

LINGUAGEM, FORMAS DE REPRESENTAÇÃO E O ROMANCE INGLÊS

*Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos**

Resumo: Essa apresentação tem o objetivo de discutir os modos pelos quais o romance, desde sua invenção, lida com o problema da linguagem do outro — de classe, de cor e de gênero —, tendo como eixo central de reflexão o conceito de “comunidade cognoscível”, de Raymond Williams. Por meio de alguns estudos de caso, é possível explorar essa questão, que surge para o romancista a partir de um elemento constitutivo do novo gênero, na medida em que, nele, se rompem os níveis estilísticos e se abre espaço para a representação do homem comum.

Palavras-chave: Romance inglês. Representação literária. Níveis estilísticos.

Meu ponto de partida é a afirmação de Raymond Williams, em seu *O Campo e a Cidade*, de que “[e]m sua maioria, os romances são, num certo sentido, comunidades cognoscíveis”,¹ uma expressão que ele cunhou para sugerir o modo particular por meio do qual o romance, enquanto forma cultural, se empenha com vigor na revelação do caráter e da qualidade das pessoas e de suas relações. Ao mesmo tempo que diz respeito aos vínculos entre indivíduos e sociedade, o conceito também levanta questões imediatas e evidentes sobre a relação entre o escritor e seus materiais, entre sujeito e objeto, portanto, uma vez que a preocupação de Williams é compreender como a consciência do autor escolhe o que representar em um texto. O que é cognoscível, assim, não se refere apenas ao “que há para ser conhecido”, mas depende, em última instância, da “posição

* Professora titular de Literaturas de Língua Inglesa, Universidade de São Paulo.

¹ Raymond Williams. *O Campo e a Cidade: na História e na Literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 228. [*The Country and the City*. London: The Hogarth Press, 1993].

do observador” na comunidade e em relação a ela;² ou, em outras palavras, o que há para ser conhecido depende da seleção social e do ponto de vista.

Vou me deter brevemente no exame dos comentários de Williams sobre duas romancistas inglesas do século XIX com o propósito de, em seguida, tentar ampliar seu argumento. De acordo com Williams, então, para uma romancista como Jane Austen, por exemplo, a comunidade é muito seletiva e se refere àquelas pessoas que não necessariamente moram próximo umas das outras, mas que, “em termos de reconhecimento social, podem ser visitadas”; isto é, se refere a “uma rede de casas e famílias de proprietários” que deixa de fora a maioria das pessoas concretas, as quais simplesmente não podem ser vistas “nos buracos dessa rede fechada.”³ Com a exclusão daqueles que trabalham, os romances de Austen privilegiam a propriedade e a renda, e exploram as relações humanas à medida que são afetadas pelos processos reais de transformação e mobilidade social vividos pela “gentry” rural e cultivada que povoa suas obras. O mundo da autora, descrito com maestria por meio de uma prosa sóbria e precisa, apenas começa a revelar essas mudanças, numa época em que se cruzam os significados e valores de uma alta burguesia aquisitiva e do capitalismo agrário. O seu é um grupo social cuidadosamente selecionado, com o qual ela partilha uma linguagem comum. Como Jane Austen e suas personagens pertencem ao mesmo mundo, a ligação entre a linguagem da romancista e a de suas personagens possibilita a ela manter uma unidade de tom, mesmo nessa época de “confusão e mudança”.

O passo seguinte de Williams é mostrar como a obra de George Eliot expõe um “novo tipo de ruptura na textura do romance”, aquilo que o crítico define como “uma evidente falta de continuidade entre a linguagem necessária do romancista e a linguagem reproduzida de muitos dos personagens.”⁴ Essa disjunção, que ele caracterizara anteriormente como uma relação problemática entre a vida educada e a vida costumeira, entre a linguagem educada e a linguagem costumeira, implica “o reconhecimento do conflito, da existência de classes” por parte do escritor, tornando impossível qualquer unidade de idioma. Esses argumentos de Williams, mesmo que resumidos de modo drástico aqui, importam para chamar atenção para os tipos de ligações que o crítico está buscando estabelecer entre romance, linguagem e uma nova espécie de consciência histórica que caracterizou toda uma geração de romancistas ingleses.

Por meio do rastreamento do desenvolvimento histórico do romance no século XIX, Williams pôde concluir que “[o] problema da comunidade cognoscível é [...] um problema de linguagem”,⁵ e demonstrar que as dificuldades cada vez maiores que os romancistas enfrentaram para representar seu mundo foram consequência das profundas

² Raymond Williams. *O Campo e a Cidade*, p. 229.

³ Raymond Williams. *O Campo e a Cidade*, p. 229-230.

⁴ Raymond Williams. *O Campo e a Cidade*, p. 233.

⁵ Raymond Williams. *O Campo e a Cidade*, p. 236.

mudanças sociais, econômicas e políticas que resultaram dos processos combinados de industrialização e urbanização em curso na Inglaterra ao longo daquele século e do anterior. Em outra parte, o crítico já havia sugerido que era possível ver emergir na Inglaterra, por volta da metade do século XIX, um novo tipo de consciência ou, em seus termos, uma nova “estrutura de sentimento”, da qual alguns romances publicados entre 1847 e 1848 eram altamente representativos.⁶ Segundo ele, aqueles dois anos testemunharam não apenas a transformação do romance na “principal forma da literatura inglesa”, mas viram igualmente surgir uma importante geração de romancistas que respondeu às transformações da sociedade inglesa de maneiras originais, desafiantes e inovadoras. Em todos eles, pressionados pela necessidade de compreender as alterações em seus modos de vida, Williams apreende uma orientação que considera central — a sondagem da substância e do sentido de comunidade e da consciência histórica das crises de seu presente imediato. Do decênio de 1840 em diante, “o significado de morar em uma comunidade [se torna] mais incerto, mais crítico, mais perturbador”,⁷ abalando qualquer sentimento de confiança por parte dos romancistas. A essa altura, já não parecia mais possível a qualquer um deles iniciar um romance com aquela célebre abertura que encontramos em *Pride and Prejudice* (1813) — “It is a truth universally acknowledged that a single man, in possession of a good fortune, must be in want of a wife”.⁸ Mesmo que se ouça aqui a conhecida ironia do narrador austeniano, essa segurança e domínio já não serão muito comuns nos seus pósteros. No contexto da transição de uma sociedade predominantemente rural para uma sociedade predominantemente urbana, foi ficando cada vez mais difícil sustentar o pressuposto da comunidade cognoscível, pois as relações entre experiência e comunidade tornaram-se cada vez menos transparentes e mais complexas; igualmente, as verdades “universais” foram se mostrando cada vez mais particulares. Essa crise da experiência sugerirá novas direções para o romance, que irá incorporar uma percepção da sociedade não somente como “a portadora mas como a criadora ativa, a destruidora ativa, dos valores das pessoas e das relações”. O problema da comunidade cognoscível, Williams pode finalmente concluir, “não é apenas uma questão de expansão e complicação físicas”, mas é “fundamentalmente um problema de ponto de vista e consciência”.⁹

É com base nessa ideia que eu gostaria de passar à segunda parte desse artigo, no qual tenho a intenção de explorar algumas das maneiras pelas quais “a expansão e a complicação físicas” a que se refere Williams tiveram consequências para o romance desde

⁶ Williams se refere a um grupo de romancistas que inclui Charlotte, Emily e Ann Brontë, Charles Dickens, William Thackeray, Mrs. Elizabeth Gaskell, Benjamin Disraeli e Frances Trollope. Ver “Introduction”. *The English Novel from Dickens to Lawrence*. London: Chatto & Windus, 1970, p. 9.

⁷ Raymond Williams. *The English Novel*, p. 12.

⁸ Jane Austen. *Pride and Prejudice*. New York and London: W. W. Norton, 2001, p. 3. Ed. bras.: *Orgulho e Preconceito*. Trad. Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 7. [“É uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, possuidor de uma boa fortuna, deve estar necessitado de uma esposa.”]

⁹ Raymond Williams. *The English Novel*, p. 26.

sua ascensão, no século XVIII, o que, por sua vez, propõe questões relevantes em termos de linguagem e ponto de vista. De forma resumida, seria possível ampliar o conceito de comunidade (não-)cognoscível para abarcar problemas de seleção, idioma e perspectiva também em relação a um período anterior àquele privilegiado por Williams, um fenômeno que ele certamente teria descrito como emergente, porém prestes a se tornar dominante.¹⁰ Espero ter deixado claro a essa altura que subscrevo por completo a concepção de Williams a respeito das formas e convenções literárias como configurações das estruturas de relações sociais e enquanto inalienáveis dos processos sociais. Como ele, me interessa investigar os nexos entre as mudanças sociais e o desenvolvimento das formas artísticas, e examinar como as convenções passam a existir, são incorporadas na prática literária e são então contestadas e abandonadas. Como ele, acredito que a tarefa da crítica reside, portanto, na descoberta dos modos pelos quais a forma literária e a formação social interagem e se inter-relacionam. Gostaria, assim, de explorar algumas das direções tomadas pelo romance setecentista inglês a fim de discernir quaisquer possíveis fraturas na aparente integridade do discurso hegemônico burguês, no seu momento mesmo de construção. O resultado desse passo será, sem dúvida, uma visão menos monolítica e mais contraditória do próprio processo de ascensão e consolidação do gênero na Inglaterra do século XVIII.

Desde seu momento fundacional, situado por volta dos primeiros decênios dos anos de 1700, o romance havia se defrontado com o problema de definição de seus leitores. Não apenas se tratava de um gênero novo no âmbito do *establishment* literário, mas igualmente, desde seu começo, ele desafiou os princípios neoclássicos em diversos sentidos diferentes. Não é o caso de entrar em detalhes aqui, mas apenas de registrar de passagem a importância e as consequências da ascensão dessa nova forma literária para a representação do homem comum, e o papel que ela desempenhou para a desintegração dos níveis estilísticos de representação literária. Eric Auerbach alega que o realismo moderno, como fenômeno artístico, é caracterizado pela sua completa emancipação da doutrina clássica da diferenciação estilística. Embora esse processo estivesse em curso havia muito tempo,¹¹ foi somente quando os homens comuns em suas circunstâncias históricas presentes se tornaram objeto de representação séria, problemática, e até mesmo trágica, que os escritores

[...] quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual o cotidiano e praticamente real só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto

¹⁰ Ver Raymond Williams. *Dominant, Residual, and Emergent. Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 121-127.

¹¹ Eric Auerbach. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.

é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido e elegante.¹²

Essa ruptura foi a resposta dos romancistas à complexidade e à transformação social que experimentaram na sua realidade contemporânea. Auerbach descreve, dessa maneira, um movimento em direção à representação da realidade, com a imitação da vida prosaica de um indivíduo convertida em elemento central da composição e configuração artística da experiência dos homens comuns. O registro da vida cotidiana se faz naquilo que Ian Watt definiu como linguagem referencial, a linguagem que as pessoas falam no seu dia-a-dia.¹³ O ordinário e o comum, que haviam sido subordinados e secundários na hierarquia moral e literária da épica e do romanesco, deixam de ser considerados como complementos cômicos e, ao contrário, se tornam proeminentes, passando a ser tratados com seriedade inaudita. Ao trazer o homem comum para o primeiro plano e representá-lo de um modo dignificado e problemático, os romancistas do século XVIII desafiaram a doutrina clássica da diferenciação estilística, mesmo que às vezes o tenham feito para zombar dela, como foi o caso de Henry Fielding. O autor de *Tom Jones* (1749) é uma famosa exceção à regra. Com o propósito explícito de ridículo ou de derrisão, Fielding opera dentro do modo cômico e faz uso reiterado do burlesco e do herói-cômico, por meio do recurso deliberado a um estilo grandioso, incongruente com os assuntos triviais ou personagens “baixas” que frequentam sua narrativa. Romance de costumes, que tem na crítica à hipocrisia e à afetação seu alvo principal, *Tom Jones* a seu modo põe em xeque a regra clássica dos níveis de estilo e embaralha o jogo para expor desde os grandes senhores aos mais humildes criados ao mesmo espelho que possibilitará a todos “contemplarem sua deformidade”.¹⁴

Fielding é relevante para meu argumento porque, apesar de seu retrato panorâmico da sociedade inglesa, que o leva a incluir homens de todas as categorias e diferentes profissões, ele mantém uma unidade consistente de linguagem por meio da figura de um narrador intruso em terceira pessoa, cuja onisciência e autoridade são exercidas de maneira a absorver e neutralizar quaisquer vozes dissidentes. A amplitude e a diversidade social de seus romances não se traduzem em variedade linguística. Ao contrário, o que prevalece é a dicção do narrador, salpicada de citações, de referências e alusões clássicas. Essa é a linguagem de um homem educado, cuja cultura ele exhibe, ostenta e alardeia pelo romance.

¹² Eric Auerbach. *Mimesis*, p. 486. A passagem em inglês é mais clara: “[...] broke with the classical rule of distinct levels of style, for according to this rule, everyday practical reality could find a place in literature only within the frame of a low or intermediate kind of style, that is to say, as either grotesquely comic or pleasant, light, colorful, and elegant entertainment”. Eric Auerbach. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2003, p. 554.

¹³ Ian Watt. *The Rise of the Novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Penguin, 1983. Ver capítulo 1, “Realism and the Novel Form”.

¹⁴ Ver Henry Fielding. *Joseph Andrews*. Harmondsworth: Penguin, 1977, Livro III, cap. I.

E, mesmo que seu escopo seja amplo e abarque uma vasta galeria de personagens de todos os tipos e posições sociais, a postura do narrador não esconde um ponto de vista socialmente seletivo; seu conhecimento e controle de sua matéria e seu grande elenco ainda parecem nos permitir pensar em seus romances como “comunidades cognoscíveis”.

Mais próximo do sentido de “comunidade cognoscível” que Williams atribui aos romances de Jane Austen, o círculo que Samuel Richardson desenha é muito mais estreito do que o de seu contemporâneo Fielding, com a finalidade de se concentrar em um foco muito circunscrito e abranger apenas um elenco limitado de personagens que partilham o mesmo espaço social e falam a mesma língua. Quando Richardson transforma uma criada de quarto em heroína de seu primeiro romance, ou quando reconhece o elemento trágico no destino de Clarissa Harlowe, ele rompe claramente com os princípios do neoclassicismo e dá um passo claro em direção ao tratamento sério da vida cotidiana e do homem comum (aqui, da mulher comum). De uma perspectiva estritamente linguística, entretanto, embora ele dê voz a uma jovem humilde, não há qualquer indicação textual de que ela de fato pertença a uma esfera social diferente daquela de seu senhor, o aristocrático Mr. B. A diferença de classe não fica representada na linguagem; em suas cartas e diário, Pamela fala por si mesma, mas funciona sobretudo como uma espécie de porta-voz dos novos valores burgueses que seu criador subscrevia e aos quais ele também ajudou a dar forma. Na mocinha educada segundo padrões superiores aos de sua condição, não será a fala sua marca de distinção social, mas sim os atos, que irão lhe garantir um lugar especial na história da constituição do ideário burguês.

Juntamente com Clarissa, Pamela encarna um ideal de feminilidade que se tornaria fundamental para a construção da identidade feminina no século XVIII. Com *Pamela, or, Virtue Rewarded* (1740) e *Clarissa, or, the History of a Young Lady* (1748), Richardson inventou o romance sentimental e doméstico, um subgênero que encontrou uma fila de seguidoras nas romancistas que começaram a escrever e publicar nesse período. A ascensão da mulher romancista e sua invasão da república das letras têm sido celebradas como um feito que implicou tanto uma conquista sobre uma jurisdição masculina quanto a aquisição de uma voz. Sua agência e empoderamento não ficaram imunes às tensões e ambiguidades, porém. Por um lado, elas tiveram que desrespeitar convenções sociais e desafiar as coerções de sua época para tomar da pena e escrever; contudo, muitas vezes o fizeram para dar voz a ideias e valores conservadores. Mesmo assim, ao escrever sobre áreas da experiência que ainda não tinham encontrado expressão no novo gênero, elas conseguiram falar abertamente e dar vazão a preocupações relativas à sua própria existência e vida cotidiana. Nancy Armstrong argumenta que há uma história política no território que se acredita pertencer às mulheres: “o uso do tempo livre, o cuidado com o corpo, as práticas da corte, o funcionamento do desejo, as formas de prazer, as diferenças de gênero e as rela-

ções familiares.”¹⁵ O simples fato de elas terem ousado levantar suas vozes numa sociedade que lhes proibia praticamente tudo é uma façanha, independentemente do conteúdo do que tinham a dizer. Como ponderou alguém, essas mulheres foram capazes de

[...] criar uma história a partir das trivialidades da nossa existência cotidiana; revelar a humanidade em um chá ou numa visita vespertina [...]. As mulheres, além de introduzir o novo elemento de seu próprio ponto de vista específico, tornaram o novo realismo estritamente doméstico; e aprenderam a depender, ainda menos que ele [Richardson], dos incidentes excepcionais, mais obviamente dramáticos, ou menos normais, da vida real.¹⁶

Enquanto o romance se restringia a narrar histórias domésticas e lidar com assuntos internos, pode-se ouvir uma unidade de tom que deixa espaço limitado para a incorporação de diferenças linguísticas e, portanto, sociais ou culturais. As ligações entre a ascensão do novo gênero e a ascensão de uma sociedade burguesa na Inglaterra são bem conhecidas e não precisam de maior ênfase; como sabemos, as questões em jogo diziam respeito à construção de uma identidade de classe e à afirmação de uma cultura comum, que logo iria se tornar hegemônica; sob essas circunstâncias históricas, pareceria haver pouco espaço para qualquer tipo de diferença. Desde o início, entretanto, o edifício sólido do romance burguês mostra rachaduras que vale a pena explorar. Posso apenas indicar algumas, escolhidas ao acaso, numa espécie de sobrevoos que pretende simplesmente demonstrar que uma “comunidade cognoscível” com frequência se configura ao custo da exclusão ou da deturpação, e que isso tem um impacto direto na linguagem que fala para nós no romance. Mais exatamente, é o que às vezes não é dito ou é silenciado que temos de tentar ouvir falar para nós nos textos.

Curiosamente, foi Daniel Defoe quem introduziu uma nota dissonante no coro aparentemente harmônico do romance setecentista. A explicação pode residir na sua escolha de materiais e escopo em *Robinson Crusoe* (1719), um romance que leva sua personagem principal para terras distantes e, ao se afastar do espaço nacional e doméstico, expande as fronteiras geográficas do gênero para incluir a experiência do colonialismo inglês. Como sabemos, Defoe escolhe como seu protagonista um jovem, “o terceiro filho da família e [...] sem preparo para nenhum ofício”, cuja “condição, a mediana, [que] pode-

¹⁵ Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction. A Political History of the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1987, p. 26-27. Tradução minha.

¹⁶ R. B. Johnson, *The Women Novelists*, London, 1918, apud Séjourné, Philippe. *Aspects Généraux du Roman Féminin en Angleterre de 1740 a 1800*. Aix-en-Provence: Faculté des Lettres, 1966, p. 277, nota 285. Tradução minha. [No original: “to “make a story” out of the trivialities of our everyday existence; to reveal humanity at a tea-party or an afternoon call (...). The women, besides introducing the new element of their own especial [sic] point of view, made the new realism strictly domestic; and learned to depend, even less than he [Richardson], upon the exceptional, more obviously dramatic, or less normal, incidents of actual life.”]

ria ser chamada de a posição superior de um estado inferior”¹⁷ o força a deixar a casa paterna e errar pelos mares em busca de fortuna. Vistas como a encarnação do individualismo econômico por Ian Watt, em seu clássico *The Rise of the Novel*, as personagens de Defoe se defrontam com a necessidade de sobreviver e são empurradas pelo desejo de prosperar em um mundo em que imperam os valores comerciais da competição. Livres dos laços familiares ou emocionais — “com dinheiro no bolso se está em casa em qualquer lugar” (*Moll Flanders*) —, suas personagens transformam o mundo em seu lar, na sua procura de autorrealização. A viagem de Crusoe, que termina na ilha tropical onde ele é forçado a viver por quase 30 anos, é uma busca tanto de riqueza quanto de progresso social. Seu naufrágio representa a chance de um novo começo, de construir um pequeno reino a partir de destroços, em que ele pode acumular, governar e também se submeter a um rigoroso exame moral e religioso. Com a liberdade econômica, social e intelectual que a solidão lhe franqueia, ele literalmente reconstrói sua vida do zero. Em sua ilha, ele pode viver sua utopia e imaginar que é rei e senhor, recriando ali uma Inglaterra substituta. Tal como os senhores que haviam cercado suas propriedades em sua ilha natal, Crusoe toma posse da terra, a cerca e reproduz relações de soberania, na pequena comunidade formada por Sexta-Feira e pelos marinheiros espanhóis que ali aportam um dia.

Epítome do empreendedor capitalista, de acordo com Ian Watt, inspiração para aqueles desalojados pelo capitalismo urbano e para os construtores de impérios, Robinson Crusoe tem o mundo inteiro para conquistar; ao remover sua personagem da Inglaterra, Defoe sugere novas direções para o romance, o que inclui novos territórios para explorar, e alarga as fronteiras do familiar, para além do doméstico e do que significa ser inglês. O apelo do romance parece óbvio:

Atenda ao chamado dos amplos espaços abertos, descubra uma ilha que seja deserta só porque é desprovida de proprietários ou competidores, e construa ali seu Império pessoal com a ajuda de um Sexta-Feira que não necessite de salários e torne muito mais fácil suportar a carga do homem branco.¹⁸

A expansão física e a mobilidade social levam o romance, assim, a latitudes diferentes e a terras remotas. Em uma ilha virgem no Caribe, perto da foz do rio Orinoco, um inglês constrói uma comunidade cujas insularidade, dimensões minúsculas e composição socialmente circunscrita dificilmente a tornariam não cognoscível. Entretanto, a

¹⁷ Daniel Defoe. *Robinson Crusoe*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 13 e 15, respectivamente. [Edição inglesa: *Robinson Crusoe*. London: Penguin, 1988: “the third son of the family and not bred to any trade”; “middle state, or what might be called the upper station of low life”].

¹⁸ Ian Watt. *The Rise of the Novel*, p. 96. Tradução minha. [No original: “Follow the call of the wide open places, discover an island that is desert only because it is barren of owners or competitors, and there build your personal Empire with the help of a Man Friday who needs no wages and makes it much easier to support the white man’s burden.”]

presença ameaçadora dos canibais com quem ele ocasionalmente se depara e a pegada na praia deserta que pertence ao nativo que mais tarde Crusoe batiza de Sexta-Feira¹⁹ o confrontam com o desconhecido. Ali, Robison Crusoe vive o que Peter Hulme descreve como “o encontro colonial paradigmático, aquela cena-chave da literatura colonial em que o caribenho-americano recentemente resgatado, que logo será chamado de Sexta-Feira, põe a cabeça embaixo do pé de um europeu desconcertado”.²⁰ A reencenação do “encontro original entre civilização e selvageria”²¹ introduz a questão colonial na esfera do romance: Crusoe nomeia Sexta-Feira, ensina-lhe inglês e cristianismo e o recruta em seu serviço. Pela primeira vez no gênero emergente, o sujeito colonial fala. Mas a língua que ouvimos é a do colonizador. O inglês fluente, porém rudimentar, de Sexta-Feira é a manifestação oral de sua escravidão voluntária. “Amo” é a palavra que ele aprende para chamar Crusoe. Os “sinais (“signs”) [...] de sujeição, servidão e submissão”²² de Sexta-Feira se convertem em mais do que gestos e movimentos corporais; ao contrário, sugerem que sua adoção da língua do “civilizador” inscreve o signo (“sign”) linguístico (significado e significante) nos processos de domesticação e dominação social que fizeram parte do empreendimento colonial no Novo Mundo. A educação do nativo e a “dádiva” de Crusoe a ele da língua do conquistador consubstanciam o grande sistema de subjugação que constitui a *Aufklärung* e o exercício de formas de controle e poder que ela implica.²³ O Esclarecimento, como Adorno e Horkheimer demonstraram com clareza, contém dialeticamente sua negação, revelando o lado sombrio do projeto de emancipação humana. *Robinson Crusoe* está no âmago dessa problemática.

Outros sinais de perturbação nas águas aparentemente tranquilas do projeto burguês iriam emergir por volta dos anos de 1790 no romance gótico, com sua ênfase nos conflitos não resolvidos, nos mistérios, no reprimido e no inominável — aquilo que Freud denominou de *unheimlich*. O surgimento do romance gótico tingiu o mundo claro e racional do Iluminismo e dos valores humanistas com os temores e ansiedades inerentes às mudanças dramáticas que ocorreram como resultado dos processos de industrialização e urbanização, das revoluções políticas e das novas formas de organização social e fami-

¹⁹ Daniel Defoe. *Robinson Crusoe*, p. 134: “Certo dia em que estava indo para o barco, por volta do meio-dia, tive a enorme surpresa de ver na praia a pegada de um pé humano descalço perfeitamente desenhada na praia. Parei como se tivesse sido atingido por um raio ou visto uma assombração.” [No original: “It happened one day about noon, going towards my boat, I was exceedingly surprised with the print of a man’s naked foot on the shore, which was very plain to be seen in the sand. I stood like one thunderstruck, or as if I had seen an apparition.” (RC, p. 149)].

²⁰ Peter Hulme. *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean 1492-1797*. London: Routledge, 1992, p. 176. Tradução minha.

²¹ Peter Hulme. *Colonial Encounters*, p. 187.

²² Daniel Defoe. *Robinson Crusoe*, p. 173. [No original: “signs of [...] subjection, servitude, and submission” (RC, p. 209)]

²³ Ver Max Horkheimer & Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. Trans. Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press, 2002.

ar. Nenhum sentimento de comunidade parece possível ou sustentável em um mundo que se tornou ameaçador e potencialmente perigoso. Quando até mesmo o lar (“home”) pode se tornar estranhamente pouco familiar (“unfamiliar”), estrangeiro (“foreign”), não acolhedor (“unhomely”), também o progresso, a ciência e a racionalidade deixam de ser territórios seguros e podem gerar monstros como a Criatura que nos fala em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Imagem especular paródica do cientista Victor Frankenstein, seu duplo, essa criação monstruosa materializa dúvidas a respeito das possibilidades da ciência. A aquisição da linguagem por parte da Criatura e seu acesso ao saber, por meio de Plutarco, Milton e Goethe, não são passaportes para sua existência entre os homens. Sua educação é antes “um processo terrivelmente doloroso — com o entendimento [por parte do monstro] da linguagem humana, da culpa e da *diferença* em relação aos outros”.²⁴ “O demônio imundo, a quem eu dera a vida”, na descrição de Frankenstein, essa reunião dos eus decepados do cientista foi considerada, em um nível psicanalítico, como a corporificação de seu desejo. Tomo-o aqui como o outro desfigurado da civilização burguesa, um repositório das forças antagonísticas e dos horrores que precisaram ser varridos para fora da sociedade e expulsos para os confins da cultura hegemônica. O ponto de vista do romance se cinde em múltiplas molduras narrativas e funciona como uma estratégia de contenção desta “coleção de restos mortais”²⁵ que Franco Moretti leu como o símbolo da classe operária emergente no início do século XIX.²⁶ Confere-se assim forma imaginária aos elementos perturbadores no interior da sociedade, os quais são investidos de significado metafórico. Victor e seu outro eu, ambos exilados no frio Ártico, “cercados por montanhas de gelo”,²⁷ e a louca do sótão em *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, 1847) são sinais de desordem no mundo familiar e plácido da vida burguesa e ilustram alguns dos temores experimentados pela sociedade inglesa de inícios do século XIX que encontraram expressão no romance.

Mas mais do que simbólico, o confinamento nas margens pode também ser explicitamente linguístico, como em *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847). De um modo ou de outro, temos familiaridade com a complicada construção do ponto de vista no romance de Emily Brontë, apesar do mundo espacial e socialmente circunscrito que ele retrata. Distintamente regional em seus sotaques e âmbito, o romance usa a linguagem aqui para denotar diferença social. O contraste notável entre, por exemplo, o sofisticado domínio linguístico de Lockwood, o ligeiro sabor regional no inglês padrão de Nelly Dean, e o dialeto de Yorkshire e forma característica da fala de Joseph não nos passa despercebido como marcas de diferenciação social. O modo como Nelly transmite o léxico, os regionalismos e o sotaque local de Joseph oferecem ainda outro exemplo do conflito entre edu-

²⁴ Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Routledge, 1998, p. 100. Tradução minha.

²⁵ Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*, p. 101-102.

²⁶ Franco Moretti. *Signs Taken for Wonders*. London: Verso and NLB, 1983, p. 83.

²⁷ Mary Shelley. *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. London: Penguin, 2003, p. 216.

cação e costume que Raymond Williams demonstrou ser um problema que se origina das crises e complicações do período, e da nova consciência histórica de seus romancistas. As traduções para o português estão longe de encontrar formas equivalentes ao idioleto de Joseph e fazem-no expressar-se com uma correção surpreendente, que apaga os vestígios de sua posição naquele pequeno círculo social. É imperioso, pois, ouvi-lo no original, pela mediação de Nelly:

“Running after t’ lads, as usuald!” croaked Joseph, catching an opportunity, from our hesitation, to thrust in his evil tongue.
 “If Aw wur yah, maister, Aw’d slam t’ boards i’ their faces all on ‘em, gentle and simple! Never a day ut yah’re off, but yon cat uh Linton comes sneaking hither — and Miss Nelly, shoo’s a fine lass! Shoo sits watchin’ for ye i’ t’ kitchen; and as yah’re in at one door, he’s aht at t’ other — und, then wer grand lady goes a coorting uf hor side! It’s bonny behaviour, lurking amang t’ fields, after twelve ut’ night, wi’ that fahl, flaysome divil uf a gipsy, Heathcliff! They think Aw’m blind; but Aw’m noan, nowt ut t’ soart! Aw seed young Linton, boath coming and going, and Aw seed *yab’* (directing his discourse to me). “Yad gooid fur nowt, slattenly witch! Nip up und bolt intuh th’ hahs, t’ minute yah heard t’ maister’s horse fit clatter up t’ road”.²⁸

Visivelmente, estamos fora do território da linguagem educada que caracteriza a fala das outras personagens do romance de Emily Brontë. Nem nessa pequena comunidade é possível encontrar uma unidade de tom ou de idioma. Mesmo incrustado nas

²⁸ Emily Brontë. *Wuthering Heights*. London: Penguin, 1985, capítulo 9, p. 126-127. Incluo aqui a tradução desse trecho nas duas edições em português a que tive acesso.

O Morro dos Ventos Uivantes. Trad. Raquel de Queiroz. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 107-108: “– Correndo atrás dos moços, como de costume — grasnou Joseph, aproveitando o nosso momento de hesitação para meter sua colher torta. — Se eu fosse o senhor, patrão, batia com a porta na cara deles todos, com a maior delicadeza! Mal o senhor sai, aquele gato do Linton se enfia aqui dentro. E a Srta. Nelly é uma jóia! Fica vigiando na cozinha e, assim que o senhor entra por uma porta, o moço Linton sai pela outra. E a nossa fidalguinha, por seu lado, também dá seus passeios. Lindo procedimento, andar vagando pelos campos, depois de meia-noite, com aquele cigano dos diabos, com o doido do Heathcliff! Pensam que eu sou cego, mas não sou, não! Vi o moço Linton entrar e sair e vi você (dirigia-se a mim), sua bisca, sua bruxal, entrar como um raio na sala, no instante em que se ouviu na estrada o tropel do cavalo do patrão.”

O Morro dos Ventos Uivantes. Trad. Renata Maria Parreira Cordeiro e Eliane Gurjão Silveira Alambert. São Paulo: Landy, 2003, p. 112: “– Corria atrás dos empregados, como sempre! — grasnou Joseph, que aproveitou a oportunidade da nossa hesitação para intrometer-se, com a sua língua viperina. — Se eu fosse o senhor, patrão, bateria a porta na cara de todos eles, com toda a gentileza e simplicidade! Todos os dias em que o senhor está ausente aquele gato do Linton vem aqui às escondidas. E a Srta. Nelly, que bela empregada! Fica sentada, vigiando na cozinha, e assim que o senhor aparece por uma porta, ele sai pela outra. E então, a nossa nobre senhora vai fazer a sua corte do outro lado! É um belo comportamento esse de esgueirar-se pelos campos, até depois da meia-noite, com aquele tipo, o demônio cigano, Heathcliff! Pensam que eu sou cego, mas eu não sou não! Vi o jovem Linton chegar e ir-se embora, e vi a *senhora* (dirigiu o seu discurso a mim), sua imprestável, sua bruxa relaxada, eu a vi levantar-se e correr para a sala no minuto em que ouviu o tropel do cavalo do patrão subir a estrada.”

charnecas de Yorkshire, Joseph soa como uma excrescência, algo para o qual o romance ainda não encontrou um lugar e que continua a produzir atrito com as outras (nesse caso, inúmeras) vozes da narrativa. Por outro lado, o registro realista dessa fala “estranha” apenas expõe as clivagens que marcavam a sociedade inglesa oitocentista e insistiam em se infiltrar pelas frestas do discurso hegemônico.

Ao sustentar que os problemas formais do romance são, em última instância, problemas de relações sociais, Williams sugere que a experiência do conflito entre o “educado” e o “costumeiro” é uma daquelas áreas nas quais é difícil estabelecer essas relações. A disjunção, mas também às vezes a integração, entre essas duas esferas fica de novo dramaticamente evidente nos romances de Thomas Hardy, cujas sentenças mesclam, nas intervenções do narrador onisciente neutro, dialeto, sintaxe elaborada, vocabulário erudito e palavras de origem latina, assim como referências literárias, míticas e bíblicas. O estilo de Hardy foi outrora considerado pedante e, mais recentemente, foi descrito como uma evidência da polifonia e da pluralidade linguística de seu texto. É possível ouvir a fricção, cujo efeito pode ser percebido para além de simples escolhas estilísticas:

When she [Tess] came close and looked in she beheld indistinct forms racing up and down to the figure of the dance, the silence of their footfalls arising from their being overshoe in “scroff” — that is to say the powdery residuum from the storage of peat and other products, the stirring of which by their turbulent feet created the nebulosity that involved the scene. Through this floating fusty *débris* of peat and hay, mixed with the perspirations and warmth of the dancers, and forming together a sort of vegeto-human pollen, the muted fiddles feebly pushed their notes, in marked contrast to the spirit with which the measure was trodden out. They coughed as they danced, and laughed as they coughed. Of the rushing couples there could barely be discerned more than the high lights — the indistinctness shaping them to satyrs clasping nymphs — a multiplicity of Pans whirling a multiplicity of Syrinxes; Lotis attempting to elude Priapus, and always failing.²⁹

Cabe notar nesse trecho o resultado da mistura entre linguagem referencial e cotidiana (“When she came close and looked in”; “They coughed as they danced, and laughed as they coughed.”) e alusões clássicas (Pãs, Páriapo e as ninfas Siringe e Lótide); a

²⁹ Thomas Hardy. *Tess of the D'Urbervilles*. New York and London: W. W. Norton & Company, p. 48. [“Quando ela [Tess] se aproximou e olhou para dentro, viu formas indistintas correndo para cima e para baixo no ritmo da dança, o silêncio de seus passos produzido pela camada de “scroff” — isto é, o resíduo poeirento da estocagem de turfa e outros produtos, cujo rebuliço pelos pés turbulentos criava a nebulosidade que envolvia a cena. Em meio a esse *débris* fluante e sufocante de turfa e feno, misturado com a transpiração e o calor dos dançarinos, e formando ao mesmo tempo uma espécie de pólen vegeto-humano, as rabecas abafadas debilmente atacavam as notas, em marcado contraste com o espírito com o qual o compasso era executado. Tossiam enquanto dançavam, e riam enquanto tossiam. Dos pares em movimento mal se podiam discernir mais que as luzes intensas — a indistinção talhando-os como sátiros abraçados a ninfas — uma multiplicidade de Pãs fazendo girar uma multiplicidade de Siringes; Lótide tentando furta-se a Páriapo e sempre fracassando.”] Tradução minha.

formalidade das palavras de origem latina como “nebulosity” e “perspirations”, arcaísmos como “fusty”, termos de baixa frequência como “vegeto-human”, lado a lado com um termo regional como “scroff”, que o narrador faz questão de explicar ao leitor urbano por meio de uma paráfrase. Conforme argumenta Williams, o narrador, como sua personagem Tess, “fala” duas línguas e, por meio da construção de um ponto de vista que articula duas ordens de experiência, desempenha o papel de mediador entre a comunidade rural e o público leitor metropolitano. Da perspectiva de Williams, o cronista de Wessex, descrito por alguns como um historiador local, habita um “país fronteiriço” e incorpora dialeto e prosa cultivada na sua dicção, o que resulta num estilo que resume uma experiência de classe. Assim, Hardy medeia entre dois mundos e modos de vida contrastantes, entre costume e educação, que é, como Williams nos lembra, o que possibilita ao escritor assumir uma posição de observador educado, a ter uma percepção real e um senso agudo da História. Em outras palavras, na sentença e na prosa de Hardy se inscreve a experiência do escritor como membro de uma classe intermediária, tendo ele mesmo vivido entre o mundo do dialeto, da tradição oral e do costume, e o mundo da linguagem educada e polida na qual aqueles que tiveram acesso à educação formal foram treinados. A posição de Hardy e sua história de vida lhe permitiram apreender os ritmos de uma sociedade em transformação e corporificá-los na sua protagonista, ela própria de certo modo também participante das duas esferas, daquilo que Williams chama de uma “experiência clássica de mobilidade”:

(Mrs. Durbeyfield habitually spoke the dialect: her daughter, who had passed the sixth standard in the National school under a London-trained mistress, spoke two languages; the dialect at home, more or less; ordinary English abroad and to persons of quality.)³⁰

Não obstante, a combinação não usual, no nível narrativo, de termos informais, sintaxe elaborada e vocabulário educado evidencia a consciência que Hardy tinha dessa fratura na prosa e dos problemas envolvidos na interação entre as duas esferas — entre o costume e a norma. A disjunção ou, se preferirmos, o impasse não é de forma alguma de natureza estilística, mas expõe o problema, central para a Inglaterra oitocentista, de uma sociedade que confronta profundas alterações na sua organização e estrutura.

Com isso, passo agora à terceira e última parte do meu artigo. Essas mudanças (às quais acabei de me referir) incluem mais do que lidar com a alteridade dentro da Inglaterra; logo exigiriam também tratar da alteridade fora dela. A expansão das fronteiras da Grã-Bretanha, empurradas e ampliadas pelo seu projeto imperial, fizeram das colônias um

³⁰ Thomas Hardy. *Tess of the D'Urbervilles*, p. 12. [“(A Sra. Durbeyfield habitualmente falava o dialeto; sua filha, que havia sido aprovada na sexta classe da escola Nacional sob orientação de uma professora treinada em Londres, falava duas línguas; o dialeto em casa, mais ou menos; o inglês usual fora de casa e com pessoas de posição.)”] Tradução minha.

novo assunto para o romance. Mais de um século antes, *Robinson Crusoe* havia aberto o caminho, ao lançar seu protagonista no mundo vasto e desconhecido, conforme já comentei. Pelo restante do século XVIII e praticamente ao longo de todo o XIX, o romance se ocupava da e estivera diretamente envolvido na construção da esfera pública da sociedade burguesa e, portanto, imerso nos assuntos internos britânicos. A virada do século, contudo, anunciou o fim de uma era durante a qual o romance ainda tirava sua força da “universalidade” da visão de mundo burguesa. A dificuldade crescente de simular verdades “universais” teve um impacto direto nas técnicas novelísticas, enquanto punha em xeque qualquer esperança de (re)criar um senso de comunidade. À medida que o imperialismo se tornou um tópico de interesse público mais amplo, nos anos de 1880, muitos romancistas voltaram seus olhos para o mundo fora da Grã-Bretanha. A vida no Império propunha novos problemas e exigia novas formas de representação literária.

É na obra de Joseph Conrad que encontraremos uma exposição problemática do encontro desigual e assimétrico entre culturas e entre experiências históricas distintas. Seu tratamento da alteridade radical da vida colonial, da exploração e do sofrimento coloniais ajudou a ampliar os horizontes do romance e a incorporar novos tipos de experiência a ele. Conrad se empenhou em dar sua própria resposta literária à crise da comunidade, que se aprofundara ainda mais, com o avanço do individualismo capitalista. O ponto de vista se torna um problema nodal na sua obra e toma forma ou de um estilhamento em diversas perspectivas, versões e vozes diferentes, como em *Lord Jim* (1900) e *Nostramo* (1904); ou se organiza em torno de uma consciência central tal como a de Marlow, o narrador de algumas de suas histórias, como *Heart of Darkness* (1899). Tanto em um caso como no outro, a técnica do romancista tenta expressar a multiplicidade de impressões que tomam de assalto o homem moderno e mostrar que a realidade não é uma totalidade coerente, mas uma constelação de percepções fugazes e atomizadas. A escolha do impressionismo como seu procedimento estilístico principal implica, em última instância, uma tentativa de equilibrar dois impulsos divergentes — a fragmentação da vida e o esforço de imobilizá-la, a fim de procurar compreender seu sentido.

A viagem de Conrad ao Congo, como capitão de um vapor da Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo forneceu os materiais para *Heart of Darkness*, a narrativa da expedição de Marlow ao coração do Congo Belga em busca de Kurtz. Enquanto todos os argumentos que sustentavam a ideia da expansão colonial são testados, o relato indireto e oblíquo de Marlow sugere a absoluta impossibilidade de entender sua experiência. Adorno nos ensinou que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”.³¹ Portanto, Marlow deve narrar, não importa quão labiríntica ou

³¹ Theodor W. Adorno. Posição do narrador no romance contemporâneo. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 55. [The Position of the Narrator in the Contemporary Novel. In: *Notes to Literature*. New York: Columbia University Press, 1991, volume I, p. 30.]

opaca sua narrativa venha a ser. A voz que nos fala de dentro da escuridão não nos permite ver com clareza; tampouco pode explicar inteiramente a natureza de sua aventura no coração das trevas. Não obstante, a fratura entre as alegações dos poderes europeus e as realidades que Marlow descobre na África emerge de seu relato, expondo a crueldade e a violência da missão civilizatória europeia naquela parte do mundo. Chinua Achebe criticou Conrad certa feita e chamou-o de “um maldito racista” por aquilo que o romancista nigeriano via como um tratamento “ofensivamente estereotipado e insensível” do povo congolês nessa obra.³² É bem verdade que os nativos africanos nunca falam, em *Heart of Darkness*, e que as descrições ou comentários que Marlow faz deles são eivados de preconceito e distorções. No entanto, as consequências terríveis do empreendimento colonial tanto para os colonizadores quanto para os colonizados falam por si mesmas. E encontram uma voz na narrativa de Conrad. A consciência histórica de Conrad se reflete na complexa construção de um ponto de vista, na sua percepção da impossibilidade de recriar uma comunidade de destino e no despedaçamento de qualquer ideia de inteireza em um mundo apresentado à consciência como fragmentário e inapreensível.

A problemática fissura entre o eu e o outro, educação e costume, Ocidente e Oriente, centro e periferia, não parece ser facilmente resolvida nem mesmo em outros desenvolvimentos posteriores do romance no século XX. Concluo com um último exemplo, para ilustrar os becos sem saída e os impasses com que os romancistas se defrontam, em seu esforço de acertar contas com o problema das relações sociais e sua refração na forma novelística. Escolhi um romancista cuja obra foi descrita pelo *The Boston Globe* como portadora de um “testemunho eloquentemente depurado da destruição de vidas negras”. *Crossing the River* (1993), o romance do antilhano Caryl Phillips sobre a escravidão, o tráfico negreiro e suas consequências, é uma daquelas obras cuja estrutura narrativa concretiza toda uma experiência sociohistórica. Caracterizado por sua segmentação e por uma multiplicidade de discursos, *Crossing the River* funde em suas três partes relatos orais, livro de bordo, diários, e rápidas mudanças de foco, mesclando primeira e terceira pessoas, testemunhos individuais e narrativa onisciente.³³ Minhas rápidas observações nunca farão justiça ao romance, que tematiza a complexa experiência da diáspora africana. De modo muito breve, gostaria apenas de ressaltar o uso intrincado que Phillips faz do ponto de vista, que ele estiliza numa quantidade de perspectivas distintas que se alternam a fim de narrar as vidas fraturadas de seus protagonistas.³⁴ Oralidade e escrita, lin-

³² See Ian Watt. *Conrad's Heart of Darkness and the critics. Essays on Conrad*. Cambridge: Cambridge University Press, c2000, p. 85.

³³ O leitor encontrará uma competente análise e discussão desse romance em Márcia Pedreira. “Trilhas pela água: história e ficção em *Crossing the River* de Caryl Phillips”. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.

³⁴ Caryl Phillips. *Crossing the River*. London: Bloomsbury, 1993, p. 1.

guagem educada e costumeira coexistem no mesmo espaço narrativo, criando um coral tenso de vozes que nos falam a partir de diferentes épocas e continentes.

Dou um exemplo, tirado da segunda parte do romance, “West”, que tem como protagonista uma velha escrava fugida. Enquanto o uso do discurso indireto livre por parte do narrador educado o aproxima muito de sua personagem, as sentenças muito curtas e fragmentárias de Martha Randolph mostram que ela pertence a um mundo diverso: o da oralidade e do semiletramento. A solução que o narrador encontra para tentar diminuir a distância e reduzir a diferença é engenhosa:

That night Martha packed her bundle and left the house. For where, she was not sure (don't care where), being concerned only with heading west (going west), away from the big river (away from Hell), and avoiding nigger traders who would gladly sell her back over the border and into Missouri. The dark night spread before her, but behind the drifting clouds she knew the sky was heavy with stars. And then Martha heard the barking of dogs, and she tumbled into a ditch. (Lord, give me Lucas's voice). She waited but heard nothing, only silence. (Thank you) Eventually, Martha climbed to her feet and began to run. (Like the wind, girl) Never again would she belong to anybody (No, sir, never). Martha looked over her shoulders as she ran. (Like the wind, girl). And then, later, she saw dawn announcing its bold self, and a breathless Martha stopped to rest beneath a huge willow tree. (Don't nobody own me now) She looked up, and through the thicket of branches she saw the morning star throbbing in the sky. As though recklessly attempting to preserve its life into the heart of a new day.³⁵

Seria possível celebrar essa solução como um exemplo bem-vindo de heteroglossia. Entretanto, o hiato ainda está lá e o ponto de vista permanece como um impasse, a que nem mesmo a consciência histórica de Caryl Phillips pode dar uma resposta. Simplesmente, eu sugeriria, porque, enquanto uma exposição extremamente realista da situação dessas vidas negras, *Crossing the River* não pode senão ser uma representação das rupturas que existem na realidade e que a linguagem apenas realisticamente corporifica. Em poucas palavras, mesmo aqui a ambiguidade linguística permanece como signo das assi-

³⁵ Caryl Phillips. *Crossing the River*, p. 80-81. [“Aquela noite Martha arrumou a trouxa e deixou a casa. Para onde, ela não tinha certeza (não importa onde), a única preocupação era tomar o rumo oeste (ir para o oeste), longe do grande rio (longe do Inferno), e evitar os traficantes de negros que de bom grado a venderiam de volta para o outro lado da fronteira no Missouri. A noite escura se estendeu diante dela, mas por trás das nuvens levadas pelo vento ela sabia que o céu estava carregado de estrelas. Então Martha ouviu o latido dos cachorros e caiu numa vala. (Senhor, dai-me a voz de Lucas) Ela esperou mas não ouviu nada, só silêncio. (Obrigada) Por fim, Martha levantou-se e começou a correr. (Como o vento, menina) Nunca mais ela pertenceria a alguém (Não senhor, nunca). Martha olhou por cima dos ombros enquanto corria. (Como o vento, menina). Então, mais tarde, ela viu a aurora anunciar-se confiante, e uma Martha sem fôlego parou para descansar debaixo de um enorme salgueiro. (Ninguém não me possui agora) Ela ergueu o olhar e, por entre o emaranhado de galhos, viu a estrela d'alva pulsando no céu. Como se tentasse imprudentemente preservar sua vida no coração de um novo dia.”] Tradução minha.

metrias sociais que separam as pessoas e que nenhuma linguagem ou forma literária resolverá enquanto elas existirem e persistirem na vida real.

Que a dificuldade de resolução não intimide nem paralise. A linguagem separa, mas também une os homens. Conforme Caliban nos ensina, ela pode ser uma maldição, mas pode também ser uma bênção, instrumento de opressão, porém igualmente arma de reivindicação e de luta:

You taught me language; and my profit on't
Is, I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language!³⁶

Abstract: Speaking for, speaking out: language, forms of representation and the novel
Abstract: Since its invention, the novel has had to face the problem of incorporating the language of the “other”. Based on the concept of “knowable communities”, by Raymond Williams, this presentation aims to discuss a few cases and explore this issue, which is posed to the novelist as a constitutive problem of the new genre, insofar as it breaks up with the stylistic levels and opens up to the representation of the common man.

Keywords: English novel. Literary representation. Stylistic levels.

³⁶ William Shakespeare. *The Tempest*. New York and London: Norton I, ii, 361-364. Ed. bras.: A Tempestade. Trad. Esther Mesquita. São Paulo: Brasiliense, 2965, p. 18. [“Tu me ensinaste a falar e o único proveito que tiro disso é poder amaldiçoar-te. Oxalá a peste rubra te mate, por me teres ensinado a tua linguagem!”]