organizado e parece ter palavras supérfluas em uma forma que o poema lírico não tem. Até aqui estamos falando sobre a forma como os romances se distanciam do modelo de literatura da Nova Crítica, e, é claro, vistos a partir desse ângulo, pareceram inevitavelmente inferiores aos poemas. No entanto, é a hora de reverter as perspectivas e levar em conta em que forma os romances podem ser superiores aos poemas. Aquilo que parece defeito no romance a partir da perspectiva do ideal de poema perfeito da Nova Crítica pode acabar sendo a virtude quando visto a partir de outro ângulo. Afinal, muitas pessoas preferem romances aos poemas, e não só porque os romances são mais fáceis ou mais divertidos de ler.

Na verdade, o romance é em muitos aspectos um forma mais rica e mais complexa do que a poesia lírica²³. Exatamente por ser organizado de forma mais frouxa, o romance é uma forma mais inclusiva – pode abarcar uma abrangência mais ampla de vozes, pode apresentar um elenco de personagens e desenvolvê-lo de forma mais integral ao longo do tempo, pode explorar os enredos mais complicados. A personagem de ampla abrangência e inclusão do romance pode, na melhor das hipóteses, ser comprada pelo preço de uma certa falta de unidade e incoerência pelos padrões da forma poética estrita, mas este é um preço que estamos preparados para pagar em troca da maior habilidade do romance em capturar a textura da experiência vivida. A liberdade de forma de um romance quando comparada a um poema lírico

pode bem ser mais fiel à espontaneidade da própria vida. A poesia molda seu material em padrões artificiais – isso ficou mais claro na poesia tradicional, quando, antes da época do verso livre, escrever um poema era traduzir a experiência em padrões altamente elaborados de metro e rima. A prosa é só um dos vários recursos que os romancistas usam para dar a suas obras um sentimento mais realista. Várias das técnicas características do romance, desde a narração confessional em primeira pessoa até o uso em forma de diário e missivas ajudam a criar a impressão de espontaneidade no gênero.

Esse entendimento positivo do romance nos permite revisitar a questão da seriação sob uma nova luz. Originalmente, apresentamos a prática de seriação de romances como um fator negativo que simplesmente introduz erros às obras, que os fazia desviarem-se dos padrões rígidos de unidade poética. Mas a seriação também pode ter tido um efeito positivo sobre os romances; pode ter sido, em parte, responsável por algumas das virtudes típicas da forma desenvolvida. Em suma, temos que levar mais a sério a aplicabilidade do conceito de ordem espontânea ao romance. Não é justo que um romance possa acabar apresentando a aparência de uma ordem espontânea por causa da complicada história de sua composição. A própria história acaba por ser uma forma de ordem espontânea. Os romances seriados foram produzidos ao longo do tempo através de um processo que envolvia o ensaio e erro, incluindo uma forma de *feedback* – um processo que é, então, análogo à evolução biológica e que se assemelha ainda mais proximamente à forma de ordem espontânea econômica – o mercado. O fenômeno do romance seriado do século XIX nos oferece uma oportunidade de contemplar a economia da literatura de forma concreta, ou seja, a economia da produção literária. E veremos que, neste caso, a maneira como os romancistas participaram ativamente na indústria editorial comercial do século XIX, longe de rebaixar ou corromper sua obra (como os

²³ O teórico mais intimamente associado à posição segundo a qual o romance é a mais complexa das formas literárias é Mikhail M. Bakhtin (em especial na maneira como ele contrasta o romance com o épico). Veja, por exemplo, uma coletânea de ensaios da autoria dele intitulada: **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Caryl Emerson e Michael Holquist, trans. Austin: University of Texas Press, 1981. Para uma discussão da teoria do romance de Bakhtin, veja MORSON, Gary Saul & EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics**. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1990, em especial a parte III, "Theories of the Novel" p. 272-470.

aventam muitas vezes os marxistas críticos), deu-lhes meios de aperfeiçoá-lo e aprimorar sua arte.

O caso do romance seriado é de fato um problema para quem pensa que o capitalismo tem sempre um efeito deletério sobre a arte. Os romances seriados na Inglaterra e no resto da Europa estavam entre as glórias artísticas do século XIX, e ainda assim, eram bens de comércio. Na economia vitoriana, os romances seriados eram um dos mais avançados de todos os fenômenos de marketing²⁴. As revistas procuraram aumentar a sua circulação pela seriação do trabalho dos romancistas mais populares da época, e desenvolveram métodos sofisticados de impulsionar as vendas, incluindo vários truques promocionais como mercadoria de souvenir e produtos casados (que denominaríamos figuras de ação de Dickens, por exemplo)²⁵. Os romancistas, por sua vez, mobilizavam-se para conseguir

grandes somas de dinheiro da seriação²⁶. Assim, aprendiam a escrever com este modo de publicação específico em mente e trabalhavam para explorar o novo veículo, por todo o valor que representava. Os romances seriados têm muito em comum com a forma de série contemporânea da cultura popular – a novela de televisão²⁷. Como capítulos de telenovela, os fascículos de romances muitas vezes terminavam com “cenas de suspense”. Os romancistas aprenderam a construir o capítulo final de um episódio em torno de um momento de grande suspense – para que os leitores mal pudessem esperar para comprar a próxima edição da revista para saber como a história tinha continuidade²⁸.

Isto nos faz lembrar que escrever romances no século XIX era de fato uma arte comercial, e até mesmo os maiores dos romancistas – Dickens e Dostoiévski, por exemplo – precisavam ganhar a vida como autores e, portanto, de forma nenhuma,

²⁴ Veja: ERICKSON. *Literary Form*, “Marketing the Novel, 1820-1850”, p. 142-69.

²⁵ Para produtos relacionados ao primeiro grande sucesso comercial de Dickens, *The Pickwick Papers*, veja: ACKROYD, Peter. *Dickens*. London: Sinclair-Stevenson, 1990. p. 197. Veja também: WICKE, Jennifer. *Advertising Fictions: Literature, Advertisement, & Social Reading*. New York: Columbia University Press, 1988, p. 36: “após a publicação de *Pickwick*, os táxis de Weller cortavam as ruas. O nome de *Pickwick* foi escrito em dourado: versões dele foram logo afixadas a maioria dos cigarros baratos populares e a uma caneta, e começaram a ser vendidas canecas toby *Pickwick*, pastilhas para tosse *Sawyer*, graxa para botas *Weller*, e latas de doces impressas com brincadeiras de *Pickwick*” (para produtos associados a outros romances de Dickens, veja p. 52). No período vitoriano, Dickens era objeto de marketing como qualquer celebridade do mundo atual. Wicke discute o que pode ser o primeiro exemplo de “marketing indireto” em uma das ilustrações originais de *Pickwick*:
Mostrando o Sr. Weller ajudando seu filho Samuel [...] a figura mostra claramente um cartaz sobre a cornija da lareira [...] em que se liam as palavras distintas “Guinness Dublin Stout”. O cartaz era originalmente a lateral do suporte de madeira da caixa que continha o Guinness; ao ser replicado na ilustração para *Pickwick*, tornou-se um anúncio que espiava de cima da cabeça de Weller (p. 30).

²⁶ Para alguns exemplos de valores envolvidos, veja: ERICKSON. *Literary Form*, p. 159.

²⁷ Para um estudo ampliado das paralelas, veja HAYWARD, Jennifer. *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997.

²⁸ Em sua introdução a *The Old Curiosity Shop* (Harmondsworth, U.K.: Penguin, 1972), Angus Easson discute o uso que Dickens faz do suspense final nesse romance:

Dickens explorava essas oportunidades para manter seus leitores em suspense: por exemplo, no fechamento de *Clock* 30, Nell emite um som agudo e desmaia à visão de uma figura na frente deles na estrada que os levava para fora da segunda cidade industrial. O leitor tinha que controlar sua impaciência durante uma semana – ou um mês inteiro, caso dependesse só das séries mensais – quando o capítulo de abertura do próximo número imediatamente identificaria a figura como [...] Mais uma vez, no fim de *Clock* 39, Dick Swiveller é subitamente “tomado por uma doença alarmante, e, em vinte e quatro horas foi acometido de uma febre violenta”. Estende-se uma outra semana ou outro mês até que seja conhecido a sua sina (p. 15).

(*Clock* significa *Master Humphrey's Clock*, a revista semanal em que apareceu pela primeira vez *The Old Curiosity Shop*).

ficavam indiferentes às demandas do público leitor. Na verdade, aprenderam a prestar muita atenção à forma como o público reagia às suas obras, e o método de publicação seriada lhes deu um mecanismo de *feedback* que os punha em contato com seus leitores. Inicialmente descrevi a questão de personagens “vestigiais” como se fosse só uma questão entre um romancista e sua consciência artística. Mas, na verdade, a situação era mais complicada e muitas vezes envolvia interação entre um autor e seus leitores. Às vezes, o que levava um autor a rebaixar uma personagem em particular era o fato de que a figura não parecia estar indo muito bem junto ao público leitor (e comprador)²⁹. Estamos familiarizados com este fenômeno nas novelas de televisão – quando uma personagem é súbita e misteriosamente morta se a audiência parece cair quando ele ou ela está na tela. Os romancistas do século XIX seguiam, da mesma forma, os números de vendas semanais ou mensais de seus romances, e conseguiam sentir, em especial com a ajuda de avaliações e de comentários, quando uma personagem impulsionava ou diminuía as vendas. O destino de uma personagem, assim, às vezes dependia menos do plano artístico original do autor e mais da recepção da figura³⁰. Por

causa da noção romântica da autonomia do artista em que muitos de nós fomos criados, poderíamos ficar chocados ao saber que os romancistas do século XIX permitiam que os números de vendas influenciassem a forma como planejavam suas obras. Mas essa reação é asseverada pela suposição de que o cliente está sempre errado, que pode não ser mais sensata do que a afirmação oposta³¹. Talvez devêssemos aprender a valorizar a seriação de romances como uma forma de manter os autores em contato com seus leitores e lhes permitir aprender algo útil a partir das respostas a suas obras. Na verdade, a seriação de romances, na forma como se desenvolveu no século XIX, oferece um bom exemplo de mecanismo de ordem espontânea – de um mecanismo de autorregulação ou de autocorreção. Os romancistas poderiam experimentar com diferentes personagens, situações e desenvolvimentos de enredo, e ver o que funcionava com seu público, permitindo assim correções no meio do caminho na composição de um romance³².

Money and the Market, p. 98 e especialmente a p. 206, n. 3, em que ele anota a “*decisão de matar Mrs Proudie tomada por Thackeray durante a seriação de The Last Chronicle of Barset*”.

²⁹ ERICKSON. **Literary Form**, p. 163, ressalta que “alguns autores..., tais como Charles Lever, um romancista irlandês [...], achavam que a publicação seriada era uma vantagem artística porque a partir das respostas dos leitores que ele recebia até a outra parte, ele conseguia avaliar ‘quais eram, para os leitores, as personagens & incidentes que contavam melhor’” (itálicos no original). Veja também HUGHES, Linda K. & LUND, Michael. *Textual/sexual Pleasure and Serial Production*. In: JORDAN, John O. & PATTEN, Robert I. (Eds.). **Literature in the Marketplace: Nineteenth-Century British Publishing and Reading Practices**. Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 1995. p. 145.

³⁰ Para exemplos de Dickens expandindo o papel de suas personagens ou matando-as como resposta aos números de vendas, veja HAYWARD. **Consuming Pleasures**, p. 58-59, 61; veja, em especial p. 58: “*ele ampliou muito o papel de Sam Weller em Pickwick Papers, quando as vendas pularam para quarenta mil depois da primeira apresentação de Sam*”. Delany discute o mesmo fenômeno em Thackeray; veja DELANY. **Literature**,

³¹ Cf. comentário de Delany:

Não é caso de se dizer que o mercado sempre tem razão [...]. Mas os críticos culturais deveriam admitir sua ignorância do motivo pelo qual “a arte acontece”, e não deveriam assumir que podem apontar o caminho para uma sociedade alternativa cuja arte seja superior a essa da ordem existente. (DELANY. **Literature, Money and the Market**, p. 122).

³² Um caso extremo aparece em *The Old Curiosity Shop*; originalmente, Dickens não pretendia de forma alguma que essa obra fosse um romance, mas sim um tipo de miscelânea solta de contos e ensaios; só a pressão de seu público o forçou a desenvolver um deles em tamanho de romance. A personagem de Little Nell provou ser tão popular, elevando as vendas de “60.000 do primeiro número” para “a marca inédita de 100.000 cópias” (EASSON. **Curiosity Shop**, p. 13), que Dickens decidiu dedicar um livro inteiro a história dela. Porém, como ressalta Easson, Dickens pagou um preço em imperfeições estéticas em *The Old Curiosity Shop* pela sua mudança de planos no meio da empreitada:

Sem dúvida, o processo de publicação em série impôs certos encargos aos romancistas, levando alguns deles a tentar evitar essa forma de publicação³³. Na melhor das hipóte-

Os resultados desajeitados da ampliação de última hora de seu pequeno conto podem ser detectados na primeira parte do romance. [...] O mal-intencionado libertino Fred Trent é logo descartado quando Dickens prefere desenvolver a maldade muito mais espetacular de Quilp, e a devassidão sedutora de Dick Swiveller. O episódio de Sophie Wackles prova ser de irrelevância cômica. Kit, que é apresentado como um semi-idiota inofensivo, causando um leve alívio no Capítulo 1, cerca de vinte capítulos adiante torna-se um jovem sério, responsável (p. 14).

³³ Veja DOOLEY. **Author and Printer**, p. 147 a respeito da briga de Anthony Trollope (1815-1882) contra o sistema de publicação seriada:

Trollope não queria sucumbir a “esta publicação apressada de obra incompleta”. Ele argumentava que era uma ofensa ao trabalho feito “o modo apressado de publicação que o sistema de histórias seriadas tinha feito surgir, e através do qual pequenas partes eram enviadas ao prelo do jeito em que eram escritas”. Aos olhos de Trollope o sistema seriado, que chegava a afetar não só a publicação, mas também a composição inicial de uma obra, resultava em uma perda do controle artístico. Sua proteção usual contra a pressão que poderia tê-lo levado a publicações açodadas era completar um romance e revisá-lo inteiramente antes de enviar qualquer trecho dele à editora. Se houvesse um planejamento para um número seriado, ele, então, dividia o manuscrito para o prelo enquanto prosseguia o trabalho de seu romance seguinte.

ERICKSON. **Literary Form**, p. 162-63, cita a partir de *Autobiography* de Harriet Martineau (1802-1876) para demonstrar como um autor vitoriano fazia objeções em especial à convenção de suspense da publicação seriada:

Não consegui conscientemente nenhum método tão destituído de princípios no sentido artístico como a publicação em pedaços. Sejam quais forem os outros métodos que possa ter, uma obra de ficção não tem possibilidades de ser boa no sentido artístico que possa ser fatiado em porções de tamanho arbitrário. O sucesso das porções exige que cada uma delas tenha algum tipo de fechamento efetivo; e fornecer um certo número delas em intervalos regulares é como fragmentar as amplas luzes e sombras de um grande quadro, e estragá-lo como composição. Eu poderia nunca fazer nada que avançasse ou sustentasse a arte literária; no entanto, nunca faria nada para corrompê-la adotando um falso princípio de composição.

ses, a serialização forçava os romancistas a escrever em um cronograma rigoroso e a se comprometer com um tamanho pré-arranjado para seus romances – e isso, em si, envolvia um sacrifício de sua liberdade artística³⁴. Temos registros de romancistas que contestam a forma como os seus editores lhes pediam para adaptar a obra às exigências do público pagante. Ninguém defenderia que a serialização proporcionava condições de trabalho ideais para os romancistas, especialmente quando estavam nos primeiros estágios de suas carreiras e tinham pouco ou nenhum poder de barganha com seus editores. Mas, ainda assim, muitos romancistas – sobretudo Dickens – ficavam fortalecidos pelo processo de serialização que lhes dava a sensação de estar em contato com o público e, portanto, de não escrever em um vácuo artístico. É uma suposição comum, hoje em dia, que os artistas produzirão o melhor trabalho somente se estiverem protegidos de quaisquer pressões comerciais, porém a história do romance do século XIX sugere exatamente o oposto – que um autor que escreve com o seu público-alvo em mente em um ambiente comercial competitivo será mais inventivo e até mesmo experimental, em

³⁴ Um bom exemplo aparece no caso de *North and South*, de Gaskell, originalmente seriado no periódico de Dickens *Household Words*. Como escreve Patricia Ingham em sua edição:

Graças em parte a erro de cálculo da parte de [Dickens], Gaskell viu-se pressionada para fazer a obra mais curta do que pretendia. O que, no ponto de vista dela, a pior redução se constituía naquela feita nos poucos últimos capítulos do romance. Como consequência, para a primeira edição de (dois) volumes... a narrativa foi consideravelmente expandida (p. xxvii).

Para uma análise detalhada do conflito entre Gaskell e Dickens sobre o texto de *North and South*, veja HUGHES & LUND. **Textual-sexual Pleasure**, p. 151-59. Gaskell estava tão aflita com sua experiência com *North and South* que não permitiu que nenhum dos seus romances subsequentes fosse seriado até *Wives and Daughters*. Em vista dos problemas que Dickens criou para Gaskell, é uma ironia que no início da sua própria carreira, ele mesmo achasse que a publicação seriada o inibisse: “no último capítulo fui obrigado a sustar de maneira apavorante o que eu achava que era um bela ideia. Não tinha espaço para me mexer”: (citado em EASSON. **Curiosity Shop**, p. 15).

um esforço para ficar um passo à frente de seus rivais e se destacar no meio da multidão.

Portanto, embora os críticos marxistas argumentem que a seriação permitiu às editoras que explorassem os romancistas³⁵, na verdade tratava-se de um veículo que, com frequência, os favorecia. Gary Saul Morson demonstra como certos autores do século XIX, em especial Fiódor Dostoievski e Liév Tolstoi (1828-1910), aprenderam a usar o veículo da seriação para novos objetivos artísticos; ele defende que os elevaram a um novo padrão de sofisticação estética. Para Dostoievski e Tolstoi, de acordo com Morson, até mesmo o romance da forma como foi desenvolvido por autores como Dickens era estruturado demais. A forma como as linhas soltas do romance vitoriano amarravam-se no fim da história é organizada demais; não reflete a realidade da oportunidade e contingência na vida humana. Como escreve Morson:

Quando completamos uma narrativa artística e vemos como se encaixam todas as peças, acreditamos que sim, as coisas tinham que funcionar exatamente desse jeito. Para Dostoievski, essa sensação ia contra a crença que tinha no livro árbitrio. As coisas não tinham que funcionar da maneira como funcionavam, porque as pessoas poderiam ter feito inúmeras escolhas diferentes. O que escolheram não foi o que tinham que escolher: e somos todos capazes de viver mais vidas do que uma única. Mas, a inteireza estruturada da arte sugere que a liberdade é uma ilusão, um produto de mera ignorância de desígnios superiores. Para Dickens, parecia ser um sinal da Providência³⁶.

³⁵ Veja, por exemplo, FELTES. *Modes of Production*, p. 9:

Se o texto-mercadoria deve tomar a forma especial de uma série de livros, uma revista seriada, ou um romance lançado em fascículos, a produção em série, ao permitir que os compromissos ideológicos do público burguês sejam sentidos e expandidos, também permite a fruição de mais valia cada vez maior do próprio processo de produção (ou de "criação").

³⁶ MORSON, Gary Saul. *The Prosaics of Process. Literary Imagination*, Vol. 2 (2000): 378-79.

Assim, Dostoievski e Tolstoi puseram-se a criar uma nova forma de romance seriado, de fim mais aberto, que refletisse apropriadamente o elemento de liberdade na vida humana ao permitir que as personagens no romance fizessem escolhas reais, e, de fato, determinassem o curso das próprias narrativas, deixando não só os leitores, mas o próprio autor surpreso de verdade com as voltas dos acontecimentos³⁷.

Para começar, o autor leva vantagem na publicação em série que o impede do luxo

³⁷ Como Morson, seguindo Bakhtin, formula a questão, Dostoievski cria um tipo de romance que "*permite ao herói ser verdadeiramente livre, capaz de surpreender não só as outras personagens, mas também o autor. [...] Tão estranho quanto possa parecer, o herói de Dostoievski não é completamente o produto do autor; uma vez criado, tem uma vida própria*" (MORSON. *Narrative and Freedom*, p. 91). Morson ressalta que os outros autores tiveram experiências semelhantes com a "liberdade" de suas personagens, mas geralmente fizeram a revisão de seus romances de forma adequada:

Com certeza, outros autores são, com frequência, surpreendidos por suas personagens, cuja lógica interna pode invalidar um plano anterior. Não é incomum para um autor descobrir que uma personagem "recusa-se a fazer" aquilo que o autor lhe destinou; ou seja, o autor reconhece que o resultado que tem em mente seria percebido como falso ou forçado. Mas, em tais casos, a maioria dos autores revisa de forma tal que sua surpresa não seja visível para os leitores. Podem reescrever seções anteriores de forma que o resultado desejado não pareça forçado ou podem reorganizar o elenco do romance de forma que aquilo que acabe sendo o melhor resultado seja preparado paulatinamente. Em qualquer um dos casos, a surpresa que alterou o plano original fica mascarada (MORSON. *Narrative and Freedom*, p. 98).

O que mais choca Morson a respeito de Dostoievski é o grau em que ele aceitou a liberdade de suas personagens e conseqüentemente, a abertura dos fins de suas narrativas:

Os cadernos de anotações de *The Idiot* revelam de forma conclusiva que até mesmo depois de Dostoievski ter publicado a primeira parte, ele tinha muito pouca ideia de como continuar. Para mencionar só algumas questões importantes do enredo, ele não sabia se Nastasya Filippovna se casaria com Rogozhin ou com Myshkin; se se suicidaria, seria morta, ou teria morte natural, ou se Rogozhin seria condenado ou salvo (MORSON. *Narrative and Freedom*, p. 136).

de rever seções anteriores para projetar as futuras, e assim permite ao leitor que vivencie a composição do trabalho como um evento em curso³⁸.

Morson demonstra como este princípio comanda o procedimento de Tolstoi em *Guerra e Paz*:

Enquanto *Guerra e Paz* estava sendo seriado, Tolstoi publicou um ensaio separado, "Some Words About the Book *War and Peace*" no qual ele insistia que, como a própria vida, o livro dele não se desenvolveria de acordo com nenhum projeto geral [...]. No seu ensaio publicado e nos rascunhos das introduções ao livro, Tolstoi explica que ao imprimir cada parte do livro, ele não tem ideia do que acontecerá nas próximas partes, e que o trabalho não tende a nenhum desenlace. Assim, não haverá fechamento, nem nenhum ponto "no qual cesse o interesse pela narrativa". Diferente disso, em cada seção seriada, o autor responderia às necessidades do momento presente, desenvolvendo alguns potenciais a partir das partes iniciais e esquecendo outras, de tal forma que a obra tivesse vários fins e eventos soltos que não levam a lugar nenhum. "Esforcei-me somente para que cada parte da obra tivesse um interesse independente que não consistisse no desenrolar dos acontecimentos, mas sim no [próprio] desenrolar". Cada seção levaria a próxima, e nunca haveria, nunca poderia haver, uma conclusão. Nenhum projeto geral comanda, e a presentificação é tudo: a obra incorporaria e também descreveria o "próprio desenvolvimento"³⁹.

Morson não fala em "ordem espontânea", mas este termo descreve perfeitamente o aspecto de vida que ele defende que Dostoievski e Tolstoi estavam tentando captar em seus romances; observe em especial o seu argumento que nos romances de Tolstoi

"nenhum projeto geral comanda"⁴⁰. Na fascinante análise de Morson – talvez o esforço mais sofisticado para relacionar a ideia de liberdade à forma narrativa – vemos como em Dostoievski e Tolstoi, aquilo que a princípio parece ser o defeito do modo em série – a inabilidade de revisar e impor uma visão do todo nas partes separadas – torna-se virtude distinta – uma forma de espelhar a realidade de liberdade e contingência na vida humana. Morson, portanto, justifica a forma seriada do romance nos termos estéticos mais altos possíveis; nas obras de Dostoievski e Tolstoi, deixou de ser um simples modo comercial de publicação e tornou-se um veículo para expressar uma visão complexa da condição humana.

Como Morson elabora a questão no caso de Tolstoi:

Sucede que a publicação seriada não foi simplesmente a forma na qual foi publicado *Guerra e Paz* – como foi, digamos, para *As torres de Barchester* – porém foi essencial para sua forma [...]. *Guerra e paz* é como a vida e como a história; ensina a sabedoria do provisório e conjectura a abertura do futuro [...]. A Guerra de Tolstoi sobre a previsão, a estrutura e o fechamento foi, em última instância, um esforço para presentear

³⁸ MORSON. *The Prosaics of Process*, p. 385.

³⁹ Idem. *Ibidem*, p. 380-81. Veja também MORSON. *Narrative and Freedom*, p. 169-70 e *Contingency*, p. 266-67.

⁴⁰ Um crítico poderia contra-argumentar as afirmações de Morson insistindo que o fato que "nenhum planejamento geral governa" nos romances de Tolstoi é, em si, o planejamento geral desse autor. Com certeza, Tolstoi foi, em última instância, responsável pela forma que seus romances tomaram e, neste sentido, pode-se falar de intencionalidade em funcionamento em sua escrita. Ainda assim, Morson tem razão ao insistir na diferença entre romancistas que planejam suas obras com total antecedência, e os romancistas que deliberadamente constroem um elemento de espontaneidade em seus processos criativos (com a compreensão de que há todos os tipos de casos intermediários e fronteirios). Como vimos, os romances resultantes parecem muito diferentes, e, conforme demonstra Morson, podem encarnar visões distintas da existência humana. O *insight* central por trás do conceito de ordem espontânea é que a estrutura e a forma podem ser alcançadas sem um "planejamento geral". A ideia de ordem espontânea é importante precisamente porque oferece um termo médio entre planejamento perfeito e a pura probabilidade.

um artefato escrito como um artefato ainda sendo escrito, e tão mais próximo da experiência vivida... Tolstoi queria, sobretudo, mudar nosso hábito de ver nossas vidas como se parecessem narrativas convencionais. Nossas vidas não tem autoria antecipada, mas são vividas, sim, à medida que seguimos em frente. São processo, e não produto, e cada momento poderia ter sido diferente, pois a contingência reina sempre⁴¹.

Na forma como Morson fala de “processo, e não produto” e o reino da contingência aqui, poderia estar falando igualmente sobre a economia austríaca⁴². Embora, não use de fato a economia austríaca em sua análise, ele se aproxima muito da ideia de contingência na forma biológica de Darwin, e, nesse sentido, pode-se afirmar que está trabalhando dentro da tradição mais ampla de ordem espontânea⁴³.

Franco Moretti também aplicou as ideias de Darwin à compreensão da ficção do século XIX, analisando o processo de formação do cânone literário como um tipo de seleção

⁴¹ MORSON. *Narrative and Freedom*, p. 170-72; veja também MORSON. *Contingency*, p. 268.

⁴² Compare a forma pela qual Kirzner contrasta a visão austríaca da ação humana com aquela da teoria neoclássica do equilíbrio:

É impossível imaginar qualquer situação do mundo real na qual um tomador de decisões não reconheça que deve fazer suas escolhas dentro de um contexto de fim aberto. Não se apresentam ao tomador de decisões, digamos assim, os dados recursos. Ao contrário, *é no curso da própria decisão* que o tomador de decisões humano *determina* quais objetivos são mais importantes, e quais recursos estão, de fato, disponíveis para ele [...]. A incerteza radical e incontornável enfrentada por cada agente humano assegura a abertura de fim da escolha humana (KIRZNER. *How Markets Work*, p. 26; itálicos no original).

Morson e Kirzner estão descrevendo claramente o mesmo mundo, um deles em termos literários, o outro, em termos econômicos.

⁴³ Veja em especial MORSON. *Narrative and Freedom*, p. 249-51, a respeito da forma em que ele aborda a interpretação da evolução darwiniana de Stephen Jay Gould (1941-2002).

natural no mundo de publicação comercial. Para Moretti, “o Mercado seleciona o cânone”⁴⁴ através de um processo completamente comercial: “Os leitores leem A e assim o mantém vivo; melhor, compram A, induzindo o editor a mantê-lo impresso até que desponte outra geração”⁴⁵. Deixar a seleção de grandes obras de literatura a cargo do mercado pareceria ser um processo arbitrário, sem probabilidade de render resultados esteticamente satisfatórios, mas, a tese de Moretti “é que aquilo que faz os leitores ‘gostarem’ deste ou daquele livro é – a forma”⁴⁶. A partir desse ponto de vista, os autores competem entre si pelo êxito comercial tentando introduzir inovações formais, e o público leitor escolhe aquelas que têm sucesso artisticamente. Ao denominar isso a “característica darwiniana da história literária”, Moretti descreve este processo nos termos exatos que caracterizam uma ordem espontânea – envolve um “arco de *feedback*” e “ensaio e erro”⁴⁷. As ideias de Moretti são controversas, mas o seu estudo do desenvolvimento de técnicas formais nas histórias do século XIX, e a maneira pela qual Arthur Conan Doyle (1859-1930) derrota os concorrentes estabelece um caso impressionante para a tese dele⁴⁸. Portanto, ele empresta apoio ao argumento segundo o qual o sistema altamente comercial de seriação

⁴⁴ MORETTI, Franco. *The Slaughterhouse of Literature*. *Modern Language Quarterly*, Vol. 61 (2000): 210. Veja também, de sua autoria, *Atlas of the European Novel 1800-1900* (London: Verso, 1998), p. 146, n. 5 e sua obra *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (London: Verso, 2005), p. 72-77.

⁴⁵ MORETTI. *Slaughterhouse*, p. 209.

⁴⁶ Idem. *Ibidem*, p. 211.

⁴⁷ Idem. *Ibidem*, p. 211, 215.

⁴⁸ Através de um modo cuidadoso de investigação empírica escrita em “*Slaughterhouse*”, Moretti mostra que Doyle, em contraste com todos os seus contemporâneos, concebia através de um processo de ensaio e erro o uso ótimo do novo instrumento ficcional das pistas nas histórias de detetives (tinham que ser necessárias, visíveis, decodificáveis, e assim por diante).

de romances aperfeiçoou-lhes a qualidade através de um processo de evolução literária.

O romancista seriado ofereceu uma ampla variedade de possibilidades literárias ao público leitor – variação de romance a romance e até mesmo opções de variações dentro de romances individuais à medida em iam sendo publicados em série. O público leitor, então, atuava como o ambiente atua na teoria de seleção natural de Darwin, escolhendo os vencedores e perdedores na luta competitiva entre os romancistas pelo sucesso comercial. Seria demais falar da sobrevivência do “esteticamente apropriado” neste processo. Ninguém defende que o gosto do público leitor vitoriano, por exemplo, era infalível. Mas também não era completamente falível⁴⁹. Os vitorianos, afinal, fizeram de Dickens o maior sucesso comercial dos romancistas, e até hoje os críticos o consideram o romancista de maior talento artístico da época. De longe, com algumas exceções notáveis, o público leitor vitoriano fez um trabalho razoavelmente bom separando os romancistas genuinamente bons dos maus⁵⁰. E com certeza podemos identificar

as formas pelas quais a intensa competição entre os romancistas pelo favor do público os estimulou a fazer obras melhores e os levou a aperfeiçoar a escrita em um processo que se assemelha a evolução biológica. Em especial, o modo seriado de publicações do século XIX estimulou precisamente o tipo de desenvolvimento sustentado de personagem e complicação da narrativa que identificamos como as virtudes distintas do romance. A forma seriada deu aos romancistas do século XIX a tela ampla que precisavam para criar os ricos mundos de romance pelos quais têm justa fama, e o próprio processo de serialização oferecia-lhes o tempo de que precisavam para desenvolver suas personagens e enredos, com a ajuda do *feedback* de seu público. ∞

⁴⁹ Conforme afirma Moretti, “*se é perverso crer que o mercado sempre recompense a melhor solução, é igualmente perverso acreditar que sempre recompense a pior!*” (MORETTI. *Slaughterhouse*, p. 219, n. 12). Em vista dessa afirmação pró-mercado, os leitores podem ficar surpresos de saber que Moretti geralmente se autodescreve como marxista. Na verdade, ele é muito contextualizado na tradição da crítica literária marxista, e amiúde cita o próprio Karl Marx em aprovação. No entanto, seus estudos empíricos de história da literatura o levaram a uma compreensão de como os mercados competitivos funcionam e contribuem para a evolução das formas literárias. Moretti parece mais confortável com a linguagem de Darwin do que com a de Adam Smith (1723-1790), porém, sejam quais forem os termos que escolha, ele está, na verdade, discutindo os benefícios estéticos da competição capitalista.

⁵⁰ Veja MORETTI. *Slaughterhouse*, p. 210 para o equivalente no século XVIII:

ao se olhar a mesa “dos romancistas mais populares por suas edições impressas 1750-1769”, fica bem claro que a interação de leitores e editoras no mercado havia formatado completamente o cânone do romance do século XVIII muitas gerações antes de qualquer acadêmico ter jamais sonhado em dar

um curso sobre o romance: nessa lista de edições, Sterne é o primeiro, Fielding, o segundo, Smollett, o quarto, Defoe, o quinto, Richardson, o sexto, Voltaire, o décimo primeiro, Goldsmith, o décimo quinto, Cervantes, o décimo sétimo, e Rousseau, o décimo nono. Estão todos lá.