

Da Irlanda para o Brasil

Laura P. Z. Izarra e Mariana Bolfarine (Ed.)

# BERNARD SHAW EM DIÁLOGO

ROSALIE RAHAL HADDAD

## **BERNARD SHAW EM DIÁLOGO**



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Reitor:** *Carlos Gilberto Carlotti Junior*

**Vice-Reitora:** *Maria Arminda do Nascimento Arruda*



FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**Diretor:** *Adrián Pablo Fanjul*

**Vice-Diretora:** *Silvana de Souza Nascimento*

### Comissão Editorial

Anne Fogarty; Aurora Piñeiro Carballeda; Camila Franco Batista; Elisa Abrantes; Jane Ohlmeyer; Juan José Delaney; Luci Collin; María Amor Barros-del Río; Maria Graciela Eliggi; Melania Terrazas Gallego; Mario Murgia; Marisol Morales Ladrón; Rosalie R. Haddad; Stephanie Schwerter.

Nota: As publicações da Cátedra W. B. Yeats da USP têm revisão por pares uma vez aprovada a proposta do projeto pela Comissão Editorial.

Imagem da capa: William Turner. *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway (1844)* - © The National Gallery, Londres



**Government of Ireland**  
Emigrant Support Programme



An Roinn Gaelíoch Eagraíochta  
Department of Foreign Affairs



Embaixada da Irlanda  
Department of Foreign Affairs and Trade of Ireland – Irish Government Support Programme - ESP



**Ard-Chonsalacht na hÉireann**  
Consulate General of Ireland

DOI 10.11606/9788575065167

**Da Irlanda para o Brasil**

Laura P. Z. Izarra e Mariana Bolfarine (Ed.)

# **BERNARD SHAW EM DIÁLOGO**

Rosalie Rahal Haddad



São Paulo, 2025



**Série Da Irlanda para o Brasil, 5**

Editoras: *Laura P. Z. Izarra e Mariana Bolfarine*

*Títulos publicados*

*Shaw, o crítico*, de Rosalie Rahal Haddad

*A peça irlandesa no Palco Londrino*, de Peter James Harry

*A Batalha das Estéticas*, de Munira H. Mutran

*Leituras críticas*, Fábio Waki (Org.)

Catálogo na Publicação (CIP)  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo  
Charles Pereira Campos – CRB-8/8057

---

H126 Haddad, Rosalie Rahal.  
Bernard Shaw em diálogo [recurso eletrônico] / Laura P.Z. Izarra e Mariana Bolfarine (Editora). -- São Paulo: FFLCH/USP, 2025.  
1.370Kb; PDF. (Série Da Irlanda para o Brasil, 5).

ISBN: 978-85-7506-5167  
DOI 10.11606/9788575065167

1. Bernard Shaw - romance. 2. Samuel Butler. 3. Henry James. 4. Thomas Hardy. I. Título. II. Série.

CDD 822

---



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Commons* indicada

*Diagramação*

Vanessa Rodrigues de Macedo

*Revisão*

Laura P.Z. Izarra e Eduardo Kumamoto

*Imagem da capa*: William Turner. *Rain, Steam, and Speed - The Great Western Railway (1844)* - © The National Gallery, Londres

Março 2025

# SUMÁRIO

PREFÁCIO.....	7
Os romances de Bernard Shaw.....	II
A mentalidade vitoriana: Samuel Butler, Henry James e Thomas Hardy .....	61
Os romances como documentos sociais e culturais.....	125
Shaw, o socialista .....	185
Reflexões finais – Bernard Shaw em diálogo.....	241
BIBLIOGRAFIA.....	249



## PREFÁCIO

A série *Da Irlanda para o Brasil*, publicada pela Cátedra W.B. Yeats de Estudos Irlandeses, teve origem na pesquisa realizada para o Projeto Temático da FAPESP, “Da Irlanda para o Brasil: Textos Críticos”, da qual participaram pesquisadores e pós-graduandos de quatro instituições de ensino superior brasileiras (Universidade de São Paulo, Universidade Estadual Paulista, Universidade Federal da Bahia, Universidade Federal do Paraná). O trabalho, desenvolvido sob minha coordenação no período de 2006 a 2009, buscava estudar as diferentes tendências da crítica, da ficção, do drama e da poesia de escritores e críticos irlandeses e da diáspora em duas épocas de fim de século, dezenove e vinte, para descobrir novas articulações estéticas que viessem a renovar e dialogar com as teorias da crítica literária no Brasil. O primeiro livro dedicado à crítica do Shaw, de autoria de Rosalie R. Haddad, é de 2009 quando a Cátedra W. B. Yeats de Estudos Irlandeses estava em gestação e seria fundada em setembro desse mesmo ano na Universidade de São Paulo. A seguir, Peter James Harris publica seus estudos sobre a recepção de peças de teatro irlandesas produzidas em Londres de 1980 a 2005 e, Munira H. Mutran apresenta a batalha das estéticas sobre o debate existente na virada do século dezenove. Em 2024, a série renova o objeto de pesquisa desde várias perspectivas revisionistas histórico-literárias

olhando também para a produção do século vinte e um. *Leituras Críticas*, organizado por Fábio Waki, especialista da obra de Oscar Wilde, apresenta ao leitor novas vozes que compartilham reflexões de suas pesquisas sobre a literatura, arte e cultura irlandesas.

*Da Irlanda para o Brasil*, portanto, tem como objetivo construir uma ponte entre dois espaços geográficos de contextos literários distintos, procurando uma base comum nas preocupações estéticas da época, e apresentar as transformações dos paradigmas existentes que marcaram novos rumos nas artes e na crítica literária na virada dos séculos dezanove, vinte e vinte e um na Irlanda e na diáspora, facilitando a travessia dos textos críticos para se incorporar ao debate literário no nosso contexto.

*Bernard Shaw em Diálogo*, de Rosalie R. Haddad, quinto livro da série *Da Irlanda para o Brasil*, é uma tradução, com alguma adaptação, de *Bernard Shaw's Novels: His Drama of Ideas in Embryo*, de sua autoria, publicado originalmente pela Wissenschaftlicher Verlag Trier em 2004. Essa publicação, por sua vez, foi fruto da tese de doutorado defendida em 2002 na Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Munira H. Mutran. Dois trabalhos importantes nortearam a pesquisa: *Portrait of the Artist as a Young Superman*, de Richard Dietrich (1969), e um artigo de Stanley Weintraub, "The Embryo Playwright in Bernard Shaw's Early Novels" (1959).

A relevância desta publicação se deve ao fato de que, desde aquela data, pouquíssimos escritos lidaram com os romances de Shaw e restava ainda uma lacuna a ser preenchida: a comparação de Shaw com outros autores de sua época. Nos três capítulos que se seguem, Shaw e seus cinco romances publicados entre 1879 e

1883 são postos em diálogo com obras selecionadas de outros três romancistas, escolhidos por terem sido seus contemporâneos e por mostrarem indícios de confronto à moralidade vitoriana, o que se acentuaria com a crítica contundente do jovem autor irlandês no seu debute literário. São eles, Samuel Butler (1835–1902) com *The Way of All Flesh* (1903); Henry James (1843–1916), com *Daisy Miller* (1879) e, finalmente, Thomas Hardy (1840–1928), com *Jude the Obscure* (1895).

Como reflexão final, o livro inclui um texto inédito da autora que retoma alguns dos pontos discutidos ao longo do livro.

*As Editoras*





# OS ROMANCES DE BERNARD SHAW

Introdução à edição de 2004

*Nunca aceitaram nada meu; mas se eu não tivesse escrito os cinco longos romances que foram recusados, não teria sido capaz de fazer o trabalho que afinal se ofereceu para mim.*

Bernard Shaw<sup>1</sup>

George Bernard Shaw tinha seus vinte e poucos anos quando resolveu fazer um grande esforço para se lançar na carreira literária, escrevendo cinco romances em cinco anos: *Immaturity* (1879), *The Irrational Knot* (1880), *Love Among the Artists* (1881), *Cashel Byron's Profession* (1882) e *An Unsocial Socialist* (1883).<sup>2</sup> Como quase nove

---

<sup>1</sup> SHAW, G.B. To Florence Farr. In: DIETRICH, R.F. *Portrait of the Artist as a Young Superman*. Gainesville: University of Florida Press, 1969. p. 2. Todas as traduções das citações são minhas.

<sup>2</sup> Shaw voltaria a escrever ficção e, em 1932, publicou um sexto romance, *The Adventures of the Black Girl in Her Search for God*. Oito anos após a morte de Shaw, em 1958, Stanley Weintraub editou *An Unfinished Novel*, no qual

anos se passaram entre a composição do seu último romance e a finalização de sua primeira peça, em 1892, o isolamento de seus cinco romances no início da carreira oferece uma oportunidade útil para um estudo crítico do jovem Shaw e sua obra “jejuna”. Tanto Shaw quanto seus trabalhos iniciais foram muito condenados por críticos e biógrafos incapazes de compreender que, sem a disciplina rigorosa que Shaw impunha a si mesmo, às vezes trabalhando ininterruptamente por até seis horas diárias, possivelmente jamais teria se tornado o dramaturgo maduro que transformou tão radicalmente o palco vitoriano.

Não se deve confiar nem no próprio Shaw quanto às afirmações críticas que fez sobre sua obra imatura. Seu carinho genuíno pelos romances contrasta com o desconfortável sentimento de que outras pessoas poderiam achá-los indignos do famoso dramaturgo que ele viria a ser – “de fato, mero trabalho de aprendiz”. Além disso, visto que sua obra tardia foi tão bem-sucedida, ele naturalmente se inquietava pelo fracasso de sua escrita juvenil. Tem-se a impressão de que críticos e biógrafos leram superficialmente os romances e acreditaram em seus comentários sem questionamentos. Se o próprio autor não era elogioso em relação às suas obras iniciais e não dava mais do que explicações superficiais sobre as origens e propósitos dos romances, pouco surpreende que os críticos tenham demonstrado o mesmo ceticismo em relação a esses livros. Espera-se que este estudo possa auxiliar na restauração do equilíbrio e, colocando os romances de Shaw no contexto dos anos de 1880, possa demonstrar a importância dos primórdios da escrita de Shaw, assim como seu

---

Shaw trabalhara muitos anos antes. Nenhum desses dois trabalhos será objeto deste estudo.

desenvolvimento artístico e intelectual. É possível que aqueles que se interessem por aspectos do mundo vitoriano tardio ou por uma reavaliação do jovem Shaw encontrem utilidade neste estudo. Esses romances revelam como Bernard Shaw criou sua persona artística por tentativa e erro, labutando da imaturidade ao sucesso até finalmente se tornar o dramaturgo iconoclasta que, posteriormente, tornou-se ponto pacífico. Acima de tudo, os romances serviram como base para o seu drama de ideias.

Na sua arte, música e crítica teatral, assim como na própria escrita dramática, Shaw nunca hesitou em atacar a tradição cultural e literária vitorianas e a estrutura ética na qual ela se fundava. Ele começou a romper com essa tradição – em termos ideológicos, se não estilísticos – nos romances que escreveu na década de 1880. O dramaturgo radical que, por exemplo, colocaria um Micróbio infectado com rubéola no palco em *Too True to Be Good* (1932), fazendo-o declarar descaradamente ao fim do Primeiro Ato que “A peça agora está praticamente encerrada; mas os personagens vão discuti-la longamente por mais dois atos”,<sup>3</sup> cinquenta anos antes fora um romancista vitoriano muito influenciado por Dickens e, em menor grau, por Trollope e George Eliot. Apesar de seu profundo descontentamento com a vida e a literatura nos anos de 1880, Shaw inicialmente não conseguiu encontrar quaisquer termos para expressar suas ideias a não ser aqueles que a própria tradição vitoriana oferecia: romances seriados com uma multidão de “senhoras e senhores” e numerosos casamentos, com personagens da alta sociedade que se expressavam com frases bem-acabadas, repletas de sinais de pontuação variados

---

<sup>3</sup> A tradução dos trechos neste trabalho é nossa, salvo em indicação contrária.

e, do outro lado do espectro social, personagens que não pronunciavam o “H”<sup>4</sup> ou falavam num dialeto cômico, uma sociedade na qual mulheres jovens e solteiras não ficavam sozinhas sem vigilância nos eventos sociais, ou pelo menos não sem se sentirem desconfortáveis. Contudo, os romances “jejunos” de Shaw revelam sua inquietação diante desse mundo convencional. Seus heróis e heroínas tendem a ser, assim como seu criador, forasteiros transitando em um mundo alienígena, e não pessoas da classe média vitoriana, confortáveis no seu mundo familiar. Os temas e incidentes de Shaw fogem aos problemas e soluções típicas do casamento, do crime e da moralidade, visto que seus personagens estão dispostos a desafiar as convenções, recusando-se a aceitar os papéis preestabelecidos e impostos pela sociedade vitoriana.

A maioria dos críticos, antologistas e biógrafos supõe que, visto que os romances de Shaw fracassaram, de alguma forma *era para ser assim*, de modo que Shaw pudesse alcançar seu verdadeiro destino e se tornar o dramaturgo sagaz, o socialista e o iconoclasta que revelou ser. Contudo, o fato é que os editores nos anos de 1880, quando Shaw tentava se tornar romancista, estavam muitíssimo cientes da nova classe semierudita, mas não “instruída” (o ensino tornou-se compulsório na Inglaterra pelo Education Act de 1870), que provavelmente se interessaria por romances de aventura e não por romances de ideias. Os editores entendiam que o público consumidor estava pouco disposto a ler moralidades originais, “non-received”, isto é, não reconhecidas, nas palavras de Shaw, e, de olho nos lucros numa época em que os romances eram o gênero mais lido depois

---

<sup>4</sup> O apagamento da consoante [h] na fala é um fenômeno associado a classes sociais que não falam com a “Received Pronunciation”, o inglês de prestígio.

do jornal, compreensivelmente relutavam em publicar romances “inteligentes”, ou que não tivessem os ingredientes usuais como um enredo emocionante, um belo herói e uma heroína bonita. Os anos de 1880 foram a década de Robert Louis Stevenson, que publicou a *Ilha do Tesouro* em 1883, livro muito elogiado por seu amigo Henry James em “The Art of Fiction” no ano seguinte. Com a construção do Savoy Theatre em 1881, essa década presenciou uma sucessão de óperas cômicas dos imensamente populares Gilbert e Sullivan, como *The Mikado* em 1885, que introduziu na misteriosa terra do Japão a mentalidade vitoriana tardia, no mesmo ano em que *King Solomon’s Mines*, de Rider Haggard, levou os leitores para a África. A década também testemunhou a chegada de Sherlock Holmes em 1887. Portanto, uma vasta produção de literatura escapista estava se tornando tremendamente popular.<sup>5</sup>

O apelo massivo da produção literária dos anos 1880 era particularmente incômodo para os intelectuais da época, pois coincidia com a morte de muitos grandes nomes da metade do período vitoriano. George Eliot morreu em 1880, Benjamin Disraeli, em 1881, e Anthony Trollope, em 1882. George Meredith publicara *The Egoist* em 1879, seguindo-o com *The Tragic Comedians* em 1880.<sup>6</sup>

O ano de 1879, quando Shaw produziu o manuscrito de seu primeiro romance, não foi um ano auspicioso no cenário literário londrino. *Return of the Native*, de Thomas Hardy, publicado no ano

<sup>5</sup> GILMOUR, Robin. *The Victorian Period, 1830–1890*. London: Longman, 1993. p. 38.

<sup>6</sup> STEVENSON, Lionel. The Ordeal of George Meredith. In: TUCKER, Herbert F. (ed.). *A Companion to Victorian Literature and Culture*. London: Blackwell, 1999. p. 238–239.

anterior, não estava vendendo bem, e George Moore não estava tendo sorte com sua peça *Luther*.<sup>7</sup>

Aquilo que a maioria dos leitores estava lendo dependia amplamente do que as bibliotecas circulantes estavam dispostas a comprar e do que os editores de revistas e livros estavam dispostos a serializar mensalmente. Em *A Ascensão do Romance*, Ian Watt também chama a atenção para o poder dos próprios livreiros. Ele argumenta que os livreiros, principalmente os de Londres, “havia conquistado uma posição financeira, um destaque social e uma importância literária consideravelmente maiores do que os de seus antepassados ou de seus confrades em outros países”.<sup>8</sup> O poder dos livreiros em influenciar escritores e público era tamanho que isso certamente estava ligado ao “surgimento do romance”.<sup>9</sup> Entretanto, não há dúvidas de que o romance inglês, de modo geral, tornara-se tão virtuoso a ponto de só conseguir manter o contato com a vida real com grande dificuldade. Shaw posteriormente criticou o fato de que esse era o tipo de romance que mais tinha chances de ser comercialmente bem-sucedido:

Poucos autores potenciais e ainda menos editores sonhavam em produzir qualquer outro tipo de coisa. Eles divagavam sobre casos amorosos que terminavam em casamento no último capítulo, sobre o leito de morte de uma amada criança angelical para gerar compaixão, e intelectuais mais ousados enfiavam no enredo um caso

---

<sup>7</sup> GILMOUR, R., *The Victorian Period*, op. cit., p. 40.

<sup>8</sup> WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 55.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 56.

amoroso ilícito e evocavam um problema e qualquer outra coisa que o romancista podia conceber para recheiar os três volumes exigidos pelas bibliotecas circulantes. Naqueles dias, Dickens e Thackeray, publicados em números mensais baratos, estavam mortos, e as grandes figuras eram Marian Evans (George Eliot), no topo com dignidade clássica, Anthony Trollope com seus pés fincados mais firmemente no sólido terreno da sociedade plutocrática normal, e o romanescos nas mãos de Miss Braddon, Ouida e Rhoda Broughton, a primeira realista da classe média sem recursos.

A atmosfera do romance era a única aberta para mim; mas meu ataque a ela com esse conto de minha *Imaturidade*, como o chamei, saiu justamente no momento errado. O ato educacional de 1871 [sic] estava produzindo leitores que nunca haviam comprado livros e nem conseguiriam ler se os tivessem comprado, e as editoras estavam descobrindo que essas pessoas não queriam George Eliot e nem o excessivamente noviço literário Bernard Shaw, mas os contos rudes de aventuras impossíveis que antigamente eram publicados em números baratos somente para estudantes.<sup>10</sup>

A qualidade intelectual no romance era raramente possível, já que o autor estava limitado ao formato em três volumes exigido pelas bibliotecas circulantes. Autores do calibre de Samuel Butler, Henry James e Thomas Hardy não eram bem recebidos nessas bibliotecas porque se recusavam a endossar os valores da moralidade vitoriana estabelecida.

---

<sup>10</sup> SHAW, G.B. “67 Years Later”, prefácio datilografado do manuscrito de *Immaturity*, com acréscimo hológrafo ao datiloscrito, “G. Bernard Shaw/Ayot Saint Lawrence March–April/1946”. National Library of Ireland, Dublin.



O convencionalismo dessa moralidade limitava aquilo que autores sérios queriam vender. Como os pais vitorianos queriam ler o romance para seus filhos, a morte era um tema aceitável, mas não o leito matrimonial. A convencionalidade moralizante do romance de 1879 era a da classe média inglesa, e as virtudes que tais romances enfatizavam baseavam-se no recato, na respeitabilidade e na hipocrisia.

O Anti-intelectualismo que reinava entre a classe média em 1879 já fora identificado por John Stuart Mill em 1835:

Somos [...] uma nação ocupada, empreendedora e comercial. Os costumes ligados a tal caráter, se não houver contrapeso adequado, hão de nos levar inevitavelmente – sob os especiosos nomes de utilidade, conhecimento prático e assim por diante – a enxergar todas as coisas pela ótica do mercado, e a estimar o valor de todas as aspirações e conquistas por seu valor comercializável. É nisso que consiste o espírito do negócio.<sup>11</sup>

Exceto em matemática e ciências, Mill enfatiza, não havia “vestígio de um público leitor e pensante empenhado na investigação da verdade como verdade, na busca do pensamento pelo pensamento”.<sup>12</sup> O público leitor era provavelmente muito menor, considerando-se os que liam em absoluto, do que fora cinquenta anos antes. Mill relaciona a causa desse declínio diretamente à mentalidade comercial

<sup>11</sup> Citado em GILMOUR, R., *The Victorian Period*, op. cit., p. 213.

<sup>12</sup> Citado em ALTICK, R.D. *Victorian People and Ideas*. London: W.W. Norton & Company, 1973. p. 92.

e sua crescente influência, lembrando que o século XIX pertencia à classe média como consequência direta da revolução industrial. Portanto, era a moralidade dessa classe média que dava o tom na literatura e na arte. Se o “pensamento profundo”, até mesmo o pensamento científico profundo, como observa Mill secamente, estava “bastante deslocado” “em um mundo de ferrovias e barcos a vapor, e prensas e máquinas de fiar Jenny, do mesmo modo estão as humanidades, evidentemente. Elas reprovaram no teste utilitário”.<sup>13</sup> Os estudos importantes compreendiam habilidades técnicas – mineração, eletricidade, agrimensura, agricultura, contabilidade, juntamente com a matemática necessária e um pouco de história. Essa era a nova educação que a *Edinburgh* e a *Westminster Reviews* recomendavam para a classe média e foi para providenciá-la que a “Society for the Diffusion of Useful Knowledge” [Sociedade para a Difusão do Conhecimento Útil] foi fundada.<sup>14</sup>

Foi na Londres do fim dos anos 1870 que o jovem Bernard Shaw começou a escrever romances. Era uma época em que um aspirante a romancista poderia sonhar com a fama. Desde que chegara a Londres vindo de Dublin, em 1876, Shaw frequentava círculos artísticos e literários, e tinha certeza de que seus talentos e sua rica experiência de vida garantiriam sucesso como romancista. Ainda que mais tarde, quando o arroubo de otimismo juvenil ficara para trás, Shaw prontamente admitisse que os “romances de sua menoridade” não eram nem de longe tão bons quanto as peças de sua maturidade, ele nunca os esqueceu. Frequentemente preservava os manuscritos com zelo e reutilizava personagens e incidentes dos romances em

<sup>13</sup> Citado em GILMOUR, R., *The Victorian Period*, op. cit., p. 34.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 114.

suas peças. O posterior menoscabo de Shaw aos seus romances talvez escondesse seu temor sobre como a publicação deles poderia afetar sua reputação como dramaturgo, ou, como se pode especular, sua aversão aos romances pode ter sido um redirecionamento do intenso ódio que tinha pela memória de sua vida pregressa, bastante desolada, em Londres, naqueles longos anos de constante fracasso.

Ainda que o Capítulo II vá examinar as implicações sociais e culturais dos romances, talvez seja útil dar alguma informação introdutória sobre eles neste ponto. O primeiro romance de Shaw foi intitulado, com “impiedosa aptidão”,<sup>15</sup> *Immaturity* e, de acordo com seu autor, foi uma tentativa escrupulosa de preencher os requisitos vitorianos quanto a “comprimento e solidez”, para que fosse incluído na “Mr. Mudie’s Select Lending Library of three-volume novels” [Seleção de romances em três volumes da Biblioteca Circulante do Sr. Mudie]. Apesar dos protestos do editor de que o romance não tinha enredo, é óbvio que Shaw deu o melhor para satisfazer a demanda popular por intriga e suspense, introduzindo diversos relacionamentos românticos complicados. Contudo, assim como tantos outros romancistas de primeira viagem antes e depois dele, o interesse primário de Shaw, por mais inconsciente que possa ter sido, era a busca por si mesmo. Mais de meio século depois, Shaw expressou seu desprezo pelo impulso autobiográfico:

Todas as biografias são mentiras. Não me refiro a mentiras inconscientes, não intencionais: refiro-me a mentiras deliberadas.

---

<sup>15</sup> SHAW, G.B. Preface to *Cashel Byron’s Profession*. In: LAURENCE, Dan H.; LEARY, Daniel J. (ed.). *The Complete Prefaces*. London: Allen Lane, v. I, 1993. p. 93.

Nenhum homem é mau o bastante para falar a verdade sobre si mesmo durante a vida, o que envolve necessariamente a verdade sobre sua família, seus amigos e colegas. E nenhum homem é bom o bastante para falar a verdade à posteridade num documento que ele deixa guardado até que não haja ninguém vivo para contradizê-lo.<sup>16</sup>

No mesmo texto, e em aparente contradição, ele também afirmou que “as melhores autobiografias são confissões; mas se um homem é um escritor profundo, todas as suas obras são confissões”.<sup>17</sup> *Immaturity*, portanto, não é uma autobiografia, mas poderia ser considerado uma confissão.

O romance conta a história de Robert Smith e as pessoas e lugares de sua vida em 1878, quando chega a Londres aos dezoito anos. Está dividido em quatro livros: “Islington”, “Aesthetics”, “Courtship and Marriage” e “Flirtation”. Embora Shaw não tenha encontrado uma linguagem revolucionária para os romances e seus temas, ele conduz o único casamento neste romance de modo não convencional, visto que a corte e o casamento acontecem bem antes do fim do romance. Assim, “Courtship” e “Marriage” [corte e casamento] vem antes de “Flirtation” [flerte], uma contribuição original para a forma do romance tradicional vitoriano. Intelecto e casamento não se combinam bem nos romances de Shaw. Ele não se dispõe a aceitar o amor romântico por temer que a glorificação que este faz do “eu” levaria os amantes a ignorarem a “demanda da rejeição da Força Vital pelo ‘eu’”. Shaw descreve o “romantismo” como uma heresia contra o progresso da mente. O título do segundo livro do romance

---

<sup>16</sup> SHAW, G.B. *Sixteen Self Sketches*. New York: Dood, Mead and Co., 1949. p. 71.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 74.

nos lembra que o Esteticismo estava então no ápice. O julgamento Whistler-Ruskin aconteceu em 1878; no mesmo ano, *Flowers of Passion*, de George Moore, foi lançado; a segunda série dos *Poems and Ballads*, de Swinburne, foi publicada, e Oscar Wilde ganhou o Newdigate Prize em Oxford por seu poema “Ravenna”; em 1879, foi lançado *The Madonna of the Future and Other Tales*, de Henry James. Shaw discordava veementemente desse movimento pois acreditava que a arte deveria ser didática, e não servir de entretenimento.

Já se falou que *Immaturity* parece ter saído do vazio, sem ter muita relação nem com a Inglaterra e nem com 1878. Essa percepção talvez possa ser explicada pelo fato de que, ainda que Shaw tenha retratado Smith como um inglês, ele na verdade estava descrevendo a si mesmo como um jovem irlandês recém-chegado a Londres. Tanto Shaw quanto Smith trabalharam como escreventes em escritórios de que não gostavam, ambos conheciam profundamente a literatura clássica, e os dois eram agnósticos. Tinham lido Ruskin e Mill e tinham bom ouvido para música. Smith, assim como Shaw, é um forasteiro, precisa se sustentar e torna-se secretário do MP irlandês, Foley Woodward. Em *Immaturity*, Shaw subconscientemente comenta sobre seu eu mais jovem, próximo demais da Irlanda para conseguir retratar a sociedade londrina sem traços irlandeses. Smith é representado por Shaw como bastante antiquado, emblemático de uma cultura que estava séculos atrás do Império Britânico, econômica e socialmente. Seu personagem central, ainda que pretensamente um jovem inglês, era na realidade um jovem irlandês que viera de

um país transformado nos anos de 1880 em “um país de pequenos donos da terra”.<sup>18</sup>

A maioria dos críticos fracassou ao comentar um aspecto que pode ser considerado de extrema importância em Bernard Shaw: seu ponto de vista duplo, a visão crítica anglo-irlandesa por meio da qual ele conseguia criticar ambas as culturas com perspicácia. No prefácio a *Immaturity*, ele comenta:

Não coloquei os pés novamente na Irlanda até 1905, e à época não foi por iniciativa própria. Fui para agradecer minha esposa [...]. Em 1876, eu estava farto de Dublin. James Joyce, em *Ulisses*, descreveu – com fidelidade tão impiedosa que o livro é quase insuportável – a vida que Dublin oferece aos seus jovens ou, se preferir o inverso, a vida que os jovens oferecem a Dublin [...] Assim, quando deixei Dublin, não deixei para trás (exceto por algumas amizades pessoais) nenhuma sociedade que não me enojasse. Não tenho amor pelo fracasso, pela pobreza, pela obscuridade, e pelo ostracismo e desprezo que estes implicam; e isso era tudo o que Dublin oferecia para a enormidade de minha ambição inconsciente.<sup>19</sup>

Embora Robert Smith possa não ser capaz de se comportar com decoro na sociedade londrina, está disposto a aprender. Assim como Shaw, que se tornou um *habitué* na sala de visitas de Lady Wilde, Smith tira vantagem de sua posição como secretário de um MP para

<sup>18</sup> SHAW, G.B. Manuscrito não publicado, *Berg Collection*, New York Public Library.

<sup>19</sup> SHAW, G.B. Preface to *Immaturity*. In: LAURENCE, D.H.; LEARY D., *The Complete Prefaces*, op. cit., v. 3, p. 25–26.

observar a sociedade à sua volta, que ele considera imatura, rasa e chafurdada em ideias convencionais sobre arte, religião e sobre a posição das mulheres tanto no lar quanto na sociedade. Essa posição iconoclasta serviria, posteriormente, como esteio para as peças de Shaw.

É inegável que a “irlandesidade” dava a Shaw um sentimento de ser forasteiro, um membro tímido e inoportuno na poderosa sociedade da Londres vitoriana, a capital do mundo na época. Sua posição como forasteiro, um produto da “outra ilha”, desempenharia um papel importantíssimo no desenvolvimento da arte e do pensamento iconoclasta de Shaw. Apesar de forâneos, Smith e o próprio Shaw olhavam com otimismo para o futuro: Smith acredita na possibilidade de mudança, o que dá ao romance seu otimismo subjacente.

Em fevereiro de 1891, a *The Novel Review* de Londres publicou um ensaio intitulado “Mr. Bernard Shaw’s Works of Fiction: Reviewed by Himself” [As Obras de Ficção do Sr. Bernard Shaw: Resenhadas por si Mesmo], o qual começava com uma justificativa para tal procedimento incomum: “A necessidade que me levou a resenhar minhas próprias obras de ficção veio da dificuldade extrema em encontrar qualquer outra pessoa que as tenha lido”.<sup>20</sup> Isso dificilmente poderia ser considerado exagero. Todos os cinco romances de Shaw à época haviam sido rejeitados pelas principais editoras. *Immaturity* permaneceria como manuscrito até aparecer no Volume I de suas Obras em 1930, enquanto os outros quatro foram publicados de maneira seriada entre 1884 e 1888 para “recheiar” periódicos propagandistas.

---

<sup>20</sup> SHAW, G.B. Mr. Bernard Shaw’s Works of Fiction: Reviewed by Himself. In: LAURENCE, Dan H. (ed.). *Selected Non-Dramatic Writings of Bernard Shaw*. Boston: Houghton, 1965. p. 309.



Ainda que os últimos dois tenham sido republicados em formato de livro em 1886 e 1887, nenhum circulou amplamente.

Talvez o romance publicado menos popular de Shaw tenha sido *The Irrational Knot* (1880), um livro que bem se poderia considerar como ficção menor, exceto por conter qualidades distintas para as quais Shaw mais tarde chamou a atenção em um “P.S.” incluído no prefácio escrito em 1905:

Desde que escrevi isso acima, dei uma olhada nas provas do livro e descobri, com algum arroubo de respeito por minha juventude, que esta é uma ficção de primeira ordem. Não quero dizer com isso que é uma obra-prima do gênero, nem mesmo um exemplo agradável dele, mas apenas que, na forma que está, é uma dessas ficções em que a moralidade é original, e não pré-pronta.<sup>21</sup>

Ele prossegue explicando que escritores de “segunda ordem” são aqueles que aceitam a moralidade pré-pronta como base para seu julgamento moral, e faz algumas inclusões surpreendentes nessa categoria inferior: “Shakespear [*sic*], Scott, Dickens e Dumas *père* não são, para dizer o mínimo, menos agradáveis de ler do que Eurípides ou Ibsen [...] [mas] estes superam aqueles em termos de originalidade moral”.<sup>22</sup> A esse respeito, ele afirma com confiança que *The Irrational Knot*, por mais que fosse uma “façanha jejuna”, era uma de primeira ordem. De fato, como fora escrito muito antes de

<sup>21</sup> SHAW, G.B. Preface to *The Irrational Knot*. In: LAURENCE, D.H.; LEARY, D., *The Complete Prefaces*, op. cit., v. 1, p. 182.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 185.

Shaw ter lido traduções da obra de Ibsen, ele chegou até mesmo a afirmar que “[*The Irrational Knot*] pode ser considerado como uma tentativa inicial por parte da Força Vital de escrever *Uma Casa de Bonecas* em inglês por intermédio de um escritor muito imaturo de 24 anos”.<sup>23</sup> O “P.S.” de Shaw levanta muitas questões importantes. Primeiro, ao colocar a moralidade original como critério importante para a ficção, e ao atribuí-lo a Ibsen e a si mesmo, Shaw “ataca” – em suas próprias palavras – duas tradições críticas distintas: a antiga, que dizia que a literatura deveria endossar os ideais morais da sociedade, e a nova, que “ou relega a estética e a moralidade a compartimentos separados, ou drasticamente rebaixa a importância do conteúdo moral”. Em segundo lugar, a relação que faz entre *The Irrational Knot* e *Casa de Bonecas* estabelece uma afinidade literária importante entre Ibsen e Shaw que os críticos ainda precisam levar a sério. Quando Shaw descreve Ibsen como um “pioneiro arrojado”, um “realista” único nas atitudes morais, também está implicitamente fazendo referência à sua própria “obra jejuna”. Para Shaw, o raro “realista” é aquele que percebe com clareza e convicção incomuns que a moral convencional pode ser “perniciosa” porque “é produto de pouco mais do que consenso social, um consenso comumente empregado para mascarar as realidades humanas, apoiar um status quo obsoleto e suprimir importantes qualidades da liberdade individual”.<sup>24</sup>

Os personagens e a ação do romance são construídos cuidadosamente para fornecer uma base sólida ao tema. O protagonista é Edward Conolly, um racionalista americano, engenheiro eletricista e inventor, que trabalha na propriedade de Lord Carbury, um nobre

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 190.

<sup>24</sup> SHAW, G.B. *The Quintessence of Ibsenism*. New York: Brentano's, 1931. p. 45.

de mente científica. Shaw cria um artista que não é esteta, mas engenheiro prático, e cuja arte assume a forma de ferrovias, máquinas e outros implementos utilitários. Essa inversão precisa ser vista no contexto do esteticismo do século XIX e de todas as “tolices” perpetradas, segundo Shaw, em nome da “arte” e da “arte pela arte”. Conolly pede Marian Lind em casamento, uma jovem aparentada de Carbury; atraída por seu brilhantismo e personalidade única, ela aceita, contrariando o alvitre de sua amiga feminista, Elinor McQuinch, que rotula o casamento como uma forma de prostituição. O casamento se revela menos do que ideal, e Conolly, perdendo o respeito pela esposa, trata-a como uma boneca em casa.

Em todos os romances de Shaw, independentemente da preocupação do herói – seja profissional, religiosa ou política – a essência do problema é que ele é um forasteiro na sociedade. No segundo romance, contudo, o herói não é mais desconcertado ou atormentado pela questão da inaceitabilidade social. Pelo contrário, ele começa a se perguntar se a sociedade lhe é aceitável, refletindo assim a firme ascensão no status social dos protagonistas que se pode detectar ao longo dos romances, emblemática do crescimento da maturidade interior do próprio Shaw e seu progresso ascendente na sociedade londrina. O autodidata Robert Smith é pouco mais que um tipo de serviçal da alta sociedade em grande parte de *Immaturity*; Conolly, em *The Irrational Knot*, um trabalhador no início, torna-se aceitável no fim pelo menos para a parte mais intelectual das classes altas, quase um igual; por sua vez, Owen Jack, em *Love Among the Artists*, ascende de sua humilde origem galesa e torna-se um modelo social. Em *Cashel Byron* e *An Unsocial Socialist*, contudo, os heróis são cavalheiros disfarçados; e se a profissão de Cashel foi assumida por ignorância de sua real posição no mundo, a de Sidney Trefusis

foi assumida por um excesso de consciência acerca de sua posição. Nascido aristocrata por parte de mãe e rico por parte de pai, Trefusis é o que Shaw descrevia como um “downstart”.<sup>25</sup>

Assim como no caso de Robert Smith, o caráter de Conolly foi inspirado por circunstâncias externas da vida de Shaw, e só gradualmente se desenvolveu também como símbolo da condição interna de Shaw. Por cerca de nove meses, enquanto escrevia os capítulos finais de *Immaturity* e os iniciais de *The Irrational Knot*, Shaw foi empregado da Edison Telephone Company. Muitos dos trabalhadores de lá eram americanos, e Shaw ficou impressionado com sua filosofia prática. Essa experiência sem dúvida contribuiu para o caráter e vocação de Conolly. Sentindo sua própria inaceitabilidade em uma sociedade educada, o jovem Shaw deve ter admirado a atitude desdenhosa dos seus colegas americanos em relação à aristocracia britânica. Diferentemente das classes baixas britânicas, os americanos não tinham complexo de inferioridade e, de fato, consideravam-se superiores aos aristocratas inúteis e indolentes com quem tinham contato.

O principal tema do segundo romance de Shaw é o casamento e o que ele chama de “couplings”, acoplamentos, associados ao casamento. Tais “acoplamentos” são a base pela qual o romance ataca não só as atitudes vitorianas em relação ao casamento, mas também toda a sociedade esnobe, inibidora e irracional revelada por essas atitudes. As opiniões de Shaw chocavam o mundo vitoriano porque ele se recusava a endossar a moralidade prevalente. Assim, de maneira

---

<sup>25</sup> Alguém que, apesar da origem aristocrática, herda pouca ou nenhuma riqueza, termo empregado no início principalmente para os filhos mais novos que não recebiam herança pelo sistema de primogenitura (Oxford English Dictionary).

nada surpreendente, o romance de Shaw desapareceu nas páginas de um periódico obscuro. Sua hora ainda estava para chegar.

Se *The Irrational Knot* representa a tentativa de Shaw de escrever um romance em que o racionalismo do protagonista prevalece, *Love Among the Artists* representa a reação dele contra esse mesmo racionalismo. Em uma carta à Abadessa de Stanbrook, ele explicou:

Eu exauri o racionalismo quando cheguei ao final de meu segundo romance aos vinte e quatro anos, e teria parado bruscamente se não tivesse prosseguido por suposições puramente místicas. Assim, provavelmente destruí meu cérebro, mas a inspiração preencheu o vazio e continuei melhor do que nunca.<sup>26</sup>

*The Irrational Knot* se distingue de *Love Among the Artists* por sua energia ideológica. Isso talvez se deva ao fato de que, em fins de 1879, Shaw se juntou à Zetetical Society [Sociedade Zetéctica], um clube de debates fundado no ano anterior para abrir espaço à discussão irrestrita de assuntos sociais, políticos e filosóficos. O mentor de Shaw na sociedade era James Lecky, um acadêmico da área de música que o apresentou à ciência do “temperamento musical” e da fonética, que se tornaria um dos interesses duradouros de Shaw. Entre os membros mais proeminentes da Zetetical Society estava Sidney Webb, a quem Shaw se juntou no Comitê da sociedade em 1881. James Lecky foi, portanto, instrumental em estabelecer a ligação entre

---

<sup>26</sup> SHAW, G.B. [Correspondência]. Destinatário: Abadessa de Stanbrook. [S.l.] 4 abr. 1890. In: LAURENCE, Dan H. (ed.). *Bernard Shaw Collected Letters 1874–1897*. New York: Dodd, Mead and Company, v.1., 1965. p. 235.

a juventude quase exclusivamente musical de Shaw e as questões sociais, políticas e filosóficas que se tornariam muito características dele mais tarde. Foi como membro da Zetetical Society que Shaw adquiriu sua primeira experiência na plataforma pública. A sociedade foi dissolvida em 1882, mas, àquela época, Shaw já se havia associado à Sociedade Dialética, de propósito parecido, tornando-se assim conhecido de uma porção significativa da elite intelectual londrina. Mais tarde, juntou-se a outras sociedades, como a Stopford Brooke's Bedford Society, a Furnivall's New Shakespeare, e a Browning and Shelley, todas as quais combinavam um interesse em literatura com uma preocupação por questões sociais e econômicas. Os anos em que Shaw passou escrevendo *The Irrational Knot* e *Love Among the Artists*, portanto, viram o escritor irlandês muito mais integrado à sociedade londrina do que quando estava rascunhando *Immaturity*. Além de estabelecer sua reputação como “ideólogo” e debatedor, ele também encontrou a possibilidade de divulgar e institucionalizar seu vegetarianismo, pois em 1880 os primeiros restaurantes vegetarianos abriram em Londres. A escrita de *Love Among the Artists*, como nos conta Shaw, foi marcada por grande fluência, composição rápida, constante correção e pela busca da palavra exata, mas foi interrompida provavelmente ao final do capítulo 11, quando contraiu varíola, apesar de ter sido vacinado na infância. Como resultado disso, Shaw desenvolveu profunda antipatia por médicos e pela medicina convencional, o que seria plenamente expresso em *The Doctor's Dilemma* (1906).

O herói do terceiro romance de Shaw é Owen Jack, um compositor criado nos moldes de Beethoven no que diz respeito a aparência, modos e temperamento. Jack foi o primeiro de uma linhagem de personagens históricos que, recebendo seu quinhão

dos poderes de entretenimento de Shaw, tornaram-se bem mais agradáveis do que os originais teriam sido. Um dos temas principais era o do “gênio negligenciado” e do “gênio finalmente vingado”. Ele é constantemente reiterado quando se contrasta o gênio autêntico de Owen Jack e a obra pouco inspirada de Adrian Herbert, um contraste que encontra o equivalente feminino na diferença entre Madame Szczypliça, uma pianista polonesa de reputação internacional, e Mary Sutherland, uma pintora diletante. Adrian Herbert é o retrato mais detalhado de Shaw de um artista-esteta. Ele não passa de “um afetado” que espontaneamente abandona a arte pelo amor, sendo o que Jack, Aurélie e o próprio Shaw mais desprezavam na arte: “um incompetente” e “uma fraude”. Antes de se casar, contudo, Adrian de fato atinge certo grau de sucesso porque, nas palavras de Jack, ele não é nem tão bom para os acadêmicos e nem tão ruim para o público. Shaw acreditava que o verdadeiro artista jamais deveria se casar. O declínio de Adrian Herbert começa quando adota a arte estética e o casamento convencional. O artista genuíno Owen Jack, por outro lado, permanece solteiro.

Nesse romance, Shaw criou a primeira de suas personagens femininas fortes que se tornariam típicas de sua obra posterior. Aurélie Szczypliça é talvez a mais encantadora das muitas impressionantes criações femininas de Shaw. Robert Louis Stevenson, em carta a William Archer, expressou seu sentido vitoriano de alarme quanto à masculinidade das mulheres de Shaw: “Palavra, Archer, meu Deus, que mulheres!”<sup>27</sup> Em *Love Among the Artists*, os únicos

---

<sup>27</sup> STEVENSON, R.L. [Correspondência]. Destinatário: William Archer. [S.l.] 8 out. 1883. In: HENDERSON, Archibald. *George Bernard Shaw: Man of the Century*. New York: Appleton Century-Crofts, 1956. p. 128.



“realistas” são artistas, somente eles têm contato com o “real”, ao passo que os outros personagens precisam ser julgados em comparação com eles e com a “realidade”. De acordo com Shaw, “os próprios artistas defendem o valor que jaz por trás da busca”. Contra eles está a sociedade, “igualmente representativa de um absoluto, o absoluto da antirrealidade inerte”. Assim, o artista e a sociedade devem ser mantidos separados, e são os próprios artistas que devem defender essa visão, pois, de acordo com Shaw, a sociedade, consciente apenas de seu desejo por valor, constantemente luta para alcançar a realidade que o artista defende e que ele, em sua pessoa, é.

A recepção pouco entusiástica aos seus primeiros romances certamente convenceu Shaw de que ele de alguma forma estava no caminho errado. Se tivesse continuado na mesma vereda, teria permanecido, na melhor das hipóteses, como um romancista vitoriano menor. Havia, contudo, uma saída que “por um momento levou ainda mais longe nas profundezas desse beco sem saída”, como Shaw explicou mais tarde. Em seu romance seguinte, *Cashel Byron's Profession*, Shaw começou a se libertar ao criar o gênero que lhe daria o posto de dramaturgo famoso nos anos de 1890: a comédia irônica que demoliria as ideias vitorianas convencionais e que serviam para escorar o preconceito contra profissões não ortodoxas, a Evolução Criadora, a independência feminina e outros espinhos na carne da mentalidade tradicional vitoriana.

Em *Cashel Byron's Profession*, Shaw expôs o simbolismo de sua própria mente e corpo. De acordo com ele, assim como o corpo representa a si mesmo, ele também representa a maior e mais importante porção da mente. O homem que “pensa” com seu corpo, como o pugilista Cashel Byron, pode ser um “gênio” e um “visionário” assim como o homem que pensa apenas com a mente.

De fato, o argumento de Shaw é que o homem que pensa apenas com a mente não pode ser considerado um gênio a menos que use o músculo do cérebro da mesma maneira que Cashel Byron usa os músculos do braço. Shaw passou a ver que o problema com o racionalismo convencional do século XIX é que este presumia que o cérebro é exclusivamente uma máquina e, mais do que isso, uma máquina em constante guerra com a “carne”, e não o “músculo ou órgão supersofisticado que ele de fato é”.

O boxe também atraía o iconoclasta dentro de Shaw. O romance foi a primeira de suas defesas a profissões notórias, assunto ao qual voltaria quando discutiu a prostituição em *Mrs. Warren's Profession*. O boxe não era considerado um esporte completamente “respeitável”, mas provavelmente agradava a Shaw escrever sobre um assunto ultrajante.

Escrito em 1882, mas só publicado em 1885, *Cashel Byron's Profession* foi inicialmente inspirado pelo interesse de Shaw na reforma agrária e no socialismo, pois foi no início de setembro de 1882 que compareceu pela primeira vez a uma reunião da Land Nationalization Society [Sociedade para a Estatização da Terra], fundada na primavera anterior, para ouvir uma palestra de Henry George. Shaw provavelmente foi atraído para a reunião pelo artigo de um amigo no *Times* sobre a prisão de George na Irlanda como um “estranho suspeito”. O discurso de George em 5 de setembro converteu Shaw completamente. Logo após a fundação, Shaw se juntou à Land Reform Union [União para a Reforma Agrária], da qual também eram membros Sidney Webb, H.H. Champion e J.L. Joynes. George também foi responsável por aquilo que Shaw considerava um acontecimento ainda mais importante em sua vida: sua conversão ao Marxismo. Falando em defesa de George em uma reunião

da Federação Democrática, cujo diretor, Hyndman, era marxista, disseram a Shaw que ele nada sabia de economia e que deveria ler *Das Kapital*. Quando o fez, reconheceu um “espírito semelhante”, vendo em Marx sua própria postura de oposição.

Embora Cashel seja um pugilista, era bem-nascido. De acordo com Shaw, sua profissão não apenas o tornava um artista, mas também contradizia sua posição social como aristocrata. O heroísmo de Cashel Byron deriva tanto de sua profissão quanto da tensão criada pela oposição entre esse ofício e seu papel social aristocrático, assim como pela maneira com que essa tensão se acomoda no que Shaw descrevia como o “padrão mítico” de sua vida. Contudo, é sua personalidade que faz de Cashel Byron o primeiro exemplo do que o autor chamava de “a concepção mais inevitável e dramática do século XIX: [...] o herói perfeitamente ingênuo perturbando a religião, a lei e a ordem em todas as direções e estabelecendo em seu lugar a ação desenfreada da Humanidade fazendo o que bem entende e, com isso, produzindo a ordem no lugar da confusão, porque ela gosta de fazer o que é bom para a raça”.

Assim como Shaw quando chegou a Londres, Smith, Conolly e Owen Jack são proscritos que, em vez de serem rejeitados pela sociedade, repudiam eles mesmos a sociedade. Por outro lado, Cashel é um proscrito apenas no elemento de seu caráter que corresponde ao papel do artista, ou seja, no papel de boxeador assumido antes de perceber que é um “aristocrata com terras” e que, portanto, pertence justamente à sociedade da qual sua profissão o fez proscrito temporariamente. Nesses termos, Cashel Byron é um herói saído da comédia romântica, um herói em quem a oposição social é simplesmente temporária e que, em última análise, verá a si mesmo reintegrado

à sociedade. No entanto, Shaw dá um passo além e apresenta o seu protagonista como um “forasteiro” irônico, um herói cujo papel de “pugilista profissional” é uma expressão quase pura da ideia de oposição. Ao apresentar um herói que é somente um proscrito temporário, Shaw introduz o seu próprio eu mais confiante.

À época em que Shaw começou o quinto romance, havia chegado a um entendimento muito melhor de si mesmo. Passou a ver que a diferença entre ele e a maioria das outras pessoas era uma diferença de grau, no sentido de que sua mente estava um pouco além das outras. Daí em diante, uma mudança muito profunda acometeu sua arte. *An Unsocial Socialist* não é de modo algum o primeiro romance do século XIX em inglês que promove uma teoria política ou econômica de esquerda, mas é o primeiro romance “georgista/marxista” escrito em inglês. *An Unsocial Socialist* é a obra de um “georgista/marxista” convertido, um romancista defendendo um programa social. Podemos ver o gérmen das ideias socialistas de Shaw neste romance. Os críticos viam os personagens e muitas das situações no livro como “frívolas”, mas é possível dizer que era justamente essa a intenção de Shaw. O contraste cômico se dá entre o mundo irresponsável da sociedade inglesa e o obscuro crime de que ela era culpada, a “má administração social”, nas palavras do autor. O objetivo dele era apresentar exatamente o contraste entre a “leviandade da classe alta” e o fardo econômico dos pobres.

Portanto, ele escreveu um romance em que as situações e os personagens mais frívolos demonstram ter importância econômica intensa. Não precisava, como afirmou, penetrar as “selvas manufatureiras de Manchester ou Liverpool” para provar seu argumento econômico, pois seria fácil e óbvio demais. Estava tão convencido do

ponto de vista marxista que se atreveu a demonstrar sua relevância num ambiente muito distante de Manchester: uma escola do interior para meninas e a propriedade rural dos “aristocratas proprietários de terra”. O protagonista, Sidney Trefusis, um “aristocrata por nascimento”, mas cujo dinheiro vem de fontes sujas, torna-se professor em uma escola para meninas por razões ideológicas, e tenta pregar o socialismo às alunas. Esse internato não é lugar nem de aprendizado e nem de “romance”, para decepção do leitor sentimental pressuposto. Este é um dos raros momentos nos romances em que Shaw retrata seu protagonista como namorado, pois Trefusis, além de ensinar socialismo, flerta com as alunas. Contudo, é um mundo em que as garotas são punidas por quebrar regras triviais ou por se comportarem de maneira “pouco feminina”, tais como escorregar pelo corrimão. Mas a punição é psicológica mais do que corporal, “como em *Jane Eyre* ou *Vanity Fair*”, lembra Shaw. As moças devem ser guiadas pela “força moral”, pela “consciência”, por uma “governança” forçada pelo ato da escrita, “confessando seus pecados em um livro, o ‘Anjo Registrador’”. Poder-se-ia esperar encontrar Marx em uma fábrica de Manchester, mas “o que diabos ele está fazendo na sala de visitas?”<sup>28</sup> pergunta Macmillan ao rejeitar o livro. Como ele faria com bastante frequência mais tarde na vida, Shaw divertia os críticos com um dos paradoxos que ele tanto adorava: a relevância de Marx é mais substancial nos lugares em que a vida da Inglaterra é mais insubstancial. William Archer, crítico dramático escocês e tradutor de Ibsen, adorava contar a história da primeira vez que

---

<sup>28</sup> MORGAN, Charles. *The House of Macmillan* (1843–1943). London: Macmillan, 1943. p. 118.

encontrou Shaw. Na sala de leitura do Museu Britânico, Shaw estava lendo quase simultaneamente o *Capital* de Marx e *Tristão e Isolda* de Wagner.<sup>29</sup> *An Unsocial Socialist* é essencialmente uma expansão dessa cena. Muito da comédia do livro vem da justaposição de economia e “romanesco”. Embora o quinto romance de Shaw tenha sido a obra de um escritor socialista cujas ideias ainda estavam em estágio de formação, foi um importante estudo preliminar para suas peças socialistas, *Widowers’ House* e *Mrs. Warren’s Profession*.

Na época, Shaw descreveu *An Unsocial Socialist* como um antiromance fabiano. Em sua “Carta ao Autor”, que segue o romance – bem no estilo de “The Revolutionist’s Handbook” [O Manual do Revolucionário], um apêndice a *Man and Superman* –, Sidney Trefusis afirma que foi incorretamente representado porque foi transformado em ficção, forçado pelo autor e pelo leitor a se adequar a um específico “sistema romântico de morais”.<sup>30</sup> Em diversos momentos do próprio livro, os personagens satirizam a leitura de romances, alegando que eles não retratam emoções reais. De acordo com esses comentários, a “estética” do romance é a um só tempo histórica e repressiva, construída em grande medida pelos gostos de um público leitor feminino e sentimental. Em sua carta, Trefusis condena, por exemplo, o romance moderno porque ele “representa os fatos com disfarce de ficção” e [o autor] involuntariamente “os retratou numa luz falsa”.<sup>31</sup> De fato, é claro, Trefusis é ele mesmo um artista. Em todos os cinco romances, Shaw veementemente se opõe à incompe-

<sup>29</sup> SHAW, G.B. Preface to *Widowers’ Houses*. In: LAURENCE, D.H.; LEARY, D., *The Complete Prefaces*, op. cit., v. 1, p. 7.

<sup>30</sup> SHAW, G.B. *An Unsocial Socialist*. New York: Caxton House, 1946. p. 722.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 722.

tência na arte, deixando claro que espera que a arte diga a verdade pelo menos por expressar a visão do artista, sem ser mera imitação de costume ou moda artística. Trefusis é fotógrafo, mas sua obra é muito mais do que a reprodução imparcial de pessoas e cenários. Sempre à frente do seu tempo, Shaw considera a fotografia como arte. Assim como os naturalistas, Trefusis fotografa a vida sórdida dos pobres, mas, diferentemente dos naturalistas, seu objetivo não é relatar imparcialmente os fatos dessa vida. Ele justapõe retratos do ambiente “repugnante” dos “oprimidos” com a vida luxuosa dos ricos, incluindo os recintos dos serviçais e seus estábulos. Junto com as fotografias vão os valores de receitas, aluguéis e lucro. Trefusis organiza suas fotos de modo a ilustrar uma tese, e as utiliza para fins de propaganda. Ele usa suas fotos da mesma maneira que Shaw mais tarde empregou sua arte dramática: para despertar, chocar e persuadir.

O projeto de Shaw pode ser descrito como um questionamento do “estético” usando o romance sentimental vitoriano como *exemplum*, demonstrando que seus componentes-chave – o herói, a heroína, o casamento e o ambiente das classes média e alta – são unidades de percepção cultural que codificam e, assim, reproduzem sem crítica as relações sociais contemporâneas de desigualdade de classe e gênero. Shaw pretendia ser “antissocial”, desconstruir a “sociedade”. Ao escolher a forma do romance, ele se pôs a desconstruir o romance sentimental vitoriano. A questão central que esse romance coloca é que não há justificativa para tal forma de arte. Em última análise, *An Unsocial Socialist* é uma negação não apenas da sua própria forma, mas também do conceito de ética individual. Sidney, o capitalista rico, não consegue ensinar coisa alguma aos trabalhadores, e nem consegue realmente ensinar as garotas no internato a se tornarem

mentalmente independentes. Parece que o processo de escrita de *An Unsocial Socialist* também ensinou ao próprio Shaw que a forma do romance não era um veículo adequado para suas visões sociais, econômicas e políticas.

Antes de analisar a ficção de Shaw mais de perto, este estudo primeiro examinará como outros autores, que estavam escrevendo na mesma época que Shaw, definiam a forma do romance. O objetivo no Capítulo I, “A Mentalidade Vitoriana: Samuel Butler, Henry James e Thomas Hardy”, não é comparar o romance desses autores com a obra inicial de Shaw. Contudo, é importante que sejamos capazes de situar a ficção dele no contexto de importantes obras do período vitoriano tardio. Sabemos que Shaw era grande admirador de Samuel Butler (1835–1902). Butler não era muito conhecido quando morreu em 1902, e a publicação de *The Way of All Flesh*, no ano seguinte, também não ganhou muita atenção. Foi somente quando Bernard Shaw destacou a importância desse romance notável que o público inglês começou a apreciar o gênio de Butler. *The Way of All Flesh* será discutido como crítica à sociedade vitoriana, mais do que como um romance autobiográfico. Butler e Shaw tinham ideias parecidas quanto à religião: eram agnósticos e rejeitavam a religião por acharem que era um substituto medíocre para uma crença espiritual genuinamente satisfatória. Também rejeitavam ideias relacionadas à religião, como o culto à natureza, moralidade, humildade e a noção da insignificância do homem perante o universo. No lugar de tais panaceias, tanto Butler quanto Shaw acreditavam na existência de uma Força Vital, pela qual o papel de Deus seria exercido por um “Agente Externo” que trabalha suas criaturas para obterem progresso por meio da Evolução Criadora. Os preceitos religiosos tradicionais, por outro lado, inevitavelmente obstruíam o progresso porque não



conseguiam dar ao homem a liberdade de pensamento necessária para atingir a liberdade espiritual e material.

Shaw e Butler recusavam-se a fazer concessões aos leitores. Partilhavam de uma ironia afiada e sutil que não era aceita pelo público vitoriano. Butler insistentemente condena a hipocrisia da tradição familiar que perpetua regras cruéis na criação dos filhos para edificar o caráter. Para Shaw, “Butler provavelmente não dava a mínima para a história da literatura ou suas tradições ou para o desenvolvimento do romance inglês. Se ligasse, muito provavelmente teria transformado seu próprio romance num manual e o arruinado”.<sup>32</sup> Butler era incapaz de escrever um romance que fosse governado pelas convenções sociais e religiosas dos romancistas de sua época, pois via seus contemporâneos muito conscientes do seu público leitor e muito ávidos por agradá-lo.

Por outro lado, Shaw não tinha o mesmo entendimento que Henry James (1843–1916) quanto ao propósito da arte. James foi muito influenciado pelo esteticismo finissecular, pelo qual Shaw tinha aversão, e reconhecia que era possível dizer que sua arte “participava da tendência geral ao impressionismo”, o qual, segundo ele, tentava dispensar “tradições formais de conceptualização”, convidando o pintor ou escritor a registrar a realidade quando ela “encontra a percepção despreparada”. James admitia que seu impressionismo era uma atitude em relação à experiência e um princípio de composição que se poderia sentir ao longo de toda sua obra; defendia a ideia de que o sentido não deve ser imposto sobre a experiência, mas “pro-

---

<sup>32</sup> SHAW, G.B. [Correspondência]. Destinatário: William Archer. [S.l.] 3 jul. 1890. In: LAURENCE, Dan H. (ed.), *Selected Non-Dramatic Writings*, op. cit., p. 258–259.

blematicamente descoberto nela”. James, assim como Oscar Wilde, estava sob o encanto de Walter Pater, cujo *Studies in the History of the Renaissance* (1873) foi decisivo no lançamento do Esteticismo. James reconhecia especificamente a influência de Pater em sua obra, particularmente a famosa conclusão de *Studies in the History of the Renaissance*, na qual Pater declara que “cada mente mantém como prisioneiro solitário o seu próprio sonho de um mundo”, experimentando diretamente apenas “a passagem e a dissolução de impressões, imagens, sensações”. Em “The Art of Fiction”, James afirmou que o romance é “uma impressão pessoal, direta da vida”, cujo valor varia com a “intensidade da impressão”.<sup>33</sup> Em uma carta a H.G. Wells, James argumentou que “é a arte que faz a vida” e que a “imaginação ávida” e a “razão psicológica” eram elementos essenciais para o artista criativo. A visão socialista de Shaw quanto à função didática da arte era inaceitável para James. Shaw escreveu que “[...] apenas pelo bem da arte eu não me daria ao trabalho de escrever uma única frase” e, na mesma toada, escreveu a James por ocasião da rejeição da peça dele, *The Saloon*, que nós “não queremos obras de arte”. A resposta de James foi que a “arte, e apenas a arte, é uma amante adequada”.<sup>34</sup>

*Daisy Miller* (1879) foi publicado no ano em que Shaw estava escrevendo *Immaturity*. O romance é uma das histórias com “tema internacional” de James. A protagonista, uma órfã sem passado, é representante do ideal de “garota americana” com liberdade pessoal de escolha, que corresponde em muito ao que James chamava de “in-

<sup>33</sup> JAMES, H. The Art of Fiction. In: HAZELL Stephen (ed.). *The English Novel: Developments in Criticism since Henry James*. London: Macmillan, 1978. p. 37.

<sup>34</sup> JAMES, H. [Correspondência]. Destinatário: G.B. Shaw. [S.l.] 20 jan. 1909. In: EDEL, Leon (ed.). *Henry James Letters 1895–1916*. Cambridge: Harvard University Press, v. 4, 1984. p. 510.

dependência de enredo” e de “final aberto”. Ela pode ser vista como a manifestação das raízes americanas de James em relação à “fronteira aberta” e independência de pensamento. Temas como estereótipos e convenções, assim como de política sexual e autodefinição dentro de uma sociedade americana repressiva na Europa fazem de *Daisy Miller* um interessante estudo do caráter feminino. A individualidade transcendental de Daisy Miller precisa ser discutida no contexto de questões de autodefinição pessoal na sociedade, particularmente na forma em que se apresentavam a mulheres do século XIX. O ponto de vista feminino também é um tema de importância maior nos romances de Shaw. Um exame das diferenças no tratamento que cada um deu às personagens femininas, portanto, nos possibilita observar a manifestação de suas opiniões divergentes quanto ao propósito da arte.

Ao contrário de Henry James, Thomas Hardy (1840–1928) via os indivíduos como vítimas trágicas da sociedade. Ele enfatizava o papel do poder na constituição da subjetividade individual, não como uma força “negativamente aplicada de fora, mas como algo que permeia o corpo e que é ela mesma incorporada em cada pensamento, gesto e interação social”, argumentando que as vidas dos homens e mulheres aparecem como manifestações de um “sistema monolítico que se importa pouco ou nada com o rebelde ou o desajustado”.<sup>35</sup> Em carta a Edward Wright em junho de 1907, Hardy descreveu sua filosofia pessoal como “uma forma generalizada daquilo que o mundo pensante gradualmente passou a adotar”; em outras palavras,

---

<sup>35</sup> HARDY, T. [Correspondência]. Destinatário: Edward Wright. [S.l.] 8 jan. 1910. In: PURDY, Richard; MILLGATE, Michael (ed.). *Collected Letters of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1953. p. 220.

uma “forma idiossincrática de determinismo que aceita a teoria da lei causal”.<sup>36</sup> Todo evento, incluindo a ação humana, está incluído nesse sistema determinista. Hardy afirmou estar entre os primeiros a aclamar *A Origem das Espécies* de Darwin em 1859, observando que Darwin colocou o impulso da mudança fora da mente e da vontade do indivíduo, e afirmava que o desenvolvimento individual estava sujeito às condições de seu ambiente. Hardy concordava com Darwin que não havia “causa suprema e benevolente” que possibilitasse ao indivíduo mover-se adiante: o destino dos seres humanos era moldado por condições biológicas e ambientais.

Os romances de Hardy, particularmente *Jude the Obscure* (1895), focam nas especificidades das vidas femininas e nas maneiras com que ilustram a tensão fundamental entre as aspirações individuais e as restrições sociais, econômicas e culturais do tempo. Ele usa suas personagens femininas para focar em temas de classe e separação, tirando vantagem de seu entendimento intuitivo da psique feminina, juntamente com um forte elemento de pessimismo sexual. Assim, elas representam uma “ausência de força na fala”, emblemática do ponto de vista determinista de Hardy, que as impede de alcançar o progresso individual. Hardy colocou suas personagens femininas no contexto do discurso dominante sobre a feminilidade no século XIX, que procurava estabelecer o papel das mulheres de modo a confirmar a hierarquia de classe e gênero que estruturava a mentalidade em meados da era vitoriana na Inglaterra. Assim, ele revelou que elas estavam presas numa lacuna de insatisfação, esforçando-se por construir uma subjetividade resistente em um

---

<sup>36</sup> MILLGATE, Michael (ed.). *The Life and Work of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1994. p. 258.

ambiente onde todos os desvios da norma eram desqualificados, marginalizados e passíveis de extinção.

Shaw discordava da cosmovisão determinista de Hardy. Como já foi mencionado, Shaw tinha um credo pessoal que chamava de Evolução Criadora, baseada em sua crença na existência de uma Força Vital que permite aos seres humanos progredirem e expressarem sua criatividade individual. As personagens femininas de Shaw, portanto, são resolutas e opiniosas, e lutam contra o status quo vitoriano que procurava torná-las indefesas. Shaw criticava a falta de vitalidade nas personagens mulheres de Hardy como sendo uma evidência da sua luta frustrada em definirem a si mesmas num mundo que negava a elas o direito de moldar suas próprias vidas, controlar seus próprios corpos, explorar suas próprias necessidades e expressar seus próprios pensamentos. Ele criticava especialmente as teorias deterministas de Hardy que paralisavam suas personagens femininas. De maneira geral, os personagens de Hardy, em particular as mulheres, constituem um ponto de resistência ao discurso da feminilidade adotado e defendido por Shaw. Diferente dele, Hardy não luta por uma mudança na sociedade: seu interesse e simpatia estão no indivíduo mal adaptado e na “resolução” (ou ausência dela) de sua insatisfação com o ambiente antagônico. Esse estudo tentará demonstrar que, em *Jude the Obscure*, as mulheres de Hardy têm uma fragilidade inerente, inescapável e determinada pelo seu gênero, que as torna mais vulneráveis a conflitos mentais. Levando em conta a arraigada oposição de Shaw às ideias deterministas de Hardy em relação à sociedade e às mulheres, é importante explorar a diferença em seus pontos de vista.

Uma vez estabelecido o contexto literário em que Shaw escreveu seus romances, o restante desse estudo será dedicado à discussão dos próprios romances. O Capítulo II, “Os Romances como Documentos Sociais e Culturais”, procura definir a cena da sociedade vitoriana conforme descrita por Shaw nos três primeiros romances. Será resumida a condenação que fez ao esteticismo finissecular, ao papel tradicional atribuído às mulheres vitorianas e às convenções vitorianas de modo geral, e será feito um esboço de sua teoria da Evolução Criadora. O Capítulo III, “Shaw, o Socialista”, descreve a campanha do autor por justiça social em sua obra inicial, sua crença de que as necessidades individuais deveriam ser assunto de interesse coletivo, o tratamento que deu a temas como dinheiro de corrupção e profissões notórias, além da sua crítica à própria forma do romance. Nesse capítulo, serão discutidos *Cashel Byron's Profession* e *An Unsocial Socialist*, escritos após a conversão de Shaw ao Marxismo, de modo que é apropriado considerá-los separados das três primeiras obras.

Como sugerido acima, a fortuna crítica que fala sobre os romances de Shaw é exígua. Alguns biógrafos, notavelmente Archibald Henderson, St. John Ervine e Michael Holroyd, fazem menção significativa aos romances de Shaw. Henderson ensinava na Universidade da Carolina do Norte quando decidiu entrar em contato com Shaw a respeito da possibilidade de escrever uma biografia. Os dois tornaram-se bons amigos, e Shaw envolveu-se de perto na preparação de *Bernard Shaw, Playboy and Prophet* e *Bernard Shaw, Man of the Century*, de Henderson. A primeira, como a maioria das biografias, não inclui uma análise profunda dos trabalhos de Shaw, mas documenta a vida dele de modo fluido. No que diz respeito aos romances, Henderson aceitou de olhos fechados os comentários do

próprio Shaw. O título do seu capítulo acerca dos escritos iniciais de Shaw não deixa dúvidas quanto à sua opinião: “Fiction: A False Start” [Ficção: Falsa Partida]. Sua opinião negativa pode ser resumida na conclusão de que “fica claro que ele [Shaw] tem pouco ‘conhecimento de mundo’; e interessa-se por ficção não por causa da técnica literária, mas por ser um meio de expressar suas ideias.”<sup>37</sup>

Em *Bernard Shaw, Man of the Century*, Henderson lida com o tema dos romances de maneira leve e divertida, ainda que tratando Shaw de modo condescendente por seu entusiasmo imaturo. Na segunda parte do livro, dedica os Capítulos 8 e 9 a comentários sobre os romances, sob os títulos “Flirtation with Fiction” [Flerte com a Ficção] e “The Novels Fail” [Os Romances Fracassam]. Henderson se restringe a dar ao leitor o enredo, observando que não foram aceitos porque o público vitoriano não gostava dos enredos e da crítica social de Shaw. Henderson afirma, ademais, que embora Shaw publicamente fingisse odiar seus romances, em particular “nutria por eles um tipo furtivo de afeição”. Ele cita uma carta que Shaw enviou ao amigo, o Reverendo Stewart Headlam, em 1922, logo depois de completar o que Henderson descreveu como o “magnífico” Prefácio a *Immaturity*: “o romance é muito engraçado – sem querer. Evitei olhar para ele desde que foi escrito, mas agora ele me diverte mais do que *The Young Visitors*; e acho que é bastante agradável de ler e classicamente vitoriano no estilo. Há fragmentos das minhas últimas peças ali”.<sup>38</sup> O pouco caso que Henderson faz dos romances sugere que ele negligenciou a importância completa do reconhecimento

<sup>37</sup> HENDERSON, A., *Man of the Century*, op. cit., p. 67.

<sup>38</sup> SHAW, G.B. [Correspondência]. Destinatário: Rev. Stewart Headlam. [S.l.] 26 dez. 1922. In: HENDERSON, A., *Man of the Century*, op. cit., p. 120.

que Shaw fez ao fato de que “fragmentos” de sua obra mais recente poderiam ser encontrados em *Immaturity*.

A biografia mais recente é *Bernard Shaw*, de Michael Holroyd, em quatro volumes intitulados *The Search for Love* [A Procura pelo Amor], *The Pursuit of Power* [A Busca por Poder], *The Lure of Fantasy* [A Atração da Fantasia] e *The Last Laugh: An Epilogue* [Quem Ri por Último: Um Epílogo]. Por melhor que esse grande trabalho seja, Holroyd só fala dos romances em uma única seção do Capítulo II de *The Search for Love*. Suas observações são basicamente resumos do enredo. Com a vastidão da atividade de Shaw diante de si, obviamente sentiu-se incapaz de dedicar tempo e espaço a um estudo profundo sobre a ficção de Shaw. Ele conclui seu subcapítulo indicando que os romances não foram comercialmente bem-sucedidos, mas não faz referência a qualquer correspondência possível entre os romances e as peças.

*Bernard Shaw and the Nineteenth-Century Tradition*, de Julian B. Kaye, é a fonte mais substancial quanto a Shaw e sua relação com os principais pensadores do século XIX, particularmente na Inglaterra. Kaye discute, primariamente, pensadores econômicos, sociais e políticos, mas também entra em religião e ciência. Na conclusão do livro, examina o impacto dos eventos do período após a eclosão da Primeira Guerra Mundial na “brilhante síntese do pensamento do século XIX que Shaw criara”. Na opinião de Kaye, a longevidade de Shaw foi “uma dupla benção para nós. Não apenas pôde aproveitar por mais tempo do que geralmente nos é outorgado os frutos de uma mente brilhante e uma compreensão profunda”, como também, por meio século, nós também tivemos um registro vivo da “reação de uma mente do século XIX à confusão e instabilidade de nossa



própria época”.<sup>39</sup> Kaye esboça a relação de Shaw com os filósofos – como Ruskin, Mill e Butler – que, em sua opinião, influenciaram o pensamento vitoriano. Ele descreve a teoria de Samuel Butler da Evolução Criadora *vis-à-vis* a do próprio Shaw, apontando que o entendimento dele acerca do conceito era mais otimista que o de Butler. A mistura que Shaw fazia de otimismo e ceticismo permitia-lhe refutar quase toda hipótese com corajosa determinação. Assim como Butler, ele acreditava que o arrependimento pela desobediência não deveria ser “pranto e lamentação pelos pecados”, mas “o início de um imenso e novo movimento para obter o papel da vida [...] uma mudança do homem interior”.<sup>40</sup> Um dos temas do livro de Kaye é o agnosticismo de Shaw e a consequente adoção da Evolução Criadora, e isso possivelmente fornece a mais cristalina explicação da essência das ideias de Shaw.

*The Unexpected Shaw*, de Stanley Weintraub, contém um capítulo intitulado “The Novelist in Spite of Himself” [Um Romancista Sem Querer]. Weintraub explica que, na época em que Shaw estava escrevendo seus romances, o “romance de três volumes” era a estrada para a glória literária, “não tanto a elevada estrada da arte consciente quanto um atalho para a fama e a fortuna advindas da publicação em revistas e da biblioteca circulante de Mudie”. Ao descrever as rejeições que a obra inicial de Shaw recebeu, ele cita o próprio Shaw, que teria dito “minha única razão para buscar o emprego comercial é pecuniária. Eu consigo esperar pelo sucesso na literatura, mas

---

<sup>39</sup> KAYE, Julian B. *Bernard Shaw and the Nineteenth-Century Tradition*. Norman: University of Oklahoma Press, 1955. p. xi–xii.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 57–58.

não consigo viver de ar nesse ínterim”.<sup>41</sup> Os leitores queriam familiaridade, não originalidade, e Shaw tinha enorme dificuldade em conseguir sucesso comercial como romancista. Weintraub diz que, embora ele soubesse que não era nenhum Dickens, também sabia que era melhor do que “os serviçais cuja ficção ele havia resenhado nos anos de 1880”.<sup>42</sup> *The Unexpected Shaw* também enfatiza que Shaw de fato gostava de seus romances. Embora ele “publicamente os difamasse”, conservou os manuscritos por décadas e lutava contra as editoras por causa deles, “mesmo depois de tê-los declarado mortos em alto e bom som”. O capítulo do livro de Weintraub corrobora o argumento de que os romances representam um estágio importante na carreira de Shaw como dramaturgo.

Homer E. Woodbridge também dedica aos romances um capítulo do seu livro *George Bernard Shaw: Creative Artist*, intitulado “The Young Novelist”. Woodbridge defende a opinião de que os romances se sustentam muito bem, e aponta que Shaw se interessa por ideias e instituições e que constantemente critica as convenções, especialmente quanto ao casamento e à família. Essa resistência aos princípios vitorianos é, segundo Woodbridge, a principal razão pela qual os romances foram rejeitados pelas editoras com impressionante unanimidade, apesar da inquestionável qualidade da escrita de Shaw:

[Os romances] eram certamente superiores em qualidade literária a nove décimos da ficção daqueles dias; ombreiam-se com todos exceto uns poucos dos romances mais eminentes do período. Nos anos

<sup>41</sup> WEINTRAUB, Stanley. *The Unexpected Shaw*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1982. p. 24.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 36.

em que as histórias de Shaw estavam sendo escritas e publicadas em periódicos obscuros (1879–87), vieram a lume *The Egoist* e *Diana of the Crossways*, de Meredith, e *Mayor of Casterbridge* e *The Woodlanders*, de Hardy. Ninguém equipararia os romances de Shaw a esses. Ele não queria e não conseguiria competir com os brilhantes romances do jovem Stevenson, que também apareceram nesses anos. O grande público que se deleitava com os contos de Ouida e Rider Haggard e Marie Corelli certamente teria ficado entediado e confuso com Shaw.<sup>43</sup>

Ainda que Woodbridge reconheça que os romances fornecem um “fascinante retrato de Shaw como jovem”, ele não chega a sugerir que evidenciam a incipiente gestação de suas peças.

O único estudo completo da ficção de Shaw é *Bernard Shaw's Novels*, de Richard Dietrich. Publicado em 1996, ele adota uma abordagem psicológica para a obra jejuna do autor, analisando os personagens e sua relação biográfica com Shaw. O ponto fundamental do livro de Dietrich é que Shaw estava muito cômico de que o seu “eu” era, na realidade, uma pluralidade de “eus”. Por melhor que o livro seja, ele não se propõe a traçar qualquer ligação entre os romances e as peças. Ainda assim, é uma importante evidência de que a comunidade acadêmica começa a levar a ficção de Shaw mais a sério.

Quanto a artigos sobre os romances, “The Maturing of Immaturity: Shaw's First Novel” (1990), de Nicholas Grene, e “The Novels of Bernard Shaw” (1947), de Claude T. Bissell, são muito informativos. “Shaw the Novelist” (1959) de E. Nagaswara Rao é es-

---

<sup>43</sup> WOODBRIDGE, Homer E. *George Bernard Shaw: Creative Artist*. New York: Brentano's, 1953. p. 6.

sencialmente um resumo de tema e enredo, com pouca informação adicional. “Bernard Shaw’s Novels and Why They Failed” (1954), de Archibald Henderson, simplesmente reproduz o que já havia sido escrito em biografias do autor.

O artigo de Grene sobre o primeiro romance de Shaw é particularmente esclarecedor. Ele nos informa que Shaw revisou *Immaturity* por completo antes da publicação em 1930. O manuscrito original encontra-se agora na Biblioteca Nacional da Irlanda. Grene observa que “Shaw, o veterano profissional, apesar de todas as suas resoluções no Prefácio quanto a se manter verdadeiro ao seu eu imaturo, obviamente não conseguiu resistir a reduzir, melhorar e editar o texto todo quando preparou *Immaturity* para publicação”.<sup>44</sup> Grene salienta que *Immaturity* é autobiográfico, mas é fácil discordar dessa opinião, pois embora Shaw de fato descreva algumas de suas experiências juvenis no romance, essas porções não chegam a ser autorretratos. É verdade que Smith, assim como Shaw aos dezoito anos, é um escrevente que odeia o trabalho e despreza o fato de ser bom nele. De certa forma, diz Grene, “pode-se ver Shaw no romance como o provinciano com complexo de inferioridade cultural, deliberadamente se refazendo para se tornar mais inglês do que os próprios ingleses”.<sup>45</sup> Grene parece ressentir o fato de que, na revisão ao manuscrito original, visto que Shaw seria Smith no romance, ele “toma para si a superioridade de sua persona inglesa”. De acordo com Grene, Shaw cria em Smith um *alter ego* imaginado, permitindo-lhe se desvencilhar do status provinciano de irlandês, “em parte uma caricatura do esnobe angli-

---

<sup>44</sup> GRENE, Nicholas. The Maturing of Immaturity: Shaw’s First Novel. *Irish University Review*, v. 20, n. 1, 1990, p. 228.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 231.

cano certinho que ele aspirava se tornar”.<sup>46</sup> Para Grene, portanto, o romance representa uma obliteração de aspectos da vida do autor que ele queria esquecer. Contudo, Grene reconhece que *Immaturity* era “shavianamente anticonvencional” desde o começo: O herói não se casa com a heroína e, de fato, com ninguém ao final do livro e, como se vê frequentemente no dramaturgo Shaw, a resistência ao “romance” é uma marca de seus personagens superiores. É improvável que Shaw quisesse esquecer sua origem irlandesa. Ao contrário, *Immaturity* está impregnado de traços irlandeses, levando-nos a crer que Shaw estava em busca de si mesmo, como já foi mencionado. O que Grene parece ter negligenciado é o fato de que a crítica de Shaw à sociedade inglesa se devia à sua habilidade de observar essa mesma sociedade a partir de um ponto de vista dual, baseado no seu histórico irlandês e em uma análise profunda do ambiente social e cultural que frequentava em Londres.

Até onde sei, “The Embryo Playwright in Bernard Shaw’s Early Novels” [O dramaturgo embrionário nos romances iniciais de Bernard Shaw] (1959), de Stanley Weintraub, foi a primeira tentativa de estabelecer uma conexão entre os romances e as peças, e faz importantes ligações entre eles. O propósito deste estudo é desenvolver extensivamente esse tópico e é necessário dizer que o artigo de Weintraub foi muito relevante na composição do presente estudo.

O já mencionado artigo de Claude T. Bissell procura mostrar quão valiosas as obras jejunas de Shaw são para entendermos o seu desenvolvimento intelectual e artístico. Ele argumenta que, a partir do primeiro romance, o interesse do jovem escritor não estava no

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 233.

enredo, mas na dialética, na habilidade de manter um equilíbrio entre dois pontos de vista opostos. A clareza intelectual também é um elemento importante nos romances, já que ela rechaça qualquer resolução sentimental ou melodramática para o conflito dramático. Bissell também ressalta a posição pioneira de Shaw em relação à arte. Edward Conolly, em *The Irrational Knot*, é um engenheiro e inventor de sucesso; Cashel Byron, um famoso pugilista cuja profissão pode ser considerada uma obra de arte; Sidney Trefusis, em *An Unsocial Socialist*, dedica-se à fotografia, que não era considerada como arte nos tempos vitorianos. Bissell sugere que Shaw estava tentando esclarecer seus próprios problemas e direcionar o poder das obras de sua imaginação para a reestruturação econômica da sociedade. Henry George e suas palestras guiaram Shaw para o socialismo, no qual, enfatiza Bissell, Shaw encontrou um ideal para satisfazer seus “anseios” literários. No socialismo, encontrou a explicação que buscava para as incongruências subjacentes à estrutura econômica da sociedade, e o socialismo fornecia o material necessário para exercitar seu “talento artístico”.

No que diz respeito às fontes primárias, *The Collected Letters of Bernard Shaw*, editadas por Dan H. Laurence, constituem a primeira edição abrangente da correspondência de Shaw, contendo mais de 2.500 cartas em quatro volumes e cobrindo um período de 77 anos, entre 1874 e 1950, coligidas a partir de todas as fontes conhecidas nas Ilhas Britânicas e Estados Unidos, assim como outras fontes na Irlanda, França, Alemanha, Países Baixos, África do Sul, Austrália e Rússia. As cartas dão conta de todas as áreas do interesse de Shaw: drama, música, arte, oratória, mulheres, sexo, religião, fonética, medicina, economia e ciência política, para citar apenas algumas. Enriquecidas pelas anotações substanciais e completas do editor, as

cartas são provavelmente a biografia definitiva de Shaw, mais extensas e precisas do que qualquer outra.

O primeiro volume cobre o período de 1874 a 1897, quando, aos dezoito anos, Shaw era escrevente de uma feitoria de terras em Dublin, passando pelo período em que escreveu os romances e seu aprendizado socialista e jornalístico em Londres, até sua emergência como dramaturgo de relevo e personalidade iconoclasta ao final do século. Das 700 cartas incluídas nesse volume, dois terços não haviam sido anteriormente publicadas, enquanto muitas outras haviam aparecido somente em excertos breves, jornais obscuros, periódicos e memórias variadas. 170 correspondentes estão representados. É de extrema importância a publicação completa, pela primeira vez, das cartas de Shaw para sua futura esposa, Charlotte Payne-Townshend, e sua extraordinária correspondência com a atriz ibsenita Janet Achurch e seu marido, Charles Charrington. Interlocutores eminentes incluem William Archer, Richard Mansfield, Elizabeth Robins, Sidney e Beatrice Webb, Graham Wallas, William Morris, T.P. O'Connor, John Morley, Samuel Butler e Henry James. Há também cartas familiares fascinantes, como as endereçadas à sua mãe, sua irmã Lucy e outros parentes. O primeiro volume nos fornece uma quantidade enorme de informação sobre a mentalidade vitoriana. O tipo de questionamento que Shaw empreende é ainda mais importante porque olhar para a mente vitoriana é olhar para algumas fontes primárias da mente moderna. Suas cartas nos comunicam a importância extrema do desenvolvimento industrial que veio com o uso de novas máquinas para manufatura e comunicação. A introdução das estradas de macadame, ferrovias e barcos a vapor aumentou a produção em larga escala ao possibilitar uma vasta expansão do

comércio. Shaw registra como o antigo sistema de “regulamentações fixas” foi abandonado em favor do princípio de *laissez-faire*, sob o qual, segundo Shaw, o produtor comprava os materiais no mercado mais barato e vendia no mais caro, e contratava a mão-de-obra onde lhe aprouvesse, pelo tempo que quisesse, pagando o valor mais baixo que pudesse. Ele revela como, quando a classe média conquistou importância política e financeira, a influência social dela tornou-se decisiva, e argumenta que a mentalidade vitoriana era largamente constituída por modelos de pensamento e sentimento característicos da classe média. Por isso, um tópico recorrente nas cartas deste período é a crítica de Shaw à interferência da classe média na literatura e nas artes, em que a conformidade burguesa à moralidade convencional impedia o progresso humano e a criação artística. A maior influência da vida de Shaw por grande parte do período coberto no primeiro volume das *Collected Letters* foi o economista Henry George, que ele ouviu discursar sobre a Reforma Agrária e o Imposto Único no “rebelde” Memorial Hall, Farrington Street, em Londres, em 5 de setembro de 1882. O “belo e eloquente apóstolo americano”, disse Shaw, “deixou-me atônito e instantaneamente [me] converteu da estéril discussão agnóstica para a economia”. Pelas cartas de Shaw, descobrimos também suas reações ao ler *Progress and Poverty*, de George, um bestseller depois de sua publicação em 1879, e o primeiro volume de *Das Kapital*, de Marx – na tradução francesa de Deville, já que não havia tradução para o inglês. Lemos sobre o comparecimento de Shaw a reuniões da H.M. Hyndman’s Social Democratic Federation, e como ele por fim rejeitou o “pseudomarxista” Hyndman e abraçou a recém-fundada Fabian Society, que atraía os “intelectuais da classe média; minha própria classe,



de fato”, e que o elegeu como membro em 5 de setembro de 1884 e para o Comitê Executivo em 2 de janeiro de 1885. Em suma, dessas cartas surge o ser persuasivo e dinâmico que Londres e o mundo logo passariam a conhecer como “G.B.S.”.

Como se disse anteriormente, pela dificuldade em fazer com que os romances de Shaw encontrassem um público leitor, ele mesmo decidiu resenhar sua ficção. No artigo publicado na *The Novel Review* em fevereiro de 1892, sob o título “Mr. Bernard Shaw’s Works of Fiction: Reviewed by Himself”, ele comenta sucintamente sua obra inicial. O autor descreve *Cashel Byron’s Profession* como “interessante, divertido e, em um ponto – algo único em minhas obras –, realmente empolgante”.<sup>47</sup> Ele afirma que essa empolgação é resultado do “expediente brutal de descrever uma luta”. Assim, o sucesso desse romance é prova conclusiva das hipocrisias superficiais e convencionais da ficção. Contudo, o elogio de Shaw ao seu quarto romance é importantíssimo para demonstrar o afeto por sua “obra jejuna”. Ele resente o fato de que o leitor vitoriano não favorece obras literárias sérias e que ele, sendo um escritor sério, é obrigado a usar mecanismos superficiais para entreter um público convencional. Quanto ao seu segundo romance, *The Irrational Knot*, Shaw diz que “foi um livro realmente extraordinário para um jovem de vinte e quatro anos escrever”.<sup>48</sup> Contudo, julgado pelo ponto de vista de pessoas que acham que um autor não deve fazer nada além de entretê-las, foi um fracasso, pois os personagens, “embora fossem tal como a vida, eram uma companhia medonha, todos eles indesejáveis como conhecidos”. Seu personagem principal, “um trabalhador engenhoso

---

<sup>47</sup> SHAW, G.B., *Bernard Shaw’s Works of Fiction*, op. cit., p. 309.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 311.

que se tornou rico e famoso ao inventar um motor elétrico”, teve um casamento malsucedido com uma mulher e decidiu que “a relação matrimonial entre eles não tinha perspectiva de sucesso naquelas circunstâncias, e sai de casa, e o livro acaba com sua saída”.<sup>49</sup> Shaw argumenta que essa antecipação de Ibsen, de quem ele afirma não ter ouvido falar na época em que estava escrevendo o livro, prova que Ibsen “é um escritor representativo, que marcha junto com o mundo, não contra ele”. Shaw afirma que seu objetivo com o terceiro romance, *Love Among the Artists*, era instruir, e não entreter, e por isso o livro foi um fracasso comercial. Ele resolveu abandonar o “mero esboço de personagens” e “a construção de modelos para tipos aperfeiçoados de indivíduos” e escrever um romance que “haveria de ser um arpéu gigante com todo o problema social”.<sup>50</sup> Quanto a *An Unsocial Socialist*, embora Shaw admita que ele seja considerado um “monumento ao fracasso”, desafia qualquer escritor vivo de ficção a produzir algo comparável em vivacidade e originalidade. Diz que o herói é notável porque viola “todos os cânones do decoro como Tom Jones ou Des Grieux, e também todos os cânones do sentimento”. A conclusão de Shaw, baseada em sua experiência como resenhista de ficção contemporânea, é que os “assinantes do Sr. Mudie estão muito longe de alcançar aquele grau de bom senso no qual podem fingir decentemente que meus romances não são bons o bastante para eles. Do ponto de vista deles, o ofício do romancista é contar mentiras para diversão”.

A principal fonte deste estudo foram os escritos do próprio Shaw. Junto com as *Collected Letters*, os Prefácios que ele escreveu

---

<sup>49</sup> Ibid., p. 312.

<sup>50</sup> Ibid., p. 313.

para seus romances foram valiosas fontes de informação, e a importância desses Prefácios aumenta consideravelmente pelo fato de que foram escritos com a vantagem do olhar retrospectivo, muitos anos depois de os romances terem sido produzidos. Isso permitiu a Shaw desconstruir e enriquecer algumas das ideias que desenvolvera no século XIX com um olhar do século XX. Shaw viveu 94 anos e testemunhou inúmeras transformações culturais, sociais, econômicas e filosóficas no mundo. De jovem romancista vitoriano, tornara-se um dramaturgo maduro do século XX, com amplo conhecimento sobre o Marxismo e uma consciência social completamente desenvolvida. Além dos Prefácios e outras introduções, ensaios e palestras escritos por Shaw foram de enorme auxílio na elaboração deste estudo.

\*\*\*

Os romances de Bernard Shaw não são importantes apenas porque nos dão vislumbres do dramaturgo, mas também porque fornecem um retrato fascinante de um jovem artista de mente aberta. Sem se ligar a nenhuma convenção particular na arte ou na ciência, diferentemente da maioria dos outros autores ingleses do seu tempo, Shaw recebia bem qualquer ponto de vista ou ideia revolucionária que encontrasse. Acima de tudo, podemos ver no jovem Shaw um rebelde contra as tradições aceitas e a moral do seu tempo, um individualista, determinado a pensar por si mesmo, que ainda estava para encontrar sua filosofia. Contudo, seus romances lhe deram treinamento, disciplina e um pano de fundo social, político e cultural para sua futura dramaturgia. Eles revelam um jovem intensamente curioso pela natureza humana e agudo observador dos seus modos de pensar

e falar. Acima de tudo, é um reformista, interessado em aperfeiçoar a humanidade e a sociedade, dotado de genuína espirosidade, otimismo e um dom tremendo para o riso. Espera-se que este estudo contribua com a reavaliação desses importantes trabalhos no início da carreira de um dos mais importantes dramaturgos do século XX



# A MENTALIDADE VITORIANA: SAMUEL BUTLER, HENRY JAMES E THOMAS HARDY

*O grande objetivo do escritor inglês para a Inglaterra há de ser [...] instilar um entusiasmo adorador pela verdade e pelas fontes etéreas da Grandeza e da Virtude.*

Sir Edward Bulwer Lytton<sup>1</sup>

De acordo com Richard D. Altick, dos homens e mulheres que se amontoavam nas ruas de Londres em 2 de fevereiro de 1901 para ver a procissão funerária da Rainha Vitória a caminho do Castelo de Windsor, pouquíssimos seriam capazes de se lembrar do dia em que outro monarca ocupara o trono britânico. Na virada do século, os britânicos eram “vitorianos” no mais puro sentido histórico, tendo vivido sob uma única rainha que reinara por quase dois terços de século, de 1837 a 1901. Contudo, embora haja uma tendência a generalizar os vitorianos, é mais fácil compreender a época dividida em três grandes períodos: 1830–1850, 1850–1870 e 1870–1900.

---

<sup>1</sup> LYTTON, Sir Edward Bulwer. *England and the English*. London: George Routledge and Sons, 1874. p. 195.

Ainda assim, do ponto de vista de Altick, a era vitoriana inicial se caracterizava por problemas sociais cujas raízes alcançavam a decadência do final do período georgiano. Portanto, o ano de 1830 testemunhou a primeira grande epidemia de cólera, seguida por outra em 1832, que mataram cerca de 31.000 na Grã-Bretanha. O ano de 1839 viu a sangrenta supressão das manifestações cartistas, a primeira grande expressão do poder da classe operária organizada. Contudo, o crescimento econômico de 1843 e 1844 enfraqueceu a força do movimento cartista, e o Public Health Act de 1848 conferiu às municipalidades o poder de instituir conselhos de saúde locais. Como resultado, o período médio-vitoriano foi de relativa estabilidade social e crescente prosperidade, um período simbolicamente encarnado na Grande Exposição de 1851.

A Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações, sediada no primeiro prédio público pré-fabricado da história, uma construção semelhante a uma catedral de aço e vidro, cobrindo dezenove acres no Hyde Park de Londres, veio para mostrar a supremacia britânica no design e manufatura. Embora mais da metade dos expositores fossem da Grã-Bretanha e do Império, a presença de mostras impressionantes de outras nações refletia o sucesso da nova política britânica de livre comércio. Afirmava-se com confiança que eliminar as barreiras econômicas entre as nações garantiria prosperidade e paz. A prosperidade deveria durar vinte e cinco anos, mas apenas três anos haviam se passado quando, em 1854, a nação se viu imersa na Guerra da Crimeia.

Os anos de 1850 e 60 tornaram-se sinônimos de uma prosperidade jamais experimentada; a Grã-Bretanha tornou-se a nação mais rica do planeta, a “principal banqueira, fornecedora de bens

manufaturados e, por meio da marinha, mantenedora da paz nas rotas marítimas mercantis”.<sup>2</sup> O valor das exportações britânicas quadruplicou entre 1842 e 1870, época na qual o comércio exterior britânico era quase quatro vezes maior que o dos Estados Unidos. O número de navios entrando e saindo dos portos britânicos dobrou entre 1845 e 1860. O PIB de 523 milhões de libras em 1851 dobraria até 1881. O poder de compra aumentou em quase 15% no período de 1850 a 1870 e a crescente classe média experimentava um padrão de vida mais confortável do que jamais havia sido.<sup>3</sup>

A autoconfiança nacional que vinha de tal poder econômico refletia-se nas certezas morais partilhadas pela maioria. Embora estas estivessem para ser abaladas com a publicação de *A Origem das Espécies* de Darwin em 1859, a Bíblia permanecia como guia suprema do comportamento virtuoso. A Salvação era o objetivo de toda ação terrena, e a graça divina era o meio pelo qual ela poderia ser atingida. A conduta moral da vida cotidiana de uma pessoa era de suprema importância para “qualificar a alma para a eternidade”, uma moralidade encapsulada em uma única palavra, “respeitabilidade”, cujos componentes incluíam a sobriedade, a frugalidade, o asseio pessoal e a organização doméstica, as boas maneiras, o respeito à lei, à honestidade nos negócios e, desnecessário acrescentar, à castidade. Praticar tudo isso, argumentava-se, contentaria a mente e, igualmente importante, garantiria a aprovação alheia. Acima de tudo, a respeitabilidade significava “seriedade”, uma palavra frequentemente empregada na ficção vitoriana. Ser sério era defender as visões

---

<sup>2</sup> ALTICK, R. *Victorian People and Ideas*, op. cit., p. 12.

<sup>3</sup> *Ibid.*



religiosas dos Evangelhos, opor-se de maneira puritana às vaidades e frivolidades da vida e desaprovar o humor.

Também descritivo do ideal moral da classe média é o epíteto “earnest”, que dizia respeito à sinceridade na busca pelos objetivos pessoais e sociais. Samuel Butler, em *The Way of All Flesh*, atesta a estima por essa sinceridade:

No dia seguinte [em setembro de 1835], o autor de todo esse tumulto foi de fato batizado. Theobald propusera dar-lhe o nome de George em homenagem ao velho Sr. Pontifex, mas, estranho dizer, o Sr. Pontifex o convenceu em favor do nome Ernest. A palavra “earnest” começava a entrar na moda, e ele achava que ter um nome assim poderia – assim como ter sido batizado com água do Jordão – ter um efeito permanente sobre o caráter do menino, e influenciá-lo para o bem durante os períodos mais críticos da vida.<sup>4</sup>

No vocabulário vitoriano, os termos “respeitável” e “sincero” eram quase sempre aporatórios, associados com os méritos geralmente reconhecidos do trabalho árduo. O trabalho, no contexto secular, era a contraparte da fé no contexto religioso, e sua eficácia era tida igualmente como uma “doutrina infalível”. Na classe média, a tradição puritana era forte, e na sociedade comercial protestante, desnecessário dizer, a indolência era um vício: o pecado econômico imperdoável. Como memoravelmente retratado em *Oliver Twist* (1837–39), a indigência era vista como resultado da indolência e

---

<sup>4</sup> BUTLER, Samuel. *The Way of All Flesh*. London: Penguin Books, 1986. p. 87.

sujeita à correção institucional por meio das “workhouses”.<sup>5</sup> O código moral do Protestantismo prezava qualidades como a frugalidade, o desprendimento, a dedicação ao ofício, e à consciência constante de que “a noite chega quando homem nenhum pode trabalhar”.

Um respeito profundo pelos fatos, pela habilidade pragmática na adaptação dos meios aos fins, um apelo fácil ao bom senso – e, por outro lado, uma indiferença quanto à especulação abstrata e à percepção imaginativa – têm sido tradicionalmente vistas como características dos ingleses. O que distinguia os vitorianos é que a circunstância deles tendia a aumentar a presença do anti-intelectualismo. Apesar do fato de que a era de Mill e Darwin fizeram o pensamento avançar significativamente, a sociedade de classes média e alta era permeada por uma visão de desprezo e temor pela vida intelectual, fosse ela especulativa ou artística. Como Carlyle escreveu em “Characteristics”, publicado no seu *Critical and Miscellaneous Essays* em 1838, “o homem é enviado para cá não para questionar, mas para trabalhar: ‘A finalidade do homem’, escreveu-se há muito tempo, ‘é uma Ação, e não um Pensamento’”.<sup>6</sup>

Imersa como estava a sociedade vitoriana na busca por ação na esfera do comércio, resultados tangíveis eram o que contava – lucros, fábricas ou firmas maiores, o progresso pessoal, profissional e social. O resultado, como apontou John Stuart Mill em 1859, foi que

---

<sup>5</sup> Abrigo que oferecia trabalho aos muito pobres.

<sup>6</sup> CARLYLE, Thomas. *Characteristics*. In: CHRIST, Carol T.; JORDAN, John O. (ed.). *The Victorian Literature and Victorian Visual Imagination*. Los Angeles: University of California Press, 1995. p. 213.

A filosofia – não uma escola filosófica específica, mas a filosofia como um todo, a especulação de qualquer tipo sobre qualquer assunto profundo ou extenso – está caindo mais e mais no desgosto e no descrédito entre as classes escolarizadas da Inglaterra.<sup>7</sup>

De acordo com Mill, exceto na matemática e na ciência, não havia “vestígio de um público leitor e pensante empenhado na investigação da verdade como verdade, na busca do pensamento pelo pensamento”.<sup>8</sup> Como consequência, esse público leitor na época era provavelmente menor do que cinquenta anos antes. A arte e a filosofia eram condenadas e taxadas de inúteis ou tratadas como “culturais”. Por exemplo, Mill cita um colaborador da *Westminster Review*,<sup>9</sup> o qual escreveu que tinha ficado “feliz ao ser informado sobre como a busca universal da literatura e poesia contribuiria para fiar algodão”. Contudo, de acordo com Walter Houghton, de todas as atitudes vitorianas, a mais difícil de tolerar era o dogmatismo. Em *The Victorian Frame of Mind*, ele se queixa que

[...] a declaração de doutrinas questionáveis com pouco ou nenhum argumento, a insípida afirmação de possibilidades como se fossem

---

<sup>7</sup> MILL, John Stuart. Comparison of the Tendencies of French and English Intellect. In: *Dissertations and Discussions*. London: John W. Parker and Son, v. 2, 1859. p. 220.

<sup>8</sup> Citado em ALTICK, R.D. *Victorian People and Ideas*, op. cit., p. 92.

<sup>9</sup> A *Westminster Review* foi cofundada em 1824 pelo pai de John Stuart Mill, James, e Jeremy Bentham, que enunciara o princípio da Utilidade em 1776. Uma crise mental aguda em 1826 levou John Stuart Mill a reconsiderar a escola de Bentham e, como resultado, publicou o ensaio intitulado “Bentham” na *Westminster Review* em 1838.

certezas e de teorias como se fossem fatos [...] a asseveração de opiniões em tom absoluto e arrogante – em uma palavra [...] a voz do profeta vitoriano ditando a lei – isso nos deixa exasperados.<sup>10</sup>

Para Houghton, no período vitoriano “o ego eterno encontrava-se não apenas liberto das limitações usuais, mas de fato encorajado a considerar aquilo de que gostava e não gostava como sendo absolutamente certo ou errado”.<sup>11</sup> Os valores preponderantes da classe média e o poder absoluto dos credos religiosos serviram para reforçar a certeza vitoriana de que a Inglaterra estava de posse da “Verdade, somente a Verdade, nada além da Verdade”.

Como sugere G.M. Young em seu estudo sobre a Inglaterra vitoriana, o dogmatismo da maioria dos escritores e críticos profissionais do período era facilitado pela ignorância do público leitor. O novo público, muito mais numeroso do que o do século XVIII, era consideravelmente menos informado do que seus predecessores georgianos. Nas classes médias, não havia tradição de leitura séria para além da teologia. O que os leitores sabiam dependia em larga medida de sua educação formal, ainda muito limitada. As “grammar schools” ensinavam pouca coisa além dos princípios de gramática latina e, embora escolas públicas também ensinassem matemática e clássicos, até pelo menos 1868 elas ainda ignoravam “geografia moderna, história moderna e literatura moderna, a língua inglesa

---

<sup>10</sup> HOUGHTON, Walter E. *The Victorian Frame of Mind 1830–1870*. New Haven: Yale University Press, 1957. p. 137.

Ibid., p. 138.

como língua; todo o círculo de ciências, físicas, morais e sociais”.<sup>12</sup> Young sugere que era possível ter sido educado em qualquer uma das grandes escolas públicas e jamais ter ouvido que a Terra gira em torno do sol, que a Inglaterra passou por uma grande revolução em 1688 e a França em 1789, que um dia existiram certos homens notáveis chamados Chaucer, Shakespeare, Milton, Voltaire, Goethe e Schiller. Young cita Sir Walter Besant (1836–1901) como autor da afirmação de que “pouquíssimas pessoas da classe média em minha infância tinham quaisquer livros de que falar, exceto algumas prateleiras cheias de teologia medonha ou velhos clássicos gregos e latinos”. Mesmo em Oxford e Cambridge, antes das reformas dos anos de 1860, o currículo era basicamente confinado aos clássicos, matemática e teologia. A história, objeto de estudo sério, não foi reconhecida em nenhuma das duas universidades até a segunda metade do século (em 1850, o curso de história moderna em Oxford tinha uma média de oito alunos). Havia ainda menos interesse nos poucos cursos oferecidos nas ciências naturais e sociais. O estudo da arte não foi introduzido até 1870 (por Ruskin), e o de literatura moderna, ainda mais tarde. Young reconhece que a variedade de estudos era maior na Universidade de Londres e que leitores formais fora do mundo acadêmico eram capazes de estabelecer algum contato com áreas do saber mais novas e mais amplas. Mas esse contato, sem o apoio do encorajamento e do treinamento acadêmicos, e enfrentando influências anticulturais difusas, era frequentemente superficial.

Parece razoável, neste ponto, tentar compreender um pouco mais sobre o leitor vitoriano antes de prosseguir para a discussão

---

<sup>12</sup> YOUNG, G.M. *Victorian England: Portrait of an Age*. London: Oxford University Press: 1937. p. 98.

dos três escritores que serão o foco deste capítulo. Em sua investigação sobre o assunto – *The Victorians and their Books* – Amy Cruse afirma que o termo “leitor vitoriano” não se refere simplesmente a um leitor que viveu em determinado período histórico. Refere-se mais especificamente a “alguém que tem traços definidos da influência única e poderosa de uma jovem de dezoito anos que, em 1837, tornou-se Rainha da Inglaterra”.<sup>13</sup> Cinquenta anos mais tarde, quando a nação se uniu para prestar condolências a uma senhora viúva e “indomável” de sessenta e oito anos, a mentalidade conhecida como “Vitorianismo” estava agindo com crescente poder por toda a vida daquela nação. Com a retirada da Rainha Vitória dos olhos do público após a morte do marido, a mentalidade vitoriana começou a minguar, e os “anos noventa viram-na começando a ser sobrepujada”. A própria Rainha Vitória não era grande leitora, mas impunha altos padrões de moralidade, e seus súditos respondiam exigindo livros cuja moralidade fosse exageradamente enfatizada. Os livros que a Rainha preferia defendiam ideais de nobreza e heroísmo que anteriormente se encontravam “apenas em melodramas selvagens e românticos”, segundo Cruse. A Rainha nutria fortes preconceitos, e estes incitavam os leitores da sua época a reagirem quando se publicava um livro considerado moralmente ofensivo. Os leitores vitorianos não gostavam de livros que exigiam esforço intelectual, preferindo romances em que os escritores tentavam retratar a sociedade do seu tempo.

Um dos principais defensores do preconceito moral vitoriano era o livreiro Charles Edward Mudie (1818–1890), que em 1840 abriu

---

<sup>13</sup> CRUSE, Amy. *The Victorians and their Books*. London: George Allen and Unwin, 1935. p. 13.

uma pequena loja na King Street (agora Southampton Street), em Bloomsbury. Ele vendia principalmente jornais, mas também livros, e estava pronto para qualquer atividade comercial com promessas de lucro. A Universidade de Londres fora recém-fundada e as vizinhanças começavam a se encher de jovens ávidos cuja principal necessidade era livros. Mudie pouco a pouco juntou um estoque daquilo que era mais apreciado pelos seus jovens clientes, e sua loja tornou-se um ponto de encontro de pequenos grupos, especialmente estudantes, que gostavam de livros. O sucesso do negócio levou Mudie a tornar-se um emprestador, mais do que um vendedor de livros. Foi assim que a Biblioteca Circulante de Mudie abriu em um novo local, na Oxford Street, em 1852. Compreendendo instintivamente a classe média, Mudie sabia que o grande público queria simplesmente coisas interessantes e divertidas – o que significava “romances”. Sendo um dissidente, Mudie encontrava tempo para frequentar regularmente a capela, onde de fato pregava às vezes. Embora os romances fossem tidos pela maioria dos dissidentes como obras do demônio, o livreiro era inteligente demais para acreditar totalmente nessa doutrina. Fornecia bons romances para seus clientes, mas recusava-se a estocar qualquer um que tivesse a mais tênue doutrina imoral, chamando sua própria biblioteca de “Biblioteca *Seleccionada* de Mudie”, indicando que se reservava o direito de escolher os livros.

Como disse Robert Louis Stevenson, o romance era o “cajado e o esteio do Sr. Mudie”.<sup>14</sup> Contudo, escritores do calibre de Walter Pater, George Moore, Samuel Butler, Henry James e Thomas Hardy não eram aceitos na biblioteca. Bernard Shaw se opunha com fir-

---

<sup>14</sup> Citado em ALTICK, R.D. *Victorian People and Ideas*, op. cit., p. 312.

meza à seleção bibliográfica de Mudie, e ligava sua própria aversão à forma do romance à dieta literária oferecida pelo livreiro e aprovada pelo público leitor. Culpava Mudie por promover a ficção insípida diária ao se recusar colocar em sua biblioteca qualquer história que mostrava a vida como ela de fato era.<sup>15</sup> As considerações morais de Mudie permitiam-no estocar obras de Dickens, George Eliot, Anthony Trollope, Charles e Henry Kingsley, Mrs. Gaskell, Meredith, Tennyson, Browning e Matthew Arnold. *The Woman in White* (1860), de Wilkie Collins, foi particularmente bem-sucedido, considerado excelente pelo Príncipe Albert, marido da Rainha Vitória, e por Thackeray e Gladstone, de acordo com Robin Gilmour.<sup>16</sup> Em busca de algo ainda mais eletrizante do que *The Woman in White*, esses leitores pediram a Mudie romances de Le Fanu, cujos livros *The House by the Churchyard* e *Uncle Silas* foram publicados em 1863 e 1864, respectivamente. *Lady Audley's Secret* (1862), de Miss Braddon, teve enorme sucesso e era muito admirado pela própria Rainha Vitória. Outra escritora muito popular era Ouida,<sup>17</sup> cujo primeiro romance,

<sup>15</sup> Quando a popularidade da biblioteca de Mudie estava no ápice, Shaw mal pensava em escrever um romance. Sabemos do desprezo dele pela biblioteca por suas obras de ficção não dramática e diários, publicados pela primeira vez em 1886, quando já tinha se tornado um dramaturgo famoso. É evidentemente possível ver uma conexão entre sua crítica aos escritores aceitos pela biblioteca de Mudie e sua reação violenta contra a “peça bem-feita” dos anos de 1890. Os temas e assuntos preferidos por ambos os gêneros eram muito semelhantes.

<sup>16</sup> GILMOUR, R., *The Victorian Period*, op. cit., p. 322.

<sup>17</sup> Pseudônimo de Marie Louise de la Ramée (1839–1908). Seus 45 romances, que frequentemente se passam em um mundo elegante muito longe da realidade, foram bastante criticados por escritores sérios cujos livros foram rejeitados pela biblioteca circulante de Mudie.



*Held in Bondage*, causou uma onda de animação quando começou a circular no verão de 1863, e o sucesso continuou até os anos de 1880.

Havia muitos autores, contudo, que protestavam duramente contra o tratamento injusto que Mudie dava às suas obras. Deles, George Moore era o mais indignado e sincero. Em 1885, escreveu um panfleto intitulado *Literature at Nurse*, no qual demonstrava sua insatisfação. Dois anos antes, afirmou, ele havia publicado um romance chamado *A Modern Lover*, que fora elogiado por toda a Imprensa, mas que o Sr. Mudie recusara por causa de duas senhoras do interior que escreveram para dizer que desaprovavam a moralidade do livro. O romance seguinte de George Moore, *A Mummer's Wife* (1885), foi igualmente rejeitado. Moore comparou seu livro a outros que tinham sido aceitos na biblioteca – *Nadine*, de Mrs. Campbell Praed, *A Romance of the Nineteenth Century*, de W.H. Mallock, *Foxglove Manor*, de Robert Buchanan, *Puck and Moths*, de Ouida, e *Phillida*, de Florence Marryat. Contra eles, disse Moore “a acusação de imoralidade poderia ser feita com mais justiça do que contra *The Mummer's Wife*”. Sir Edmund Gosse (1849–1928), que introduziu o nome de Ibsen à Inglaterra e era amigo próximo de Henry James e Thomas Hardy, também se somou ao ataque:

O bibliotecário manda no galinheiro, ele cacareja e todos os galos afinam a nota na mesma clave [...] e, conforme seus desejos, a ficção inglesa consiste agora ou num mal-entendido sentimental, felizmente resolvido no final, ou em fugas singulares da beira do precipício e recuperações miraculosas de um ou mais sentidos de que o herói havia sido privado, até o momento em que o autor encerra o enredo. O romance de observação, de análise, não existe mais entre nós. Por quê? Porque o bibliotecário não se sente tão

seguro em fazer circular um estudo sobre a vida e os modos como se sente com um conto sobre um testamento perdido [...]. Devemos escrever como são escritos os livros de História ou biografias, e deixar de uma vez por todas de perguntar a mais estúpida dentre as questões estúpidas: será que minha filha de dezoito anos pode ler este livro?<sup>18</sup>

Além de George Moore e Sir Edmund Gosse, há outros três escritores vitorianos cujas obras não eram encontradas nas prateleiras do Sr. Mudie. Eles não levavam em consideração os caprichos e escrúpulos nem do bibliotecário e nem do público leitor. Este estudo examinará agora, em ordem cronológica, como Samuel Butler (1835–1902), Henry James (1843–1916) e Thomas Hardy (1840–1928) olhavam para a sociedade ao seu redor.

## Samuel Butler e a Rigidez dos Valores Vitorianos

Em 1873, Samuel Butler começou a trabalhar no romance que se tornaria *The Way of All Flesh*. De acordo com seu biógrafo mais conhecido, Henry Festing Jones, Butler escreveu para sua amiga de longa data Eliza Mary Ann Savage (Miss Savage) que estava ficando muito interessado no romance, e começou a enviar para ela páginas do manuscrito. Ela se deleitou com o romance, e teve o bom senso de não lhe dizer que estava muito pouco convencional na crítica aos valores vitorianos para ser aceito pelo público leitor. Butler trabalhou intermitentemente no romance por doze anos, enviando com regu-

---

<sup>18</sup> Citado em GILMOUR, R., *The Victorian Period*, op. cit., p. 335.

laridade o que havia escrito para a avaliação de Miss Savage. Após a morte dela, em 1885, ele não tocou mais no romance, embora até o fim da vida tivesse a intenção de reescrevê-lo. O livro não foi publicado em vida, pois era intimamente ligado à sua história familiar. Por fim, veio à lume pelo executor literário de Butler, A.R. Streatfield, em 1903.

Contudo, Butler não era muito conhecido quando morreu em 1902, e a publicação póstuma de *The Way of All Flesh* no ano seguinte não atraiu muita atenção. Em 1906, Shaw criticou os ingleses por negligenciarem a escrita de Butler:

Uma pessoa quase chega a se desesperar pela literatura inglesa ao ver um estudo da vida inglesa tão extraordinário quanto *The Way of All Flesh*, de Butler, causar tão pequena comoção que, quando escrevi peças uns anos depois – nas quais as sugestões extraordinariamente frescas, livres e previdentes de Butler tinham um óbvio quinhão –, não vi nada além de vagas gargalhadas sobre Ibsen e Nietzsche [...]. Ora, não se pode negar que os ingleses são muito ávidos em reconhecer um gênio quando gentilmente se lhes indica um. Tendo-lhes indicado a mim mesmo dessa forma, agora indico Samuel Butler, e confio que, como consequência, ouvirei menos coisas no futuro acerca da novidade e da origem estrangeira das ideias que neste momento estão entrando no teatro inglês por meio das peças escritas por socialistas.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> SHAW, G.B. Preface to *Major Barbara*. In: LAURENCE; LEARY, *The Complete Prefaces*, op. cit., v. I, p. 256–7.

As observações de Shaw inquestionavelmente deram ímpeto considerável à reputação de Butler na época. Na biografia de Butler, Festing Jones deixou registrada a ligação que o unia a Shaw:

Sendo o primeiro grande explorador da hipocrisia vitoriana, o rebelde pioneiro e invectivador contra o fingimento, sendo alguém que bem-sucedida e bravamente minou as instituições contemporâneas mais queridas e que, ao fazer um retrato satírico, mas autêntico, da vida familiar em um clérigo do interior, expôs a pavorosa insinceridade da vida familiar como tal. Na opinião deles, ele era um vento benfazejo soprando para longe o sufocamento de uma era hipócrita, um pensamento límpido invadindo os aposentos medonhos da superstição tépida e das bobagens arrogantes, a voz de alguém gritando no ermo: abram alas para Bernard Shaw!<sup>20</sup>

*The Way of All Flesh* é uma obra de crítica indignada que reflete as apreensões de Butler acerca do relacionamento entre pais e filhos sob a sombra da Igreja da Inglaterra. A análise dos valores vitorianos feita por Butler retrata quatro gerações da família Pontifex, e foca no desenvolvimento de Ernest, da quarta geração. O primeiro membro da família apresentado é um esperto carpinteiro da vila que, de acordo com o Reverendo Overton, pai do narrador da história, tem em si as marcas de um artista e músico. Os desenhos que faz de coisas locais poderiam fazê-lo se passar por “um bom mestre antigo”; além disso, ele construiu o órgão da paróquia com as próprias mãos, e fez também um menor para guardar em casa. Embora suas habilidades

---

<sup>20</sup> Citado em MUGGERIDGE, Malcolm. *The Earnest Atheist: A Study of Samuel Butler*. New York: Haskell House, 1971. p. viii.

com o desenho e no órgão não sejam boas no nível de um profissional, são melhores do que se poderia esperar.

O carpinteiro é o personagem excelente e positivo do romance, representando não apenas um ser atraente e multitalentoso como também um exemplo moral, desprendido, modesto e atencioso. O Velho Pontifex tem uma esposa dominadora sem senso de humor e que pode ser vista como o elemento que traz a ambição, a vaidade e o ímpeto por sucesso mundano à linhagem dos Pontifex. Talvez como resultado direto dessa fusão, o único filho deles, George Pontifex, torna-se extremamente bem-sucedido no sentido mundano. Ironicamente, ele ganha dinheiro como editor de livros religiosos, e sua ascensão representa os novos padrões comerciais da época, em oposição aos antigos padrões rurais. O pai de Overton, com discernimento do próprio Butler, recusa-se a elogiar George pelo seu sucesso, e diz que um John Pontifex vale cem Georges Pontifexes. É possível até mesmo enxergar George como vilão do romance. Certamente, é sua tirania com o filho Theobald que estabelece um padrão para o tratamento que este dá a Ernest e que quase o destrói.

A mudança de George para Londres e sua sucessão no negócio do tio começa uma nova fase na linhagem dos Pontifex. A antiga fé do velho Pontifex é substituída pela “hipocrisia” religiosa do filho. Butler engenhosamente justapõe a morte digna de John Pontifex, no ambiente natural, com a descrição empolada do filho do cenário alpino. A ligação do carpinteiro com a natureza é instintiva:

O velho tinha uma teoria sobre os pores-do-sol, e mandara construir dois degraus no muro do jardim da cozinha, nos quais costumava subir e olhar o sol se pôr sempre que o tempo estava limpo. Meu pai

foi visitá-lo à tarde, logo que o sol estava se pondo, e o viu com os braços no cimo do muro, olhando para o sol através de um campo no qual havia uma vereda em que meu pai estava. Meu pai o ouviu dizendo “Adeus sol; adeus sol” conforme ele se punha e percebeu pelo seu tom e seu jeito que estava se sentindo muito fraco. Ele se foi antes do pôr-do-sol seguinte.<sup>21</sup>

John Pontifex morre em estado de “graça” após sua revelação enquanto o sol se punha. Contudo, a mudança da plácida morte do velho Pontifex ao “êxtase convencional” registrado no diário de viagem do filho traz uma alteração completa no tom:

Senhor, enquanto contemplo estas maravilhas de tuas mãos, meu espírito em sagrada reverência curva-se a ti. Esses terríveis ermos, essa medonha quietude, aquela pirâmide sublime de neves imaculadas, estes pináculos afiados, aquelas planícies ridentes, este mar onde reina o eterno inverno, estas são tuas obras, e enquanto a partir delas observo, ouço uma língua silente que busca tua exaltação.<sup>22</sup>

A sabedoria inconsciente de John dá lugar ao tom hipócrita de George, pois ele faz questão de registrar seu poema no livro de visitas de um resort suíço, muito frequentado por turistas ingleses que provavelmente comprarão as obras religiosas publicadas por sua editora.

---

<sup>21</sup> BUTLER, S., *The Way of All Flesh*, op. cit., p. 12.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 14.

Se a religiosidade de John Pontifex é tão pessoal quanto o órgão que constrói para uso particular, a do filho é feita para exibição pública. George Pontifex é um radical que rejeita os hábitos saudáveis do pai. Ao adotar calculadamente uma religiosidade inimiga à fé do pai, George se torna um “híbrido” que traz uma mudança perigosa na linhagem. De acordo com Overton, “ele é um animal novo, surgido da união de muitos elementos desconhecidos, e sabe-se bem que a reprodução de crias anormais, sejam elas animais ou vegetais, é irregular e não confiável, mesmo quando não são absolutamente estéreis”.<sup>23</sup> A exploração de uma religião em que não acredita, apesar de benéfica para seu bolso, tolhe o desenvolvimento tanto de seu filho quando de seu neto, que são criados na atmosfera “carola” que ele introduziu. Butler enfatiza que não se deve condenar George Pontifex por sua habilidade de fazer mais dinheiro do que o velho John; ele se ressentido é do mau uso da religião e da riqueza. Sendo rico e saudável, o editor não se preocupa com o bem-estar dos seus descendentes. Come demais, bebe demais e superestima o valor do seu dinheiro: “quando um homem gosta demais do seu dinheiro”, Overton nos assegura com séria zombaria, “não é fácil para ele gostar muito dos filhos também a todo momento”.<sup>24</sup>

O filho “fracalhão” de George, Theobald, é um dos produtos do tratamento inadequado do próprio George. Tímido, “embotado e deficiente em espírito animal”, Theobald é completamente diferente de sua vivaz irmã, Alethea, que herdou a vitalidade genuína de John Pontifex e que ajuda Ernest a escapar da influência do pai e a partilhar da força espiritual de seu bisavô. Theobald, de acordo com Overton,

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 19–20.

<sup>24</sup> Ibid., p. 20.

também porta a identidade do avô, mas as tentativas de Alethea de “juntar forças com ele tanto quanto podia (pois os dois eram as lebres da família, enquanto os outros eram os cães)”<sup>25</sup> não servem de nada. Apesar de sua aparência belicosa, Theobald ~~facilmente~~ é facilmente intimidado pelo pai:

Bem antes de ele sair dos cueiros, ficou decidido que seria clérigo. Seria adequado que o Sr. Pontifex, o conhecido editor de livros religiosos, entregasse pelo menos um de seus filhos à Igreja; isso poderia trazer bons negócios ou pelo menos mantê-los dentro da firma.<sup>26</sup>

Incapaz de enxergar através da hipocrisia do pai, Theobald acredita “na justiça de toda a transação”. Por um momento, um pequeno lampejo de revolta trai a voz ancestral de John Pontifex se agitando dentro dele. Quando o momento de sua ordenação se aproxima, ele tem algumas dúvidas sobre entrar na Igreja, e escreve para o pai que sua consciência lhe disse que estaria fazendo mal caso se tornasse clérigo. George Pontifex encerra a correspondência com a seguinte nota, na qual revela sua própria personalidade com algumas linhas vigorosas:

Caro Theobald, – recebi sua carta; estou confuso quanto ao motivo, mas muito certo do efeito. Você não receberá um único tostão meu até recobrar o juízo. Caso persista em sua tolice e

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 134.

<sup>26</sup> Ibid., p. 29.



perversidade, ficarei feliz de lembrar que ainda tenho outros filhos em cujo comportamento posso confiar como sendo fonte de honra e felicidade para mim. – De seu afetuoso mas preocupado pai, G. Pontifex.<sup>27</sup>

Depois disso, a vitalidade de Theobald se extingue. Pelo resto da vida, ele aceita a “espiritualidade” imposta pelo pai e toma para si a tarefa de “ver a honra e a glória de Deus pelos olhos de uma Igreja que viveu trezentos anos sem encontrar motivo para alterar uma única opinião”.<sup>28</sup> Theobald, portanto, passa a representar a visão de Butler do religioso que morreu para a vida, uma encarnação simbólica da Igreja que ele pretendia criticar. Executando com inquietação os deveres eclesiásticos que exigem contato humano, Theobald ilustra o ditado de Overton de que “Toda mudança é um choque; todo choque é uma morte *pro tanto*”.<sup>29</sup> Se George Pontifex induziu uma mudança, é seu filho, e não ele, quem foi morto pelo choque. Depois que Theobald foge da sua ineficiente extrema-unção à moribunda Sra. Thompson, Overton observa secamente: “Pobre dele! Deu seu melhor, mas qual é o melhor que um peixe pode dar quando está fora d’água?”<sup>30</sup>

No modo com que conduz sua vida pessoal, Theobald se mostra tão morto quando nas atividades religiosas. Imediatamente após seu casamento com Christina Allaby, Theobald protesta interiormente contra a armadilha que o respeito à tradição preparou para ele. Para Butler, esse eu interior é o ser que Theobald construiu a partir

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 66.

<sup>28</sup> Ibid., p. 109.

<sup>29</sup> Ibid., p. 273.

<sup>30</sup> Ibid., p. 66.

de suas memórias ancestrais, e um guia muito mais seguro do que seu eu consciente, falível e tolo. Como nos diz Overton:

Ele não queria se casar com Christina: ele não se casara com ela; era tudo um pesadelo; ele iria... mas uma voz ficava falando nos seus ouvidos: “VOCÊ NÃO PODE, NÃO PODE, NÃO PODE.”

“NÃO POSSO?” berrou-lhe a criatura infeliz.

“Não”, disse a voz impiedosa. “NÃO PODE. VOCÊ É UM HOMEM CASADO”.<sup>31</sup>

O casamento de Theobald com Christina Allaby é uma obra-prima satírica. A artificialidade ridícula da união também é uma condenação da artificialidade das visões religiosas que a tornaram possível. A noiva é quatro anos mais velha que Theobald. Depois de seis anos de noivado, ela tem “trinta e três anos de idade e aparenta tê-los”. Duas das quatro irmãs solteiras dela são mais velhas. Christina sabe muito bem que o assistente do seu pai “não era o ideal que sonhara quando lia Byron com as irmãs no andar de cima, mas ele era uma realidade dentro dos limites da possibilidade e, no fim das contas, nem era uma realidade tão ruim como as realidades são”.<sup>32</sup> Assim, ela joga cartas “com Theobald pensando no prêmio”, e leva um marido para si.<sup>33</sup>

Ernest, filho de Theobald e Christina, da quarta geração da família Pontifex e protagonista do romance, é o autorretrato de Butler. Sua conquista atemporal no romance foi usar a própria experiência

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 88.

<sup>32</sup> Ibid., p. 44.

<sup>33</sup> Ibid., p. 43.

de vida para revelar como a infância e a juventude “numa família feliz e temente a Deus” pode ser de tristeza e tormento. Certas cenas em *The Way of All Flesh* atacam a hipocrisia da família vitoriana com precisão cirúrgica, como na memorável passagem em que o pequeno Ernest, sem conseguir pronunciar direito, insiste em dizer “tum” em vez de “come”,<sup>34</sup> pelo que leva uma bela surra do pai, que logo em seguida chama os criados para fazerem as preces. A violência também marca as primeiras aulas de leitura de Ernest:

Quando Ernest estava no segundo ano, Theobald, como afirmei, começou a ensiná-lo a ler. Passou a açoitá-lo dois dias depois do início das aulas. Era doloroso, dizia a Christina, mas era a única coisa a ser feita – e era feita. A criança era débil, pálida e enfermiça, então eles sempre mandavam buscar o médico que administrava calomelano e “pó James”.<sup>35</sup> Tudo era feito com amor, ansiedade, timidez, estupidez [...]. Antes de Ernest engatinhar direito, ensinaram-lhe a ajoelhar; antes dos quatro anos, estava aprendendo latim e fazendo regra de três.<sup>36</sup>

O argumento de Butler é que Theobald, naturalmente enfermo, sente que precisava se comportar como seu próprio pai se comportava e, na medida de sua capacidade, banca o “tirano fraco”, produzindo resultados tão devastadores quanto os do “tirano robusto” da geração passada.

<sup>34</sup> Isto é, o verbo “come” em inglês.

<sup>35</sup> Pó patenteado pelo médico Robert James (1703–1776) para o tratamento da febre.

<sup>36</sup> BUTLER, S., *The Way of All Flesh*, op. cit., p. 117.

O impacto da crítica severa à moralidade vitoriana nos primeiros dois terços do livro é garantido pela maestria de Butler, sua decisão de focar na vida doméstica de um clérigo – justamente o baluarte da sociedade vitoriana. Em *Theobald Pontifex*, vemos o clérigo como pai, disciplinando os filhos da única maneira que sabe, e dando-lhes o que pensa ser bons conselhos para sobreviver no mundo. O sólido discernimento psicológico de Butler, contudo, possibilita ao leitor ver que esses pais destroem completamente os filhos. Pais que assumem a postura de deuses ficam cegos às consequências de suas ações e fracassam pela inabilidade de julgarem a si mesmos com clareza: não conseguem ver além das necessidades do próprio ego. A crítica de Butler, portanto, é mais do que uma sátira cruel a *Theobald* e suas aspirações, é um ataque contra o próprio coração da moralidade vitoriana. Samuel Butler deixa claro que a sobrevivência de Ernest depende de ele rejeitar a influência hereditária de seu pai e de seu avô. Voluntariamente, Ernest se esforça para se aproximar espiritualmente do seu bisavô, John Pontifex, que amava música, construiu seu próprio órgão e “preservava seu próprio alvitre”. Para recuperar a “graça” de seu bisavô e devolver seus filhos à trilha evolutiva correta, Ernest Pontifex precisa efetuar um “cruzamento”. Mas, de acordo com as teorias evolucionistas de Butler, propagandeadas por Shaw, tal “cruzamento” só se daria pelo estímulo de uma mudança radical. Portanto, Ernest precisava descobrir “aquele outro Ernest que morava nele e que era muito mais forte e real do que o Ernest do qual tinha consciência”.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 130.

Como foi dito anteriormente, a publicação de *A Origem das Espécies* em 1859 teve grande impacto nas certezas morais e intelectuais vitorianas. O livro de Darwin foi publicado um ano depois de Butler obter seu diploma em Cambridge. Filho de um clérigo e neto de um bispo, Butler cresceu com a ideia de que seria ordenado, quase como que seguindo “a ordem natural das coisas”. Portanto, era particularmente sensível à onda de dúvidas religiosas que Darwin gerou, mas o conceito de seleção natural darwiniana perturbava Butler porque ela aparentemente destruía o papel do livre-arbítrio como força motora nos assuntos da Humanidade. Contudo, à época em que escreveu *The Way of All Flesh*, Butler parece ter assimilado as teorias de Darwin quanto aos hábitos herdados e à variação espontânea por meio da adaptação voluntária ao ambiente.

A narração de Overton sugere que a reconversão de Ernest ao seu “verdadeiro eu” ocorre em três estágios distintos que exemplificam a compreensão particular de Butler sobre o processo de evolução. O primeiro estágio retrata Ernest em Battersby e Roughborough como vítima do Dr. Skinner, o diretor, e do legado de George Pontifex. O estágio seguinte mostra o adolescente em Cambridge e em Londres, onde é iludido por uma sucessão de “falsos profetas”. Sem conseguir se adaptar às diferentes “condições de sua existência”, Ernest sucumbe a uma crise que ilustra como sua educação foi insuficiente. Finalmente, Ernest procura se libertar dos falsos hábitos das duas gerações passadas. Essa dolorosa “educação” resulta no casamento desencaminhado de Ernest, mas termina “toleravelmente bem” com “um Pontifex que consegue construir uma ponte do passado para o futuro”.

A crueldade da educação doméstica de Ernest é ecoada na rejeição de Butler à Escola como instituição. Butler acreditava que o Homem é basicamente uma criatura boa corrompida pelas exigências da sociedade e das instituições. Assim, o Dr. Skinner, embora não seja de modo algum maligno ou pérfido, perpetua por meio de sua escola um sistema que faz “a pior razão parecer a melhor” aos olhos dos que são jovens demais para descobrirem sozinhos. Dr. Skinner torna-se a encarnação simbólica do pai, das instituições, da hipocrisia, contrassensos intelectuais, religião e Igreja, família, da moralidade vitoriana, realmente de tudo contra o que Butler se rebelava. Para o escritor, todas as instituições – incluindo lar, Igreja e escola – eram sintomas microcósmicos de uma doença maior. Ernest decide queimar Theobald em efígie, uma das cenas mais arrepiantes da ficção vitoriana, que simboliza a destruição do corpo e dos valores de toda uma era. Quando Theobald (“uma coisa pobre, feita de papel, calicô e palha”) se desfaz em fumaça enquanto seu filho observa, o fogo consome todos os pais e reduz o passado a cinzas.

Embora Butler retrate os aspectos negativos da educação de Ernest com detalhes, ele também apresenta, nas pessoas de Alethea, tia de Ernest, e do ubíquo Overton, personagens ideais que evitam que o despreparado Ernest seja predado pelo seu eu “esnobe”, resultado de sua educação e criação. Como madrinha e segundo padrinho de Ernest, Alethea e Overton interessam-se ativamente por seu desenvolvimento. A intervenção em nome dele começa no batizado, embora possam fazer pouco para se opor à influência de George Pontifex, seu primeiro padrinho, que sugere o nome cristão para o neto e providencia água batismal adulterada.

No primeiro estágio da evolução de Ernest, o treinamento prático de Alethea compensa a instrução ofertada pelo Dr. Skinner, “um cristão sério, temente a Deus”. Alethea representa a concepção de Butler da mulher perfeita, da “nova mulher” do seu tempo e, conseqüentemente, da mãe perfeita para Ernest. Diferentemente de Christina, ela tem opiniões próprias fortes, no sentido de que é pouco influenciada pelo dogmatismo da Igreja da Inglaterra. É rica e, portanto, não precisa se casar. Alethea encarna uma verdade oposta à pregada pelos “contadores da verdade” profissionais que ela detesta. Contudo, sua morte prematura a impede de cumprir a intenção de “ficar no lugar dos pais [de Ernest], e de encontrar nele um filho, e não um sobrinho”.<sup>38</sup> Ademais, ela segue sendo um mecanismo que devolveria Ernest, por meio de seu processo evolutivo, ao “verdadeiro eu” de John Pontifex. Ao se mudar para Roughborough, nota a falta de força física e resistência moral do sobrinho e, portanto, treina Ernest encorajando-o a construir um órgão, assim como o avô dela, permitindo-o redescobrir sua força e gentileza espiritual, traços originais de John Pontifex. Mas ela sabe que não pode “desfazer o efeito do ambiente em que o garoto vivera em Battersby”. Ao deixar sua fortuna para Overton, ela na verdade delega a ele a “tutela” de Ernest, mas sua morte prematura põe termo ao treinamento de Ernest, de modo que o seu eu “consciente” comete os múltiplos erros que ela previra.

Com exceção de seu “gesto quixotesco” em nome da criada Ellen, Ernest conclui a primeira fase evolutiva de sua carreira ainda muito influenciado por Battersby e Roughborough. Mas Alethea

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 147.

plantou a semente. Conforme Ernest deixa o estabelecimento do Dr. Skinner e pondera sobre suas atribulações passadas e presentes, inconscientemente assume a eterna jovialidade de John Pontifex. Ele observa as névoas cobrindo o sol e, de súbito, desata em gargalhadas:

Nesse exato momento um véu suave de nuvem afastou-se do sol, e ele foi trazido para *terra firme* pela irrupção da luz solar. Nisso, tomou ciência de que estava sendo observado atentamente por um outro viajante defronte, um cavalheiro idoso com uma cabeçorra e cabelos cinza como ferro.

“Meu jovem amigo”, disse ele bondosamente, “você realmente não deveria ficar de conversa com pessoas no sol enquanto está no vagão de uma ferrovia pública”.<sup>39</sup>

Embora a conversa inconsciente de Ernest lembre a do seu avô, que também se dirigia ao sol como símbolo de sua confiança na “bondade” da natureza, ele tem um longo caminho para percorrer até conquistar a fé do seu ancestral.

O segundo estágio na evolução de Ernest o encontra em Cambridge e Londres. Na sua cruzada moral, atua como porta-voz para a crítica de Butler à educação vitoriana ao expor as deficiências de sua educação em Battersby, Roughborough e Cambridge. Ingenuamente, Ernest decide se ordenar, contra a vontade dos pais. Além disso, “escudado da impureza” em Cambridge, Ernest ainda não tem familiaridade com os “caminhos da carne”. É assim que acaba na prisão, pois sua educação não o permitiu “distinguir entre uma

---

<sup>39</sup> Ibid., p. 194-5.



mulher respeitável e uma prostituta”.<sup>40</sup> A confiança de Ernest na moralidade e educação de Battersby, Roughborough e Cambridge se vai para sempre e ele entende que precisa deixar o clero. Ao fazer isso, Ernest não apenas nulifica a influência da geração passada de George, Theobald e Christina, mas também restaura seu verdadeiro eu. Ele procura por um “critério de verdade” pelo qual poderia julgar suas ações futuras: “a decisão era difícil – tão difícil que seria melhor para um homem seguir o instinto do que tentar decidir por algum processo de raciocínio”.<sup>41</sup> Assim, quase que por coincidência, Ernest descobre o credo de John Pontifex: “O instinto é, portanto, a última corte de apelação. E o que é o instinto? É um modo de fé baseado na evidência de coisas que não se veem realmente”.<sup>42</sup> Ernest, portanto, decide confiar no “poder” invisível que agora sente

[...] estar dentro dele, [o princípio vital que é] o desejo de conhecer, ou de fazer, ou de viver [...]. Perdera sua fé no Cristianismo, mas sua fé em algo que ele desconhecia, algo que ainda era obscuramente percebido, que fazia do certo, certo e do errado, errado – sua fé nisso se fortalecia a cada dia.<sup>43</sup>

Aos olhos de Butler, a conversão de Ernest não é menos do que uma regeneração. Mas a lembrança passiva de Ernest acerca da “graça”

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 273.

<sup>41</sup> Ibid., p. 282.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid., p. 298.

instintiva de seu bisavô deve, de acordo com as teorias evolutivas de Butler, traduzir-se em ação.

Portanto, o estágio final da evolução de Ernest Pontifex o mostra tentando alterar os hábitos de sua existência passada e criar uma vida nova para si. A vida na prisão ensina a Ernest que ele precisa adquirir novos hábitos, e suas atitudes subsequentes mostram que está fiel à nova força que sente dentro de si. Esses dias na cadeia ensinam-lhe que o “cruzamento que precisa empreender não pode acontecer sem uma mudança fundamental no seu estilo de vida. Ele decide “afundar de vez o cavalheiro” tornando-se um alfaiate, mas a ideia é ridicularizada por Overton, que aponta a ilusão na decisão de Ernest em ir morar entre os pobres, lembrando o leitor de que Ernest está para receber uma fortuna de sete mil libras no seu vigésimo oitavo aniversário. Butler condenava a rigidez dos valores vitorianos, mas, como um típico vitoriano do meio do período, sempre defendia a importância do dinheiro.

*The Way of All Flesh* é um romance notável na crítica sem precedentes à rigidez dos valores vitorianos. Contudo, o último terço do livro carece da força das seções autobiográficas anteriores. Butler nunca foi ordenado ou preso e, acima de tudo, nunca se casou. Ele desprezava a ideia do casamento, provavelmente levando em consideração o matrimônio dos pais. O ciclo evolutivo de Ernest, portanto, se completa com personagens e eventos não autobiográficos. É o caso dos seus filhos. Quando ele entrega os filhos a uma “gente marinheira”, muito versada em cruzamentos, está claramente tentando se aproximar de John Pontifex. Quando os entrega para um casal de saudáveis pais adotivos, consegue completar sua conversão

para um novo conjunto de ideias que rompem a rigidez dos valores vitorianos impostos a ele.

Assim, Ernest afinal se retira. Ele ilustra os trabalhos da teoria de Butler quanto à evolução da personalidade. Assim como John Pontifex, provou da sabedoria do instinto e do inconsciente, os benefícios de uma boa criação. Ernest se retira para a solteirice, mantendo-se afastado da sociedade, evitando todos os relacionamentos aborrecidos ou reivindicações pessoais. Alcançando a maturidade, herda uma fortuna enorme e se estabelece numa existência burguesa. Butler rejeita o esforço contínuo. A ideia central no ciclo evolutivo de Ernest é viver com dignidade e mudar a influência hereditária de George e Theobald. Ao fazer isso, aproxima-se de seus ancestrais, que acredita terem sido inocentes e gentis. Suas antigas dores, apreensões e hesitações embotaram-se com sucesso. Ernest vive de suas experiências passadas, catalogando-as e reinterpretando-as. O retrato final de Ernest Pontifex coalesce com o de John Pontifex, no sentido de que ele escapa da influência nefasta de George e Theobald. O fato de abandonar todas as suas amarras e de repudiar as sagradas instituições vitorianas – família, igreja e escola – fazem dele um personagem realmente inovador, a expressão encarnada da crítica sem precedentes à rigidez dos valores vitorianos feita por Samuel Butler.

## Henry James e a Mulher de Livre Pensamento

Enquanto Samuel Butler não deixou dúvidas quanto à profunda crítica que estava fazendo às normas sociais da sua época, o comentário social que se encontra nos romances de Henry James é de natureza muito mais sutil. De fato, a tendência da crítica literária

é se concentrar na inovação estilística de James em detrimento de sua cáustica percepção crítica quanto à sociedade vitoriana. Pode-se dizer que os romances de Henry James tendem ao Impressionismo – movimento artístico que procurava prescindir a tradição formal de conceptualização e convidava os pintores e escritores a registrarem a realidade da maneira que ela se mostrava a uma percepção desprevenida. Na arte impressionista, o sujeito não declarado se torna, muitas vezes, “o artista” ou “espectador”. De acordo com F. Matthiessen, James possuía uma “imaginação intensamente visual”.<sup>44</sup> Ele foi muito influenciado pelos pintores impressionistas franceses como Manet, Degas, Monet e Seurat, e endossava o conceito cultural de que o significado não deve ser imposto à experiência, mas descoberto nela. Assim como as pinceladas que nos lembram do papel do artista, “a moldura que recorta a cena tão arbitrariamente” introduz a presença de um observador que está limitado pela sua posição. De maneira semelhante, o “ponto de vista” restrito desenvolvido por James se torna uma descoberta do interesse subjetivo que dá seu próprio contorno ao que é percebido “acidentalmente”. Sua ênfase na visão, no imediato, no efeito “cênico” foi notada muitas vezes – o próprio James declara em sua autobiografia que os únicos termos em que experimentou a vida foram “na vívida imagem e na própria cena”.<sup>45</sup>

Os impressionistas franceses que influenciaram James abandonaram a moldura tradicional folheada a ouro, reivindicando o

---

<sup>44</sup> MATTHIESSEN, F. James and the Plastic Arts, *The Kenyon Review*, v. 4, 1943. p. 535-50.

<sup>45</sup> JAMES, Henry. *Autobiography*. Edição de Frederick W. Dupee. New York: Criterion Books, 1956. p. 4.

espaço da moldura como parte da composição.<sup>46</sup> As molduras de Edgar Degas eram neutras, e ele tentava suprimir o discurso possessivo da moldura tradicional ao negar o próprio limite, a própria fronteira; como resultado, o espaço da moldura tornou-se um ambiente instável que o permitia experimentar com modos alternativos de fechamento estético. Em “The Art of Fiction” (1884), James declara que o romance é, na sua definição mais ampla, “uma impressão direta e pessoal da vida”, cujo valor varia com “a intensidade da impressão”. Sua recusa em superavaliar uma perspectiva em relação a outra é a presunção da “casa da ficção”. De acordo com James:

A casa da ficção não tem uma janela, mas um milhão – ou, antes, um número de janelas impossível de se calcular; sendo que todas elas foram espiadas, ou ainda podem ser espiadas, na sua vasta fachada, pela necessidade da visão individual e pela pressão da vontade individual.<sup>47</sup>

Ele salienta que tudo o que distingue um espectador do outro na casa da ficção é a “necessidade” e “pressão” da “vontade individual”. Não há posição privilegiada para se observar, e nenhuma janela fornece uma compreensão da vida mais precisa ou preferível em relação à outra.

Henry James também foi influenciado pelo Esteticismo que floresceu durante os anos de 1880, e por seu principal expoente, Walter Pater (1839–1894), amplamente reconhecido como um mestre

<sup>46</sup> STOWELL, H. Peter. *Literary Impressionism: James and Chekhov*. Athens: University of Georgia Press, 1980. p. 104.

<sup>47</sup> JAMES, H., *The Art of Fiction*, op. cit., p. 46.

da prosa inglesa. O Esteticismo era, em parte, uma reação contra o Utilitarismo dominante do período vitoriano a que nos referimos. Ele estava diretamente ligado ao padrão de vida e de pensamento que Matthew Arnold chamou de “Filistinismo”, termo empregado para a classe média inglesa que tendia a olhar para a arte como mercadoria supérflua. Diferentemente dos “filistinos”, Pater pregava o amor à arte pela arte – a partir da arte o homem poderia obter a mais elevada forma de alegria – e ele via o propósito da arte como sendo a busca pela beleza, dissociada da importância social. O Esteticismo, portanto, fornecia uma experiência muito distante do mundo industrial, resistindo à vulgaridade do gosto da classe média. Em vez de contribuir como bons ingleses vitorianos para a “riqueza da nação”, os Estetas se dedicavam a explorar o mistério da consciência humana, suas emoções e impressões e, assim, arrogavam a superioridade da verdade “poética” sobre a “científica”, louvando as virtudes da liberdade individual acima daquelas advindas do esforço social.

Diferentemente dos escritores vitorianos populares mencionados anteriormente, Henry James não encorajava os leitores a seguirem uma interpretação linear rumo à conclusão. Para ele, nenhum conto era linear o bastante para ter um único significado. Em seus romances, a “aparência das coisas é o principal meio de se conhecer, e a interpretação simplesmente resulta da inferência da testemunha”, e suas obras resistem a tentativas de resumo e fechamento. A ficção dele é uma ficção de diálogo, sua própria voz narrativa e a de muitos de seus personagens buscam expressividade, mas há momentos em que uma certa lacuna sugere a falta de adequação das palavras. Além disso, para preservar o “espanto” no leitor assim como no personagem, a narrativa jamesiana não corre para uma “explicação final e irreversível”. Ele mesmo descrevia seu estilo como uma

sucessão de condições que não olha para as causas e nem para as consequências. Seus finais “abertos” foram frequentemente notados, embora muito dessa discussão requeira saber “o que é um final – se é uma ‘amarração’ de pontas soltas narrativas, uma distribuição final de prêmios e punições, uma disposição dos personagens que nos faça perder a curiosidade sobre sua vida subsequente, ou algum tipo de final do assunto cujo exame foi concluído”.<sup>48</sup> Sua própria resposta para os que poderiam dizer que ele deixa seus personagens no ar é profunda: “Nunca se conta o todo de alguma coisa; só é possível compreender aquilo que se reúne”.<sup>49</sup>

Em *Daisy Miller* (1879), James narra a história na terceira pessoa e, contudo, apresenta-a como se fosse vista e compreendida por um único personagem, Winterbourne, que restringe a informação àquilo que vê, ouve, sente ou pensa. Pode-se dizer que Daisy é destruída porque Winterbourne não consegue interpretá-la. Daisy é uma “International American Girl”, um tipo de personagem cuja criação foi atribuída a James pelo seu contemporâneo William Dean Howells (1837–1920). A International American Girl também aparece como Isabel Archer em *The Portrait of a Lady* (1881) e Millie Theale em *The Wings of the Dove* (1902). É independente, livre e inocente, e sua atração ou é “delicada” ou de “um tipo pálido, ou um tanto assexual [...] Em sua forma menos refinada ou séria, pode ser ignorante, impetuosa ou simplesmente ingênua”, e ela nunca se casa. Ao usar a garota americana como centro de seu exame da interação entre as sociedades americana e europeia, não era na garota em si que James colocava a peculiar consciência moral americana. A resposta cons-

<sup>48</sup> JAMES, H., 1956, *Autobiography*, op. cit., p. 6.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 8.

ciente ao embate com a convenção social geralmente se localizava, como em *Daisy Miller*, no observador masculino. Sua salvação não estava nela, mas na habilidade do homem em observá-la.

É importante explicar que os padrões disponíveis para as personagens femininas de James encaixam-se em categorias distintas: os padrões de casamento, que pressupõem uma existência social, frequentemente acompanhada pela aniquilação da autonomia da mulher; de retirada do casamento, mantendo uma relação prolífica com a sociedade, ou a morte. Ao criar a “International American Girl”, James estava bem ciente das restrições quanto à dependência econômica e falta de alternativas práticas ao casamento que as mulheres de sua época enfrentavam. Ele entendia que os homens não sofrem o mesmo tipo de limitações, pois o poder econômico e social deles é maior e eles não dependem tanto de sua aparência ou valor como objeto. Nos tempos vitorianos, o sistema de regulação da vida da mulher em todas as esferas da vida, da biológica à intelectual, era mantido pela autoridade masculina, principalmente por pais, maridos, educadores, religiosos e médicos. As mulheres estavam sob o controle daquilo que Virgínia Woolf mais tarde descreveria como “o patriarcado”. Apesar do sistema social menos rígido, que de maneira geral prescindia da “*chaperon*”, a dama de companhia para mulheres jovens, muitos aspectos da ideologia vitoriana se encontravam nos Estados Unidos, onde esperava-se que as mulheres se dedicassem às tarefas sagradas de mulher e mãe, assim como suas contrapartes inglesas.

James reconhecia que compreender como o mundo enxerga uma pessoa era fundamental para as mulheres. Sua aparência e seus vestidos determinavam sua “nubilidade”, da qual dependia, por sua



vez, sua sobrevivência econômica. No casamento, o sucesso delas era medido por sua existência em relação ao marido e à família. Em *Daisy Miller*, James usa sua protagonista feminina de modo convencional. Ao contrário de Bernard Shaw, ele não retrata suas mulheres rebelando-se contra a sociedade e batalhando para estudar. Em *Immaturity* (escrito em 1879, mesmo ano de *Daisy Miller*, ainda que só publicado em 1930), Harriet Russel, uma das “novas mulheres” de Shaw, recusa-se a casar com Robert Smith devido à imaturidade dele. Apesar de seu status social baixo de costureira, ela prefere trabalhar e estudar para aumentar suas chances de conquistas pessoais, objetivo que ela de fato alcança no fim do livro. Daisy não tem tanta sorte; embora seja uma herdeira rica, ela despreza a convenção, chocando tanto Winterbourne quanto seus compatriotas em Roma, e morre de malária no fim da história.

Como foi dito anteriormente, a salvação de Daisy não está nela mesma, mas na capacidade de Winterbourne de traçar alguma correlação com ela, uma habilidade que surge tarde demais, pois seu ponto de vista é prejudicado pelo preconceito contra a garota americana, vítima de sua má representação ao longo da narrativa. Em *Daisy Miller*, a ênfase é no ato de interpretar, olhar, confundir e solucionar. A existência de Winterbourne se estabelece por meio das tentativas de “ler” Daisy. No prefácio, James cita uma crítica feita por um amigo ao enredo de *Daisy Miller* quando, em Veneza, eles viram (nas palavras de James) duas “mulheres horríveis brincando à porta do hotel”:

Como você pode comparar essas criaturas a uma figura [i.e., Daisy Miller] cujo único defeito é ter transmutado de maneira comovente

um tipo tão infeliz e, por um artifício poético, ter feito não apenas o nosso julgamento sobre ela perder o rumo como também tornar impossível qualquer julgamento assim?<sup>50</sup>

Ao que James responde:

Minha figura supostamente típica era, claro, pura poesia, e nunca foi nada além disso; já que é isso que uma imaginação útil, mesmo que em pequenas doses, consegue produzir diretamente.<sup>51</sup>

Anteriormente no seu prefácio James fez referência a “[...] certa planeza na denominação literal de minha pobre heroína. De fato, como devem ter sentido, a totalidade de sua história foi plana”.<sup>52</sup> Ao mencionar a “planeza” de Daisy, ele encaminha o leitor para longe da consciência individual dela e na direção de sua própria performance autoral. James enfatiza que a principal preocupação de sua narrativa não é contar a história de Daisy, mas relatar a construção de uma obra de arte, da poesia. Contudo, a poesia requer vocabulário que retrate o objeto e articulação, justamente a habilidade que, segundo James na voz do narrador, Daisy não desenvolveu adequadamente. A articulação por meio do narrador é desvelada como outro aspecto crucial da performance autoral de James. Daisy precisa de James, ele deixa implícito no prefácio, para articular o seu mundo. O autor,

---

<sup>50</sup> JAMES, H. *Daisy Miller*. London: Penguin, 1986. p. 42.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 41.

com a ajuda do seu narrador, “há de suplementar sua consciência com comentários”.

Contudo, esse comentário, como já se sugeriu, é preconceituoso. O narrador de James reduz Daisy à “planeza”. De acordo com E.M. Forster, “Se [o personagem] nunca surpreende, ele é plano”.<sup>53</sup> Apesar das tentativas de Winterbourne de encaixar Daisy no seu conceito de mulher “honorável”, ela sempre o surpreende. Quando Daisy chega na Europa, visivelmente americana, para Winterbourne ela é uma representante “deles”:

“Aí vem minha irmã [...]. É uma garota americana.

Como são belas!, pensou Winterbourne, apurando-se na cadeira como se estivesse prestes a se levantar.<sup>54</sup>

Winterbourne logo fica confuso pela atitude de Daisy, pela aparente contradição entre o seu comportamento aberto e livre ao falar com um homem que não conhece, e a franqueza e encanto de seus modos. Ele tenta explicar seu comportamento fazendo nova menção ao seu tipo “nacional” americano:

Será que ela era simplesmente uma bela garota do Estado de Nova Iorque – será que eram todas assim, as moças bonitas que passavam um tempo na companhia de cavalheiros? Ou será que ela também era uma jovem astuta, audaciosa e inescrupulosa? Winterbourne perdera

<sup>53</sup> FORSTER, E.M. *Aspects of the Novel*. London: Harcourt Jovanovich, 1955. p. 78.

<sup>54</sup> JAMES, H., *Daisy Miller*, op. cit., p. 50-1.

o instinto no assunto, e sua razão não ajudava. Estava inclinado a pensar que a Srta. Daisy Miller era uma namoradaira – uma bela namoradaira americana [...] Winterbourne quase se sentiu grato por ter encontrado a fórmula que se aplicava à Srta. Daisy Miller.<sup>55</sup>

A suposição aqui é de que *há* uma fórmula, ou deveria haver, que Winterbourne quer encontrar e que pretende encontrar relacionando Daisy à sua feminilidade, sua existência a um tipo americano. Apesar de suas próprias expectativas a respeito de Daisy, *não* se espera que o próprio Winterbourne, sendo homem, seja consistente e abrangente. Nós o identificamos como sujeito e, portanto, complexo e mutável. É Daisy quem precisa, numa sociedade convencional, ser compreendida e decifrada. Ela é destruída porque Winterbourne não consegue entendê-la. A narrativa exemplifica claramente suas dúvidas:

Winterbourne se questionou como ela [Daisy] se sentia quanto à indiferença que recebia, e às vezes aborrecia-o suspeitar que ela nem sequer se importava. Dizia a si mesmo que ela era leviana e infantil demais, inculta e imprudente, provinciana demais para refletir sobre seu ostracismo ou mesmo para notá-lo. Então, em outros momentos acreditava que ela trazia, no seu pequeno organismo, elegante e irresponsável, uma consciência desafiadora, apaixonada, perfeitamente atenta à impressão que causava. Ele se perguntava se a rebeldia de Daisy vinha da consciência acerca de sua inocência ou do seu próprio ser, essencialmente uma jovem do tipo inconsequente. Deve-se admitir que se apegar a uma crença na “inocência” de

---

<sup>55</sup> Ibid., p. 57–8.

Daisy parecia cada vez mais a Winterbourne um gesto de galanteio elaborado. Como já tive a oportunidade de contar, ele ficava com raiva de ver a si mesmo rebaixando-se a pensar nas minúcias dessa jovem; irritava-se por sua falta de convicção instintiva sobre quanto das excentricidades dela era genérico e cultural e quanto era pessoal. De qualquer um dos lados, ele a perdera, de alguma forma, e agora era tarde demais.<sup>56</sup>

James foca a narrativa *em* Daisy e não *através* dela, mostrando como ela age em vez de dizer o que ela sabe, talvez para nos mostrar que ela compreende muito pouco, substituindo sua falta de experiência com o melhor entendimento e conhecimento do leitor. Mas o narrador não interpreta as ações de Daisy Miller; ele expressa o que acredita que ela sente, mas para o qual não tem palavras, minando a independência do consciente subjetivo dela. Ele subverte a impressão do leitor acerca de Daisy Miller – frequentemente somos lembrados de que ela é inculta e “namoradeira”, do ponto de vista vitoriano do narrador, que abarca a opinião da sociedade americana ao redor dela. O conto que a imaginação de Winterbourne “escreve” para Daisy é romance vulgar. O leitor recebe a cópia pálida e mal interpretada, e não o retrato original. O narrador de James não dá um passo para trás, olhando-a e tentando avaliar a visão dela. Assim, visto que Daisy não é um espelho limpo, ela é substituída pelo narrador mais confiável.

Winterbourne tem compulsão por identificar aquilo que Daisy não consegue analisar e por corrigir o que ela entendeu errado. Como ele não se sente compelido a delinear suas motivações, ele a viola por

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 107.

meio de suas concepções vitorianas. Winterbourne se frustra por sua inabilidade de determinar Daisy com exatidão. Ao mesmo tempo, seu próprio autoconhecimento é incompleto; ele não consegue reconhecer até que ponto seu interesse em Daisy é influenciado por fantasias em que ela é objeto de desejo sexual ilícito. Na proporção em que Winterbourne acredita que ela é inocente, ele estaria disposto a ser seu protetor, mas inconscientemente a brutaliza como objeto sexual.

Daisy nunca parece deixar a percepção do narrador. Contudo, às vezes Winterbourne parece reconhecer que não tem um retrato completo do que Daisy sabe ou não sabe. Embora James sugira em seu prefácio que ele a “aplainou”, o seguinte excerto parece contradizê-lo:

“Entre e vamos passear”, disse a Sra. Walker.

“Seria agradável, mas está encantador assim como estou!” e Daisy fitou com brilho os cavalheiros de cada lado.

“Pode ser encantador, minha querida, mas não é o costume aqui”, insistiu a Sra. Walker, inclinando-se em sua caleche com as mãos devotamente entrelaçadas.

“Ora, pois deveria ser, então!” disse Daisy. “Se eu não andasse, morreria.”

“Você deveria andar com sua mãe, querida,” exclamou a senhora de Genebra, perdendo a paciência.

“Com minha mãe, querida!” exclamou a jovem. Winterbourne viu que ela farejava interferência. “Minha mãe nunca deu dez passos na vida. E, sabe,” acrescentou com uma gargalhada, “já não tenho mais cinco anos.”<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 91-2.

Grande parte de *Daisy Miller* tem a ver com política sexual, com as diferentes formas de se tratar uma jovem solteira nos Estados Unidos e na Europa, com a desigualdade entre homens e mulheres na segunda metade do século XIX e como as regras de poder na sociedade se enraízam nessa desigualdade. Para compreender as razões pelas quais Daisy confunde Winterbourne e choca a comunidade de americanas expatriadas em Roma, é necessário ter alguma noção da relação entre os sexos nas classes média e alta da época. Pela própria história é possível compreender alguns aspectos do comportamento esperado das jovens da época. Winterbourne fica surpreso e animado pela liberdade com que pode abordar Daisy Miller quando a encontra pela primeira vez. Daisy viola as exigências europeias de que uma jovem solteira deve estar sob a constante proteção de damas de companhia, um sistema descrito da seguinte forma:

As restrições e convenções da Sociedade foram feitas para dificultar os galanteios. Uma mulher solteira com menos de trinta anos não poderia ir a nenhum lugar e nem estar em um cômodo de sua própria casa com um homem não aparentado, a menos que acompanhada por uma dama casada ou um criado. Moças jovens certamente não poderiam ir desacompanhadas ao teatro, bailes ou restaurantes. Poucos locais públicos eram abertos para mulheres sozinhas, especialmente as que não haviam atingido a idade crítica de trinta anos, de modo que encontros com rapazes geralmente se restringiam ao lar, sob cuidadosa vigilância. As filhas faziam visitas sociais apenas acompanhadas dos pais ou das damas de companhia e, ainda que se pudesse permitir que jovens apropriados pudessem visitar aos domingos, tais visitas inevitavelmente subentendiam que

as intenções deles eram sérias. Uma jovem também precisava ter cuidado para não dar a entender que estava encorajando um homem, a menos que estivesse disposta a se casar com ele.<sup>58</sup>

Jalland também observa que, ainda que “a aristocracia estabelecida pudesse se permitir maior relaxamento nas regras em relação à classe média ascendente”, mesmo eles “não poderiam ignorar as regras da Sociedade sem se arriscar à sanção de serem excluídos das desejáveis salas de visita e das fontes de aliança e de poder”. Em outras palavras, até os aristocratas que fossem contra o código social poderiam sofrer o mesmo tipo de ostracismo que Daisy sofreu em Roma. Como se verá nos romances de Bernard Shaw, o ponto de vista da “mulher pouco feminina” está constantemente presente no que diz respeito ao seu crescimento cultural, social e político. Shaw liberta suas personagens femininas do confinamento social, ao contrário de Butler, James e Hardy.

A ideologia que jazia por baixo de tal sistema de damas de companhia baseava-se em um consenso sociológico, médico, econômico, político e religioso de que as mulheres deveriam ser criadas para cumprir os sagrados deveres de esposa e mãe, e nada poderia desviá-las da preparação para essas atividades e sua execução. Os vitorianos justificavam essa ideologia com a lógica circular de que as mulheres não tinham os mesmos direitos legais dos homens (não apenas quanto ao sufrágio, negado às mulheres americanas e inglesas até o final dos anos de 1920, mas também quanto ao direito

---

<sup>58</sup> JALLAND, Pat. *Women, Marriage and Politics 1860–1914*. Oxford: Clarendon Press, 1986. p. 24–25.



à propriedade privada e à condução de transações financeiras). A elas era negado o acesso a profissões e à educação que preparava seus irmãos para carreiras na ciência, no direito, na medicina e em outras profissões “sérias”. As mulheres eram educadas para as coisas que eram julgadas apropriadas para seus papéis como esposas e mães: línguas modernas, piano, canto, costura e outras habilidades típicas de uma “finishing school”, ou seja, uma escola voltada para moças da sociedade. Portanto, pouco surpreende que o comportamento inconveniente de Daisy Miller tenha aborrecido aqueles à sua volta e inquietado a autoridade moral e estética do narrador. Quando Winterbourne deixa seu papel de articulador, admitindo com clareza que não conhece o sujeito de sua narração, ele mina sua própria autoridade. Ainda que lamente a impossibilidade de retratar Daisy por completo, ainda assim ele emoldura seu quadro. Ademais, com exceção do diálogo entre Daisy e a Sra. Walker, Winterbourne revela as paixões que consegue discernir em Daisy, mas em momento nenhum tenta avaliá-las do ponto de vista da própria Daisy. Disso resulta que a identidade dela é ambigualmente guardada e preservada pela própria narrativa que deveria descrevê-la.

Sem um processo consciente próprio de interpretação ou autoapresentação, Daisy é completamente um objeto da experiência de Winterbourne e do leitor. Além disso, James deliberadamente isola Daisy como pessoa, o que contribui para intensificar sua liberdade social como americana e sua vulnerabilidade na sociedade americana em Roma. Ela não tem limitações impostas por sua mãe, por seu pai ausente e nem pelo seu próprio sentido sobre o que é ou não é socialmente aceitável. Ela faz o que quer, e responde como quer. Para o mundo à sua volta, é uma jovem garota americana, representando tanto uma sociedade quanto um status feminino. Espera-se que ela

seja o que aparenta ser – seja a menina inocente ou a “mulher caída”. Os mecanismos da sociedade simplesmente expulsam Daisy quando seu comportamento não está mais nos conformes – é ignorada em uma festa pela própria anfitriã e não é mais convidada pela sociedade respeitável. E, no entanto, Winterbourne ainda tenta correlacionar o comportamento de Daisy com o que ela é, interpretá-la e decifrá-la. Mas James não faz isso explicitamente, preferindo a ambiguidade de sua conclusão porque, nas suas próprias palavras, “nada é minha palavra *final* sobre qualquer coisa”. Se Winterbourne tivesse sido bem-sucedido, Daisy teria sido salva, mas o sucesso dele, que vem com a ajuda de outro homem, chega tarde demais:

Giovanelli estava muito pálido; nessa ocasião, ele não tinha flor na lapela, e parecia querer dizer alguma coisa. Por fim, falou, “Ela era a jovem mais bela que jamais conheci, e a mais amável.” E então acrescentou, num momento, “E a mais inocente.”

Winterbourne o encarou e num instante repetiu as palavras, “E a mais inocente?”

“A mais inocente!”<sup>59</sup>

Antes dessa revelação, quando Winterbourne encontra Daisy por acidente no Coliseu à noite e pensa que finalmente a compreendeu, ele não responde à natureza dessa compreensão, mas ao fato de que o processo atribulado de interpretação pode terminar:

Winterbourne parou, com certo horror e, deve-se acrescentar, com certo alívio. Foi como se uma luz repentina tivesse recaído sobre

---

<sup>59</sup> JAMES, H., *Daisy Miller*, op. cit., p. 115.

a ambiguidade do comportamento de Daisy, tornando o enigma fácil de solucionar. Era uma jovem que um cavalheiro não mais precisava se esforçar para respeitar [...]. Sentiu muita raiva de si mesmo por ter se incomodado tanto em considerar a Srta. Daisy Miller da maneira correta.<sup>60</sup>

Algo que acontecia com os americanos na Europa, de acordo com James, é a necessidade de a pessoa receber uma “resposta” individual. Em suas próprias palavras, “a familiaridade com os códigos e convenções sociais é um método rápido para se categorizar pessoas”, e a chegada dos americanos perturba esse procedimento, exigindo uma nova abordagem a um indivíduo que aparentemente não se encaixa nas estruturas existentes. Cada novo indivíduo precisa considerar a sociedade que o rodeia e que se relaciona com ele, e precisa ser considerado por ela. Os valores existentes e sua “correspondência” precisam ser ajustados nesses termos. A “justaposição” de Europa e Estados Unidos continuamente joga luz um no outro, mas o processo é exaustivo e moroso. E mais, exige que o “sujeito consciente” que esteja disposto a passar pelo processo arrisque sua própria identidade social segura. James descobriu a inocência e a natureza no Novo Mundo, mas não a arte. Era necessário ir ao Velho Mundo, particularmente a Itália, para conhecer o bem e o mal e, assim, adquirir uma “consciência” plenamente desenvolvida. Do ponto de vista de James, o conhecimento do bem e do mal é enlaçado de forma intrincada com a experiência estética; para escrever um romance de “consciência”, James precisava olhar para o cenário europeu;

---

<sup>60</sup> Ibid., p. III.

somente lá ele conseguiria encontrar as complexidades morais da consciência estética que a sua narrativa exigia. A apreciação da riqueza estética é um pré-requisito para sua imaginação subjetiva; para James, experiência de arte é experiência de vida. Assim, ele se viu obrigado a dar as costas para a segurança do Novo Mundo, para a inocência de uma cultura cuja visão estética ainda não estava completamente desenvolvida, e colocar sua personagem americana no rico cenário europeu. Somente no Velho Mundo ele poderia esperar um intercâmbio entre os contextos subjetivo e cultural que produziriam uma consciência perceptiva e um mundo que valesse a pena ser seu objeto.

O erro no juízo que Daisy faz do Velho Mundo levanta a questão de sua vulnerabilidade. Ela é a mistura inescrutável de “audácia e inocência”, à primeira vista maravilhosamente independente e livre de quaisquer limitações. Embora a autoconfiança seja uma grande característica, a destruição final dela vai além da percepção convencional de que todo indivíduo é criado pela existência social e não pode viver ignorando esse fato. Pois Daisy não morre simplesmente por causa de sua exposição ao ar febril do Coliseu, mas também por causa da esterilidade de uma sociedade hostil e decadente. Ela fenece diante da má interpretação de Winterbourne, e nossa atenção é inevitavelmente desviada para a tensão entre sua importância como sendo livre e ativa, e sua dependência passiva a uma resposta subjetiva e masculina. Sua liberdade não é somente limitada, ela é negada por uma sociedade que decreta que mulheres jovens não existem por si mesmas; e também por uma apresentação ficcional dela como uma superfície em branco, um reflexo para a consciência de Winterbourne que a rejeita como sendo um objeto. Daisy morre porque não consegue se encaixar em nenhum esquema comportamental europeu,

e porque sua própria existência como garota americana depende de ela continuar sendo vista dentro de um esquema assim. Uma vez que é dada como morta por todos, deixa de existir. Seu único valor está em seu status de representação e, se esta for obscura, ela se torna presa passiva de várias más representações. Embora James condene a sociedade que a repudia, e embora parodie ideias comuns de virtude e vício por meio do pensamento de Winterbourne, ele está ao mesmo tempo sendo fiel ao seu princípio: “De fato, como devem ter sentido, a totalidade de sua história foi plana”. Sua existência dentro do texto limita-se ao seu status feminino de garota americana. O fato de que essa é uma representação ruim chama a atenção para a sujeição das mulheres aos conceitos patriarcais tanto na sociedade quanto nesta obra de ficção.

## Mulheres em Thomas Hardy

Assim como Henry James, Thomas Hardy via o indivíduo como alguém sujeito a ser definido e, com frequência, destruído pela sociedade à sua volta. Contudo, não foram as preocupações estéticas dos impressionistas franceses e de Walter Pater que o ajudaram a formar a compreensão do mundo que o rodeava. De todos os romancistas vitorianos, talvez tenha sido Thomas Hardy o mais ávido discípulo de Charles Darwin. Em uma carta a Edward Wright, escrita em junho de 1907, Hardy descreveu sua filosofia pessoal como “uma forma generalizada daquilo que o mundo pensante gradualmente passou a adotar: em outras palavras, uma forma idiossincrática de determinismo que aceita a teoria da lei causal”.<sup>61</sup> Para

---

<sup>61</sup> MILLGATE, M., *The Life and Work of Thomas Hardy*, op. cit., p. 258.

ele, todo acontecimento, incluindo a ação humana, estava incluído nesse sistema determinista. Ao contrário dos mentores estéticos de Henry James, Darwin preocupava-se muito com as posições relativas de homens e mulheres na sociedade. De acordo com seu discurso evolucionista, “a clara proeminência do homem sobre a mulher em muitos aspectos era evidência o bastante de uma superioridade mental e intelectual nos homens que fora preservada e aumentada pela seleção natural”.<sup>62</sup> As mulheres compensavam sua suposta inferioridade intelectual com sua maior ternura e tendências altruístas, diretamente ligadas às suas funções maternas. Essa “especialização dos sexos” se devia a um processo de seleção sexual, pois os homens que não eram agressivos, enérgicos, obstinados e corajosos o bastante não conseguiam parceira, e as mulheres que careciam de vozes doces, habilidades musicais e beleza física não atraíam um parceiro. Os homens ganharam a iniciativa na seleção sexual em virtude de seus poderes mentais e físicos superiores e, portanto, as tentativas de uma mulher de se moldar de acordo com um ideal masculino de feminilidade era uma resposta completamente natural às condições de sua existência. Além disso, as teorias de Darwin sugeriam que as mulheres que exibiam de maneira mais clara as características atribuídas ao sexo feminino eram descendentes diretas das fêmeas primitivas ativamente escolhidas pelos machos primitivos como sendo as mais adequadas às suas exigências e, portanto, eram mais bem adaptadas.

O pensamento de Hardy acerca do determinismo também foi influenciado por Herbert Spencer (1820–1903). Em *The Principles*

---

<sup>62</sup> Ibid.

*of Biology* (1864-7), Spencer escreveu que o sobrecarregamento dos cérebros das mulheres “produz uma séria reação no físico”, sendo nocivo ao bem-estar feminino. O labor mental excessivo nas mulheres, argumentava, geralmente produzia “infertilidade absoluta ou relativa”. Ele supunha que a atividade intelectual excessiva “visivelmente afeta a aparência de uma mulher, e a sua habilidade de amamentar um filho, tornando seu peito achatado e angular”.<sup>63</sup> Como a *raison d'être* da mulher era a maternidade, a beleza física era um item melhor do que a proeza intelectual. O treinamento intelectual rigoroso, acreditava-se, não só tornava a mulher fisicamente feia, mas também repelia os homens. O fracasso da sociedade em estender os direitos políticos e intelectuais às mulheres, portanto, justificava-se por uma necessidade biológica. Embora Thomas Hardy partilhasse da crença de Darwin de que o desenvolvimento do indivíduo estava sujeito ao seu próprio ambiente, sua filosofia quanto à existência humana divergia de algumas convicções muito conservadoras de Darwin e Spencer. Era simpático ao indivíduo mal adaptado, e muito da tragédia em seus romances advém da inabilidade do indivíduo de ajustar seus desejos “em uma ordem simbólica que temporariamente fixou os significados para servir a relações de poder e interesses sociais particulares”.<sup>64</sup>

Shaw discordava da visão determinista de Hardy. A perda de sua própria fé convencional fora substituída pelo já mencionado credo na Evolução Criadora, baseada no conceito de Força Vital que impelia os humanos ao progresso e à criatividade. Mesmo em seus romances, as “novas mulheres” de Shaw já são resolutas e lutam

---

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid., p. 259.

contra o status quo vitoriano que tentava deixá-las impotentes. O otimismo de Shaw e sua recusa em aceitar o determinismo darwiniano contrastam fortemente com o pessimismo de Hardy, como se vê nessa carta a Henry James em 1909:

Em nome da vitalidade humana, ONDE está o encanto desse fatalismo inútil, deprimente e desencorajador que irrompeu tão horrivelmente nos anos de 1860 ao comando de Darwin, e que convenceu as pessoas, apesar de sua resistência, de que o Homem é escravo involuntário e vítima do ambiente? De que serve escrever peças? De que serve qualquer coisa se não houver uma Vontade que, afinal, molda o próprio caos numa corrida de deuses tendo o céu por ambiente, e [de que serve qualquer coisa] se essa Vontade não for encarnada no homem, e se o herói (de um romance, ou peça, ou época, ou seja o que for), pela força de seu quinhão dessa Vontade, não exorciza espíritos, não varre os pais para o canto da lareira e não queima todo o lixo ao seu alcance com a tocha antes de entregá-la ao herói seguinte?<sup>65</sup>

Ao contrário de Shaw, contudo, Hardy preocupava-se em expor a trágica inadequação das verdades prevalentes, e as implicações dessa inadequação para as mulheres que interferiam com as condições materiais de sua existência. Ele partilhava da opinião de Darwin de que a seleção natural preservou e aumentou a superioridade intelectual dos homens sobre as mulheres. Hardy reconhecia a

---

<sup>65</sup> SHAW, G.B. [Correspondência]. Destinatário: Henry James. [S.l.] 17 jan. 1909. In: LAURENCE, Dan H., *Bernard Shaw Collected Letters*, op. cit., v. 1., p. 827-8.



susceptibilidade física, mental e emocional das mulheres à convenção, e a conseqüente rendição frente às pressões sociais dominantes. Contudo, sua ênfase nos determinantes sociais e econômicos da dependência feminina é, por consequência, minada pela insistência em determinantes biológicos de nascimento e organização sexual. Em *Jude the Obscure* (1895), as companheiras de Sue Bridehead na Escola Normal Melchester são descritas com termos apropriados:

Meia hora depois, estavam todas nos cubículos, com seus ternos semblantes femininos voltados para os lampiões a gás dispostos em intervalos nos longos dormitórios, cada rosto rotulado com “A Mais Fraca”, como penalidade pelo sexo em que foram moldadas, o qual por nenhum esforço de seus corações voluntariosos e de suas habilidades poderia se tornar mais forte enquanto as inexoráveis leis da natureza permanecessem.<sup>66</sup>

A fraqueza está inscrita nas mulheres como “penalidade pelo sexo em que foram moldadas”; a feminilidade é moldada, formada, pelas “inexoráveis leis da natureza”, em outras palavras, a responsabilidade pelo nascimento. Para os “essencialistas biológicos”, a função maternal das mulheres minava qualquer ideia de que elas poderiam competir em pé de igualdade física com os homens. Spencer e Darwin, como vimos, afirmavam que as leis sociais deveriam continuar a refletir o físico da mulher e, na visão de Spencer, sua inferioridade mental também, caso a espécie humana fosse progredir conforme a lei natural. As jovens na Escola Normal Melchester, como

---

<sup>66</sup> HARDY, Thomas. *Jude the Obscure*. London: Penguin, 1998. p. 161.

muitas das personagens femininas de Hardy, estão no limiar da significação caracterizada pelas implicações da consciência sexual e as maneiras pelas quais a sua sexualidade era constituída por meio dos discursos dominantes da época.

No Prefácio de 1912 a *Jude the Obscure*, Hardy comenta que um crítico alemão anônimo descreveu Sue Bridehead como

O primeiro esboço na ficção da mulher que estava chamando a atenção aos milhares ano após ano – a mulher do movimento feminista – a garota magra, pálida, “solteirona” – o feixe de nervos intelectualizado e emancipado que as condições modernas estavam produzindo, por ora principalmente nas cidades; que não reconhece a necessidade da maioria entre seu sexo de perseguir o casamento como profissão, e que se gaba de ser superior porque tem licença para ser amada no local.<sup>67</sup>

É importante refutar a ideia de que Sue fosse feminista. De fato, Hardy nega o feminismo desde o começo, quando descreve as companheiras dela na Escola Normal Melchester. Ainda que ele possa ter desejado retratá-la como uma “nova mulher”, era impedido pelo discurso dominante da época e sua crença no determinismo. A chave para isso está na semelhança de Sue Bridehead com seu primo, Jude Fowley.<sup>68</sup> Além de “se opor à regra da exogamia”, nas

<sup>67</sup> HARDY, Thomas. *Thomas Hardy's Personal Writings*. Edição de Harold Orel. London: New Essex, 1967. p. 35–6.

<sup>68</sup> De acordo com Millgate, a relação entre primos, ou irmão e irmã, era amplamente usada na ficção feminista para contrastar o tratamento, as expectativas e experiências vividas entre pares de sexo diferente, por exemplo

palavras de Hardy, e, com isso, acrescentar um elemento incestuoso ao destino iminente e hereditário, a relação entre os primos serve para destacar suas semelhanças. Há episódios que abertamente chamam a atenção para isso, seja equilibrando o enredo (por exemplo, Jude, aflito, passa a noite no dormitório de Sue, contrabalançado pelo episódio em que Sue, também aflita, passa uma noite no quarto de Jude) ou por meio de imagens, como a aparição de Sue nas roupas de Jude, como se fosse um duplo. Igualmente, a discussão entre os dois depois da visita impulsiva de Jude ao autor de hinos que se tornou mercador de vinhos aumenta o sentimento que eles mesmos têm sobre sua semelhança; e Phillotson justifica sua atitude ao deixar Sue partir parcialmente por causa “da extraordinária simpatia, ou semelhança, entre os dois. Ele é primo dela, o que talvez explique alguma coisa. Eles parecem ser uma só pessoa dividida em dois!”<sup>69</sup> As vidas deles seguem caminhos muito parecidos: ambos se casam com a pessoa errada devido à vulnerabilidade sexual; ambos fogem desses casamentos, tornam-se pais e, depois, perdem emprego, filhos e amantes; ambos têm a ambição não realizada de receber educação formal. Mas Sue é destruída, enquanto Jude, mesmo no fim, continua falando de “morrer lutando”.<sup>70</sup>

Tentando entender a destruição de Sue, Jude faz a pergunta fundamental: “Isso lhe é peculiar ou é comum às mulheres?”, revelando duas possíveis explicações para o infortúnio de Sue: ou sua

---

em *Aurora Leigh* (1856), de Elizabeth Barrett Browning, e *The Heavenly Twins* (1893), de Sarah Grand. MILLGATE, M., *The Life and Work of Thomas Hardy*, op. cit., p. 398.

<sup>69</sup> HARDY, T., *Jude the Obscure*, op. cit., p. 245.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 394.

própria natureza, ou o fato de que é mulher. Em qualquer um dos casos, ela permanece uma imagem, e é essa ideia que perpassa o romance. Ninguém jamais confronta Jude com a escolha de ser um homem ou ser “peculiar”. A necessidade de Jude de compreender Sue lembra a confusão de Winterbourne em relação ao comportamento de Daisy Miller. A suposição de Winterbourne era de que havia uma fórmula e ele queria conseguir categorizá-la num tipo familiar à sua mente convencional. Contudo, em *Jude the Obscure*, somente Sue pode desmistificar o amor e identificar os determinantes. Assim, como mostrado no Prefácio de Hardy, os críticos tinham dificuldade em lidar com Sue sem fazer referência a uma realidade ideologicamente estruturada. Isso os possibilitava afirmar que a representação que Hardy faz de Sue é inconsistente ou que ela é um tipo neurótico de mulher frígida.

Sue é lógica demais; ela compreendeu o mundo e absorveu suas proposições, e nada lhe resta a não ser destruir a si mesma. Por outro lado, é inegável que Hardy é ambíguo com Sue, e mesmo injusto na maneira com que conduz a narrativa contra ela. Como resultado, uma mulher que poderia ser representada como “uma rebelde contra a política sexual” nos é descrita como um “enigma, uma criatura patética, uma noz e um iceberg”. Portanto, muito da crítica ao comportamento de Sue é emblemático de uma sociedade que nega às mulheres a oportunidade de se comportarem de acordo com as exigências de sua própria sexualidade, fazendo com que se comportem nos termos impostos pelos homens.

O leitor nunca enxerga a motivação de Sue e o processo de mudança, mas fica claro também que nem o próprio Hardy compreende o que a derrota. Ele não nos deixa decidir quanto da tragédia

do romance está na sociedade, com sua estratificação e carência de oportunidades para as mulheres, e quanto disso é devido às “inexoráveis leis da natureza” que fazem das mulheres o que são. Por isso, Sue não é o centro do romance, ela existe como uma função da experiência de Jude e é objeto da compreensão masculina. É convidada a falar por si mesma, e a se posicionar em relação às outras mulheres e à maneira como elas se sentem. Muitas vezes, precisa afirmar que é uma mulher, admitir sua natureza “etérea”, sua “peculiaridade”. É impossível o leitor não se pasmar diante do absurdo da falta de compreensão de Jude. Sue é levada país afora pelo preconceito e pela pobreza, e acaba em Christminster pela obsessão de Jude; todos os seus filhos foram mortos pelo filho de Jude, que ela tinha como seu. “Nossa união perfeita”, diz a Jude, “está manchada de sangue”. Mas o autor nunca questiona o que está acontecendo com Sue, porque está interessado, antes, em fazer Sue “acontecer” para Jude.

Acima de tudo, Sue é uma imagem, e ela literalmente chega como tal na vida de Jude, como uma fotografia, e assim nos é apresentada ao longo do romance – vestida com as roupas de Jude, andando ao longe com Phillotson, parecendo uma pilha de roupas no chão da igreja de St. Silas.

A incômoda pergunta sobre a sexualidade de Sue é crucial. Jude a chama de assexuada antes da consumação, e então retira a acusação quando ela se entrega, apenas para reafirmá-la na última parte do livro, quando ele a vê retornando para Phillotson. A confusão não está na personalidade dela mas, antes, na inserção de seu papel dual – imagem e lógica – no mundo que Jude experimenta. Desde o começo, isso abre uma lacuna entre o que ela diz de fato e o que se entende do que ela diz. Quando ela conta a Jude sobre o graduando

que supostamente morreu devido a um amor não correspondido, ela cita isso como exemplo do que “as pessoas chamam de uma peculiaridade em mim”, mas imediatamente depois afirma que essa peculiaridade dela é somente não temer os homens, pois sabe que eles nem sempre saem para molestar alguém. Não há mistério sobre porquê ela não se tornou amante do graduando: “Ele queria que eu fosse sua amante, é verdade, mas eu não estava apaixonada por ele”. Isso parece muito direto, até que se define a maneira que Jude recebeu a história: “Jude sentiu-se muito deprimido; ela parecia se afastar cada vez mais dele com seus modos estranhos e sua curiosa inconsciência de gênero”. Parece-me que o único terror sexual nisso é da parte de Jude – o sentimento de que deve haver algo antinatural na mulher que não se rende a um homem que ela não ama. Ao mesmo tempo, o que Sue afirma parece fornecer diferentes possibilidades: “Suponho, Jude, que seja estranho você me ver vestida assim e todas as minhas coisas penduradas ali? Mas que disparate! São apenas roupas de mulher – pano e linho sem sexo”.<sup>71</sup> Isso parece sugerir, ainda que de modo fragmentário, uma versão reprimida e uma sexualidade impossível no romance porque o próprio Hardy não conseguia compreender.

Sue claramente não quer consumir sua relação com Jude, e volta-se para a culpa convencional sobre a relação sexual entre eles quando os filhos estão mortos. A sexualidade está implicada no casamento, e o desafio de Sue ao casamento é um desafio à própria estrutura social. Ela enxerga o casamento como uma limitação, e pode-se depreender a conclusão de que não se casar é sinônimo de liberdade. O mito do indivíduo livre a leva a ver sua vida, contanto

---

<sup>71</sup> HARDY, T., *Jude the Obscure*, op. cit., p. 225.

que fora da coerção sexual, como um negócio de escolhas pessoais feitas livremente. Falando a Jude sobre sua infelicidade, ela não percebe a ironia no fato de que ele repete a frase:

“Como uma mulher pode ser infeliz tendo sido casada por apenas oito semanas com um homem que ela escolheu livremente?”

“Escolheu livremente!”

“Por que está repetindo?”<sup>72</sup>

A tragédia dela se constitui pelo gradual confronto com sua não-liberdade, com o conhecimento de que ela não fica menos limitada e reduzida pela negação de sua sexualidade do que pelas exigências legais ou emocionais que Phillotson e Jude lhe fazem. Ela precisa aprender que a sexualidade jaz, em grande medida, fora do controle da racionalidade, da vontade e da escolha. Em uma carta a Edmund Gosse, Hardy confirma o que está implícito no romance, que é o comprometimento sexual irrevogável que Sue teme e a que tem aversão, e que ela tentou manter o controle sobre sua sexualidade ao restringir diretamente sua disponibilidade sexual:

Não pude me deter em um ponto que ilustra isso: que, embora ela tenha filhos, seus momentos de intimidade com Jude nunca são mais do que casuais, mesmo quando eles estão morando juntos [...] e uma das razões dela para temer a cerimônia de casamento é o seu temor de que seria como quebrar uma promessa com Jude caso ela se resguardasse quando desejasse, ou sempre, depois disso; e,

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 227.

enquanto solteira, ela se sente livre para se entregar tão raramente quanto deseja.<sup>73</sup>

Como Phillotson deixa claro, a função do casamento se relaciona com a regularização dos sentimentos, a ordenação da sexualidade em termos socialmente aceitáveis. Sue lhe diz que, se alguém sofre em um casamento, deveria poder se libertar. Para ela, o casamento é uma realização “horrível e sórdida” que legitima o desejo de um homem por sexo. Como argumentei, Sue precisa expressar tudo isso. A relação dela com Jude a envolve nos processos involuntários e fisiológicos de concepção, gravidez e parto, e estes, por sua vez, forçam nela uma dependência financeira e emocional a Jude que é destrutiva para ambos. Portanto, há um sentido importante em que Sue tem razão ao igualar sua liberdade com a recusa em se envolver num relacionamento sexual, pois isso evita que ela se renda aos processos involuntários e fisiológicos acarretados pela gravidez. É nesse aspecto que as mulheres estão na junção de “carne e espírito”, o ponto em que a mente e o corpo estão em potencial conflito – essa é a área crucial do “domínio” do material sobre o intelectual, na dualidade característica da ideologia do período. É Sue, e não Jude, o campo primário daquela “guerra mortal travada entre carne e espírito” a que se refere Hardy no seu Prefácio.<sup>74</sup>

Sue *Bridehead* é vítima da convenção cultural e literária que não permite que ela tenha tanto uma mente quanto uma sexualidade. Para ela, mente e corpo, intelecto e sexualidade, são complexa e per-

---

<sup>73</sup> HARDY, Florence Emily. *The Later Years of Thomas Hardy, 1892–1928*. London: Men and Books, 1930. p. 42.

<sup>74</sup> HARDY, T., *Thomas Hardy's Personal Writings*, op. cit., p. 27.



turbadoramente interdependentes. Sua educação intelectual ao longo do romance anda lado a lado com seus envolvimento emocional: o graduando que lhe emprestou os livros e queria que ela fosse sua amante; Phillotson, que dá aulas particulares à noite sob a supervisão de uma dama de companhia; e Jude, é claro, com quem ela passa grande parte do tempo discutindo. Em cada caso, a sexualidade é uma exigência feita a ela, ameaçando seu equilíbrio emocional. O narrador de Hardy coloca muito da “culpa” da tragédia em Sue. Jude é simplesmente luxurioso, algo que Sue interpreta apenas como “o desejo natural [de um homem] de possuir uma mulher”. Assim, Sue fecha os olhos para a natureza sexual predatória dos homens, salientando que não é o desejo sexual em si que é “errado”. Ela acredita que o problema está em uma sociedade “sexista” que retira das mulheres a independência sexual.

Como se afirmou, as histórias de Sue e Jude são, em alguns aspectos, notavelmente semelhantes e, no entanto, faz-se dela o instrumento da tragédia de Jude, e não sujeito de sua própria tragédia. De certa forma, o conhecimento que o leitor tem dela existe apenas pela consciência de Jude, e é assim que, após a morte dele, ela não é mostrada em absoluto: Arabella então assume o papel de Jude de interpretar Sue para nós. À luz disso, não é surpreendente que, enquanto a sexualidade de Sue quase a destrói, a de Arabella é justamente o que garante a sobrevivência dela. Ela, que não é nem “mistério, nem enigma” nas palavras de Hardy; tem clareza quanto aos meios de sobrevivência econômica e usa sua sexualidade de acordo. A própria obstinação com que Jude tenta fazer Sue inserir sua sexualidade no relacionamento deles sugere que este é um relato muito simplista do contraste evidente entre Sue e Arabella.

Tanto Arabella quanto Sue são vítimas da política sexual em uma sociedade convencional e paternalista, mas Sue expressa sua discordância, recusa-se a entregar seu corpo para manter sua independência e, portanto, é destruída. Arabella, artilosa e exploradora, consegue viver espontaneamente aparentando concordância; ela se conhece emocionalmente, e é esperta o bastante para satisfazer seus instintos mantendo as aparências que a sociedade exigia. É uma mulher experiente e pode tirar vantagem da sensibilidade dos outros; assim, Jude é presa fácil em suas mãos justamente porque carece do instinto de autopreservação que ela possui. Ao contrário de Arabella, Sue foge das correntes da sociedade somente para acabar vivendo em um estado de perpétua ansiedade autoconsciente.

Ainda que, de certa forma, *Jude the Obscure* desafie a noção de lar e de relacionamento amoroso como zonas protegidas, fora do alcance das estruturas materiais e ideológicas existentes, também pode ser lido como uma recusa do pensamento feminista, se considerarmos o fato de que Sue Bridehead ilustra o pessimismo de Hardy quanto às tentativas das mulheres de desafiar as limitações inexoráveis e “naturais” do seu sexo. Sue gradualmente é reduzida de uma expressão desafiadora para um silêncio tenso e doloroso que a devolve para a instituição do casamento – uma conclusão que, ironicamente, duplica a morte de Jude. Contudo, deve-se enfatizar que o que torna Sue eficiente é a sua função no romance – a de ser uma imagem que desequilibra o dogma da sociedade convencional à sua volta. É a incompreensão quanto às ações de Sue que constitui seu principal traço. Tentar reduzi-la ao “explicável” seria postular que as mulheres devem permanecer dentro do contexto esperado de convencionalidade. Sue procura viver seguindo um novo código individualista que a coloca em discordância com as exigências insis-

tentes do mundo vitoriano por conformidade, e que a mantém num estado de eterna tensão com essa sociedade. Por fim, ela colapsa sob o esforço de sua luta. Hardy escolhe não resolver a ambiguidade de Sue como protagonista, já que ela pode ser vista ou como uma mulher neurótica que justifica de maneira vã suas fraquezas com um conjunto de ideias avançadas e “espúrias”, ou como uma “nova mulher” heroica.

\*\*\*

O objetivo geral deste capítulo foi dar um contexto para situar os romances que Bernard Shaw escreveu na sua primeira década em Londres, depois de se mudar para lá em 1876. Como foi explicado, o período vitoriano tardio na Inglaterra foi um tempo em que a filosofia reinante era o Utilitarismo, cuja presença era sentida nas artes na forma de uma avaliação Filistina da utilidade do esforço artístico. Para a maioria da população de classe média, a utilidade na ficção era vista a partir de uma combinação de valor de entretenimento e aperfeiçoamento moral. Nos anos de 1870, as duas bibliotecas circulantes fundadas uns vinte anos antes, a de Mudie e de W.H. Smith, haviam se estabelecido firmemente como árbitras do bom gosto e do mérito literários, influência que se estendeu nas províncias por Boots no final do século. Como resultado, qualquer escritor do período vitoriano tardio que quisesse tratar das grandes questões intelectuais daqueles dias, tais como as implicações das ideias de Darwin, estaria se colocando nas margens do establishment literário e social.

Os três romances foram selecionados para exemplificar como a obra de escritores vitorianos foi concebida e/ou escrita – mas

não necessariamente publicada – no período em que Shaw estava escrevendo seus próprios romances. É digno de nota que *Jude the Obscure* – o qual, como Hardy deixa claro no seu Prefácio à edição de 1895, foi inspirado na “morte de uma mulher em 1886” – tenha sido alvo de uma crítica tão severa do público, por razões morais, que o levou a renunciar à ficção em favor da poesia. Embora Hardy seja o único desses autores a ser alvo de censura pública por seus escritos (os outros dois escaparam porque, em um caso, o livro foi publicado postumamente e, no outro, a nacionalidade americana do autor o protegia da ira da sociedade inglesa), todos os três tinham a intenção de desafiar o status quo. Assim, cada um deles buscou criticar algumas das premissas básicas da sociedade e a rigidez com que elas eram seguidas. E cada romance também é notável pelas considerações que fazem acerca da “nova mulher”, talvez a maior encarnação dos modos pelos quais as certezas morais patriarcais estavam começando a ser atacadas na época. Essa personagem aparece de formas muito diferentes em cada um desses livros, recebendo menor atenção de Samuel Butler no corpo de Alethea, tia de Ernest (que é o protagonista) mas, em todos os casos, ela é vista como uma força de mudança e, significativamente, fonte de considerável perplexidade para a comunidade masculina à sua volta. Foi sugerido que, nos romances de Henry James e Thomas Hardy, essa perplexidade é um aspecto problemático na representação dessas personagens, pois tanto Daisy Miller quanto Sue Bridehead são apresentadas pelo confuso filtro masculino, de modo que nenhuma das duas recebe vida ficcional própria e completa. Por mais inegavelmente importantes que cada um desses grandes romances seja, a intenção deste estudo é demonstrar que os romances de Bernard Shaw constituem uma tentativa muito mais significativa de retratar,

entre outros tópicos, a “nova mulher”, na sociedade vitoriana tardia, pela razão fundamental de que o próprio Shaw, um irlandês na metrópole imperial, estava posicionado de maneira ideal para entender e ser empático às irritantes dificuldades enfrentadas por aqueles que tentavam nadar contra a corrente. O ponto de vista do escritor anglo-irlandês permitia-lhe observar e avaliar a cultura britânica de modo independente e, na Londres das últimas décadas do século XIX, sua maior conquista foi a crítica sem precedente, repleta de humor e otimismo, à moralidade estabelecida da época. Nos romances de Shaw, o ponto de vista feminino está sempre presente em conjunto com os temas de crescimento cultural, político e social. A escrita de Shaw é inequívoca ao libertar a mulher das amarras da sociedade, e não tem a ambiguidade que se encontra na obra de Butler, James e Hardy. Butler veio antes de Shaw na representação da sociedade vitoriana; James se sobressaía na elegância do seu estilo e Hardy foi pioneiro ao expor a questão da sexualidade reprimida. Os romances de Shaw certamente não podem competir com esses contemporâneos quanto ao enredo e ao estilo, mas a originalidade de sua escrita não está na técnica narrativa, mas nos conceitos que ele discutia, já em 1879, e na sua observação e crítica ao cenário cultural, político e social do seu dia, como se demonstrará a seguir.

# OS ROMANCES COMO DOCUMENTOS SOCIAIS E CULTURAIS

*Apenas pelo bem da arte eu não me daria ao trabalho de escrever uma única frase.*

Bernard Shaw<sup>1</sup>

Os três primeiros romances de Shaw são notáveis pelo ponto de vista apolítico. Por essa razão, foram agrupadas como representativas de um período em que o jovem Shaw começava a encontrar um lugar nas camadas sociais e culturais de Londres. Contudo, em *Cashel Byron's Profession* e *An Unsocial Socialist*, Shaw já está trilhando um caminho socialista, de maneira experimental naquele e mais comprometida neste. Portanto, parece lógico dedicar um capítulo separado a cada um desses grupos de romances.

Para evitar mal-entendidos, é importante deixar claro que, ao empregar o termo “documentos” no título do capítulo, deve-se ter em mente um sentido figurado. No sentido estritamente jurídico, um

---

<sup>1</sup> SHAW, G.B. In: LAURENCE, D.H.; LEARY, D., *The Complete Prefaces*, op. cit., v. I, p. 164.

documento é “uma peça de matéria escrita ou impressa que fornece um registro ou evidências de acontecimentos, de um acordo, posse, identificação etc.”,<sup>2</sup> e seria obviamente absurdo propor que os romances de Shaw poderiam ser usados como evidência em um tribunal. Também não se quer sugerir que Shaw de alguma forma estaria antecipando o grupo que chegou no cenário literário com *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (1966), de Truman Capote, seguido de *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968) e *Radical Chic* (1970), de Tom Wolfe, *Armies of the Night* (1968) e *The Executioner’s Song* (1979), de Norman Mailer, e *Schindler’s Ark* (1982), de Thomas Kenneally. A obra desses autores já foi descrita como “New Journalism”, termo que o próprio Tom Wolfe descreveu como “o emprego, em textos não ficcionais, de técnicas que até hoje se pensavam confinadas ao romance e ao conto”.<sup>3</sup> Embora a intenção de Shaw ao escrever seus primeiros romances não tenha sido nem legal e nem jornalística, sua determinação em registrar a Londres dos seus dias da maneira mais realista possível está manifesta na sua obra inicial. O tema do realismo do século XIX, assim como a representação que Shaw fez de Londres posteriormente, serão examinados depois, mas, neste ponto, o termo “documentos” será empregado para descrever o impulso realista que subjaz ao esforço criativo de Shaw, de fato ecoando a resenha de *Immaturity* que aparece no *Times Literary Supplement* em dezembro de 1931, depois da publicação muito tardia do romance.

<sup>2</sup> THOMPSON, Della (ed.). *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, 9th ed. Oxford: Oxford University Press, 1995. p. 398.

<sup>3</sup> Citado em PARKER, Peter (ed.). *The Reader’s Companion to Twentieth-Century Writers*. London: Fourth Estate and Helicon, 1995. p. 809.

## *Immaturity* e o Jovem Shaw

Em sua *Unauthorized Biography* de Bernard Shaw, Frank Harris deixa claro que quando Shaw, à época desempregado, completou o primeiro rascunho de *Immaturity*, ele estava determinado a alcançar sucesso como escritor, por mais difícil que isso fosse. Infelizmente, no outono de 1879, os editores não estavam apostando as fichas em autores novos, já que a Grã-Bretanha estava dominada pela “grande depressão”. Os tempos eram tão ruins em 1879 que fábricas e bancos fecharam. Alimentos, velas, carvão e lenha eram *commodities* preciosas. Ironicamente, passou-se mais do que meio século até o primeiro romance de Shaw ser publicado, chegando às livrarias em 1930, no meio de outra depressão econômica.

Desde sua chegada de Dublin, Shaw não encontrara emprego fixo. Seu primeiro trabalho em Londres foi na Edison Telephone Company. Contudo, foi na sala de leitura do Museu Britânico que começou a escrever *Immaturity*. O romance não tinha um enredo convencional mas

[Shaw] tinha um problema – ele mesmo, e tinha uma cabeça fervilhando com as ideias de outras pessoas. Tinha lido quase todos os livros no Museu Britânico e foi como ouvir um monólogo sem ter a oportunidade de falar. A própria sensação da pena nos dedos fazia as frases voarem pela cabeça dele [...].<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> IRVINE, William. *The Universe of G.B.S.* New York: McGraw-Hill, 1949. p. 20.



Anos depois, em *Pen Portraits and Reviews*, Shaw escreveria

que uma peça é um crescimento vital, e não uma construção mecânica; que um enredo arruína uma história e, portanto, uma peça, que é essencialmente uma história [...] em suma, que uma peça jamais deve ter um enredo porque, caso tenha qualquer vida natural dentro de si, construirá a si mesma, como uma planta florescendo, de modo muito mais maravilhoso do que o autor pode construí-la conscientemente.<sup>5</sup>

*Immaturity* é a história do jovem tímido Robert Smith e sua vida em 1878, quando chega a Londres. Embora o romance não seja autobiográfico, Shaw reconhece no prefácio que muitos dos personagens “devem algo a pessoas que encontrei, incluindo membros da minha família (sem contar eu mesmo); mas nenhum deles é um retrato [...] e são desconhecidos do público”. De fato, Shaw jamais escreveu uma autobiografia, tendo afirmado famosamente que “Todas as biografias são mentiras – pois é impossível para o escritor descrever-se a si mesmo com honestidade”.<sup>6</sup>

A timidez de Smith, pode-se dizer, resulta de uma superioridade não percebida. Seu acanhamento na sociedade pode ser atribuído parcialmente à falta de treinamento social na adolescência, mas a principal razão para sua solidão está no fato de que ele é diferente dos que o rodeiam. A aflição de Smith é que ele é extremamente sensível quanto à sua posição na sociedade: sua trajetória no romance

<sup>5</sup> SHAW, G.B. *Pen Portraits and Reviews*. London: Constable, 1931. p. 22.

<sup>6</sup> SHAW, G.B. *Sixteen Self Sketches*, op. cit., 1949, p. 71.

é, portanto, muito impelida pelo desejo de alguém de fora se tornar alguém de dentro.

Nesse romance, ao contrário dos que o seguiram, o protagonista se preocupa muito em atingir os padrões aristocráticos, em parte porque são a codificação institucional do seu próprio senso de superioridade e propriedade. Ele sente uma afinidade natural para com a classe que, pelo menos teoricamente, partilha do seu desprezo pelas coisas mesquinhas e inartísticas. Não tem certeza se, na maioria das vezes, seu desprezo não passa de um preconceito de classe adquirido, sem respaldo nas preferências naturais da maior parte dos aristocratas. No decorrer do romance, contudo, Shaw demonstra que a maioria dos aristocratas, assim como a maioria de suas contrapartes na burguesia e no proletariado, é naturalmente filistina, e que a sua dita “propriedade” não resulta de um entendimento e uma afinidade com princípios éticos, mas somente de hábitos de suas classes com os quais sua natureza interior frequentemente está em desacordo.

A ironia em Smith é que, para sua grande surpresa, sua crítica severa à sociedade que o rodeia não lhe conquista a aceitação social que tão ardentemente deseja. Pelo contrário, sua correição exagerada simplesmente faz com que ele fique ainda mais em evidência. Junto com seu desprezo pela falsa religião e pretensas boas maneiras, Smith se vê muito como um forasteiro na sociedade. Do seu ponto de vista, as “monstruosidades” da época se encontravam nas práticas vitorianas sociais e religiosas. Como não tem certeza de quem é, deve se contentar em ser alguém propenso a discussões, com aparência de desdenhoso e muito cuidadoso para evitar qualquer comportamento inapropriado que corrobore a percepção da sociedade acerca da inadequação de suas opiniões. A discrepância entre suas “opiniões

criminosas” e a proibidade de seu comportamento cria uma barreira para sua aceitação social. Contudo, como ele mesmo não consegue ver isso, não pode usar suas opiniões incomuns como arma contra a sociedade.

A solução tradicional para o problema enfrentado por Smith e os que são como ele, pelo menos na literatura romântica, geralmente se dá pela escolha estratégica de cônjuge. Em teoria, o comportamento aleatório de um homem solteiro ou mulher solteira é substituído pela previsibilidade do casal, e a sociedade celebra essa reafirmação da vida coletiva. O próprio Shaw, sempre atento à discrepância entre teoria e prática, não via utilidade nas panaceias comuns da comédia romântica. Ele vira muitos casamentos, especialmente o dos seus pais, contradizerem a teoria. Portanto, *Immaturity* está organizado de maneira a pôr abaixo a convenção romântica. Harriet e Scott, cujas relações individuais com a sociedade estão longe de serem harmônicas, realmente descobrem que a sociedade os aceita melhor depois do casamento do que antes, seguindo a teoria da comédia romântica. Mas Shaw não se dispõe a descer o pano depois desse final feliz. Em vez disso, ele mina a comédia romântica do terceiro livro encerrando-o com a morte de St. John Davis, sucedendo a “corte e casamento” do terceiro livro com um quarto, um “flerte” inconclusivo.

Conforme Smith entra e sai das quatro seções do romance, “Islington”, “Aesthtics”, “Courtship and Marriage” e “Flirtation”, seu relacionamento com as poucas mulheres com quem tem contato enfatiza suas limitações sociais. Ele não tem coragem, meios ou experiência para tirar o melhor dos três “romances” que lhe são apresentados. Paralisado de inibição e introversão, ele racionaliza cada um dos fracassos com infrutífera introspecção.

Atraído pela costureira Harriet Russell, uma jovem de origem humilde, Smith quer se casar com ela, mas ela o recusa categoricamente. Os planos de Harriet incluem receber educação formal e tornar-se uma mulher independente. Ao contrário das mulheres de James e Hardy, ela não tem medo de labutar para progredir na sociedade. Posteriormente, ela decide se casar com o artista Cyril Scott, “cuja natureza, até onde ela se dispunha a ler, era-lhe como um livro aberto”. Smith era “autônomo” demais, embora ela “tivesse por ele um sentimento de pena”, assim como de gratidão. Smith mais tarde fica aliviado por ter sido recusado por Harriet, porque sente que o casamento não é para os racionalistas, grupo no qual se inclui. Não é o destino do “herói” individualista desposar a mulher pouco feminina para quem seria aparentemente apropriado, embora ele corra o risco de se tornar prisioneiro dessa mulher pouco feminina. Shaw elaborou esse cenário em *Man and Superman* (1903). Para qualquer um familiarizado com as peças de Shaw, é fascinante ler a cena em que Harriet coloca Robert Smith no seu lugar:

Você não é um garoto, e não é adulto. Um dia vai se afastar dos seus livros, e conhecer o mundo, e se ajeitar. Mas por ora não há serventia para você. Você é só um caso ruim de imaturidade.<sup>7</sup>

Como Marchbanks em *Cândida*, depois, Smith sai sozinho pela noite e, nas últimas linhas do romance, está junto ao rio:

---

<sup>7</sup> SHAW, G.B. *Immaturity*. London: Constable, 1950. p. 423.

Conforme Smith cruzou de novo a ponte, parou e postou-se em uma das reentrâncias para meditar sobre sua imaturidade, e para observar a beleza das vastidões sossegadas de branco luar e sombras negras que se estendiam diante dele. Por fim, balançou a cabeça negativamente e foi para casa.<sup>8</sup>

Enquanto Shaw aguardava uma resposta dos editores sobre seu primeiro romance, o rei zulu Cetewayo fora deposto e levado prisioneiro pelos britânicos. A notícia chamou a atenção de Shaw e ele posteriormente se lembrou da caracterização do rei zulu, dando ao líder da tribo seu nome próprio na peça mais tarde adaptada, *The Admirable Bashville* (1901). Nesse ínterim, começou a trabalhar na Edison Telephone Company. À noite, voltava para a casa da mãe e, quando não estava escrevendo, comparecia a qualquer palestra ou debate que encontrasse. Era uma experiência nova e logo ele percebeu que, tendo bom comparecimento e uma mente curiosa, qualquer um poderia aprender economia, teologia, sociologia, literatura e outras disciplinas. Sua primeira experiência com uma sociedade de debates tinha sido naquele inverno, quando seu amigo James Lecky, que já o influenciara em questões de gaélico e fonética, levou-o à Zetetical Society [Sociedade Zetética]. Os palestrantes ali eram uma amostra do radicalismo londrino, pré-marxista, mas ateuista, “malthusiano, darwiniano, ingersolliano e spenceriano”. Até então, Shaw jamais falara em público e nem sabia como essas reuniões eram conduzidas.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 424.

Contudo, fora “infectado por Mill quanto à Liberdade, ao Governo Representativo, e à Questão de Terras na Irlanda”.<sup>9</sup>

Nada desse novo Shaw transparecia no romance apropriadamente intitulado *Immaturity* pois, na época, restava apenas fazer as revisões finais. Em janeiro de 1880, o romance foi rejeitado pela primeira vez. O leitor da Macmillan foi o primeiro a se espantar pela qualidade estranha do romance, e o rejeitou com mais arrependimento do que os outros leitores expressariam mais tarde:

Dispensei atenção maior do que o comum para esse manuscrito, pois ele tem em si certa qualidade – não exatamente de um tipo que atrai, mas ainda assim incomum. É a obra de um humorista e um realista, mas perpassado pelas veias da discussão meramente literária. Há uma estranheza mordaz nas situações aqui e ali, e os personagens certamente não foram desenhados a partir dos padrões convencionais da ficção. O tom é seco e irônico [...]. Uma vez reconhecidas essas coisas, pergunto-me do que se trata: qual é a chave, o propósito, o significado de uma obra longa como essa, sem enredo ou questão [...]. Sem dúvida é inteligente, mas a maior parte dos leitores acharia árido, sem atrativos, e demasiadamente destituído de qualquer tipo de emoção. E ainda por cima é muito longo.<sup>10</sup>

*Immaturity* denuncia Shaw como poucas de suas obras o fazem. “Eu corto páginas de análise de personagens porque penso que o

<sup>9</sup> SHAW, G.B. How I Became a Public Speaker. In: *Sixteen Self Sketches*, op. cit., p. 57.

<sup>10</sup> MORGAN, C. *The House of Macmillan*, op. cit., p. 119.

método dramático de *exibir* o caráter é o verdadeiro”.<sup>11</sup> Isso pode ser plausível, mas não é injusto desconfiar que o romancista inexperiente fez os cortes porque eles expunham muito das introspecções do jovem Shaw. Esse processo é tão completo que o romance se torna praticamente “um romance sem herói”,<sup>12</sup> sendo que o protagonista Robert Smith é um observador passivo e tenuemente esboçado dos caracteres e ações dos outros. Ao rejeitar *Immaturity*, o leitor da Macmillan apontou categoricamente o dedo para o elemento que torna o romance pouco convencional, sua irônica “falta de direção”. Essa falta surge do fato de que o protagonista tem uma conexão muito tênue com o enredo. O próprio Shaw critica Smith e, com isso, sua própria juventude, chamando o protagonista de “imaturo e, aparentemente, um completo esnobe”. Podemos suspeitar que Shaw, sem querer se revelar, adota um estilo objetivo e cria um personagem fictício para fingir que está falando de outra pessoa. “Não tinha aprendido a atuar ainda”, Shaw escreve no prefácio:

[...] e nem tinha compreendido que meu caráter natural era impossível para o grande palco de Londres. Quando tinha saído do

<sup>11</sup> SHAW, G.B. [Correspondência]. Destinatário: Macmillan & Co. [S.l.] 26 fev. 1880. In: LAURENCE, Dan H., *Collected Letters*, op. cit., v. I., p. 27.

<sup>12</sup> Deve-se lembrar que esse é o subtítulo de *Vanity Fair* (1847–8) de Thackeray, um romance que já foi descrito, um tanto pejorativamente, como “uma série de cenas localmente realistas [que] fazem parte não da história, mas de um show de marionetes apresentado, à maneira de Hogarth, numa série de vinhetas naturais que repetem, sem conexão mútua, um padrão de conflito e decepção tão constante a ponto de parecer uma versão invertida da *aretê* homérica”. — ERMARTH, Elizabeth Deeds. *The English Novel in History 1840–1895*. London: Routledge, 1997. p. 17. A descrição lembra a crítica do leitor de Shaw quanto à “falta de direção” do romance.

reino da imaginação para o da realidade, ainda estava desconfortável. Estava fora da sociedade, fora da política, fora dos esportes, fora da Igreja. Se a expressão tivesse sido cunhada na época, eu seria chamado de O Grande Forasteiro. Mas o epíteto só teria sido apropriado dentro dos limites do barbarismo britânico. No momento em que a música, a pintura, a literatura ou a ciência entravam em jogo, as posições se invertiam: era eu quem estava do lado de dentro. Eu tinha o hábito intelectual, e minha combinação natural de habilidade crítica e riqueza literária necessitava apenas de uma compreensão clara da vida à luz de uma teoria inteligível: em outras palavras, de uma religião, para colocá-la em triunfante operação. Era a falta dessa última qualificação que me incapacitou naqueles primeiros dias em Victoria Grove, e que impuseram limites a este meu deselegante primeiro romance, que vocês não perdem muito em pular.<sup>13</sup>

Irvine afirmou que o romance “parece ter saído do vazio, sem muita relação com a Inglaterra ou com 1878”.<sup>14</sup> É difícil concordar com essa crítica. Em seus romances, Shaw dedica considerável atenção a colocar o cenário no “grande palco de Londres”. Assim, o leitor encontra referências detalhadas a ruas e distritos da cidade, incluindo Chelsea, Brompton Road, o Oratório de Brompton, South Kensington, Bayswater, Camden Road, Kensington Gardens, Hyde Park, o Serpentine, Hyde Park Corner, Oxford Street, Great Portland Street, Cavendish Square, Fitzroy Square e Tottenham

---

<sup>13</sup> SHAW, G.B. Preface to *Immaturity*. In: LAURENCE, D.H.; LEARY, D., *The Complete Prefaces*, op. cit., v. 3, p. 35–6.

<sup>14</sup> IRVINE, W., *The Universe of G.B.S.*, op. cit., p. 22.



Court Road, para mencionar alguns. De fato, é mais verdadeiro dizer que Londres não é somente um palco ou cenário para a ficção de Shaw, mas pode ser vista quase como um personagem por si só. Evidentemente, a cidadã mais conhecida da Londres de Shaw não se encontra nas páginas do seu romance. Ainda assim, Eliza Doolittle serve de exemplo dos olhos e ouvidos atentos com que Shaw observava Londres nos últimos anos do século XIX. Suas falas revelam a habilidade de Shaw na reprodução fonética, habilidade que demonstrava como ele era um ouvinte agudo às vozes em seu redor. Shaw se mudou para Londres em 1876, e as seguintes estatísticas dão uma ideia do impacto que a cidade deve ter causado nos sentidos do jovem dublinense de 20 anos:

Em 1870, a imensa quantidade de vida na cidade era dominadora. A cada oito minutos, em todos os dias de todos os anos, alguém morria em Londres; a cada cinco minutos, alguém nascia. Havia quarenta mil vendedores e 100.000 “winter tramps”;<sup>15</sup> havia mais irlandeses vivendo em Londres do que em Dublin, e mais católicos do que em Roma; havia 20.000 pubs frequentados por 500.000 clientes. Oito anos depois, havia mais de meio milhão de moradias, “mais do que o suficiente para formar uma fileira contínua em volta da ilha inteira da Grã-Bretanha”. Talvez não seja surpreendente que os londrinos em meados do século XIX ficavam eles mesmos espantados, admirados ou ansiosos com a cidade que, aparentemente sem aviso, crescera a tamanha magnitude e complexidade. Como isso teria acontecido? Ninguém parecia saber ao certo.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Pessoas que ficam a vagar na cidade durante o inverno, procurando emprego, ou que têm um negócio itinerante.

<sup>16</sup> ACKROYD, Peter. *London: The Biography*. London: Vintage, 2001. p. 576.

Essa frase foi retirada do monumental retrato que Peter Ackroyd fez de Londres, que ele descreve como sendo a biografia da cidade, justificando a expressão ao dizer que Londres deve ser vista como “uma forma humana com suas próprias leis de vida e crescimento [...] um labirinto, metade de pedra, metade de carne”.<sup>17</sup> Ele também faz referência à “teatralidade essencial” da cidade.<sup>18</sup> Não surpreende, portanto, que Shaw, romancista aspirante, via essa vasta megalópole não só como o “grande palco” de sua ficção, mas também como um dos protagonistas nesse palco.

Contudo, o Shaw de *Immaturity* não é partícipe dos círculos intelectuais. Ele é mais um observador da vida. De acordo com William Irvine, tal comportamento caracteriza

[...] a tradição do período clássico do romance inglês. Sua estrutura é uma ligação de um enredo principal e três subordinados; Robert Smith, incidentalmente, está envolvido em todos eles, mas não é herói de nenhum; ele é parte da vida, não o seu foco.<sup>19</sup>

Ao fim de *Immaturity*, Robert Smith ainda não descobriu seu objetivo na vida. Contudo, Shaw não é pessimista quanto ao destino do seu protagonista. Ele está certo de que, depois da ação principal, quando Smith se curar de várias moléstias emocionais e fisiológicas que o acometiam, não será mais considerado forasteiro. É uma visão muito distinta da posição lúgubre de Hardy em *Jude the Obscure*,

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 2.

<sup>18</sup> Ibid., p. 718.

<sup>19</sup> IRVINE, W., *The Universe of G.B.S.*, op. cit., p. 52.

em que Jude Fowley sucumbe aos seus infortúnios e morre, incapaz de enfrentar a sociedade estratificada que lhe recusa a oportunidade de progredir.

O primeiro romance de Shaw não limita sua representação da imaturidade ao protagonista. Também inclui Cyril Scott, Hawkshaw e Isabella Woodward. A imaturidade desses personagens secundários cumpre a função principal de dar um contexto para a do próprio Smith. *Immaturity* apresenta o primeiro protagonista shaviano que se vê em um ambiente de que não gosta, mas que não consegue pensar em nada melhor para fazer além de se opor aos seus valores de maneira imatura. Assim, o romance traz a essência de Shaw, pois o jovem romancista está retratando a postura de oposição fundamental dos protagonistas de suas futuras obras.

Harriet Russell é retratada por Shaw favoravelmente. Ela pode ser considerada a primeira “nova mulher” nos escritos de Shaw por sua atitude de independência, sua objetividade ao enfrentar os personagens que a rodeiam, particularmente Smith e Scott. Cyril Scott, depois de um pedido de casamento nada romântico e muito pragmático, também é um protótipo para a representação que Shaw posteriormente fez de artistas bem-sucedidos. Scott trabalhou duro para completar seu aprendizado na arte e está começando a receber merecido reconhecimento pelas conquistas artísticas. A arte e os artistas são um *leitmotiv* nos romances de Shaw. A publicação de *The Renaissance*, de Walter Pater, em 1873 marcou o início do Esteticismo, que ganharia plena expressão nos anos de 1880. Portanto, não é por acaso que um dos Livros que compõem o romance seja intitulado “Aesthetics”. A arte, para Shaw, não é mero hobby, mas assunto sério. Ele rejeita o diletantismo e, nos romances seguintes,

defende o ponto de vista de que a arte deveria ser utilitária. Embora Scott seja satirizado por seu temperamento irritadiço e sensibilidade terna, no geral é tratado com compreensão no romance. Shaw usa o temperamento dele em praticamente todos os retratos de artistas em obras subsequentes. Ele está acima da convenção e disposto a desafiá-la com suas roupas, seus modos, seu casamento. De fato, pode-se argumentar que Scott – financeira, social e artisticamente seguro – é uma projeção autobiográfica do artista que o jovem Shaw desejava se tornar. Neste ponto, Smith, embora goste de poesia, tem pouco a dizer sobre a arte e, exceto por suas tentativas poéticas, ele é um homem de negócios, uma versão primitiva do homem prático que, no entanto, sabe alguma coisa de arte, um tipo representado em romances posteriores por Edward Conolly, Cashel Byron e Sidney Trefusis. Nesses livros, Shaw, já mais maduro, incluiu seus personagens na esfera da arte “real”, que deveria ser utilitária e didática, e não simplesmente a “arte pela arte”.

É uma marca da independência espiritual de Harriet que ela recuse o casamento com Cyril em cerimônia religiosa. Eles se casam, em vez disso, em um cartório “numa cerimônia civil muito simples, mas bem impressionante [...] feita para entreter os amigos dele”.<sup>20</sup> Apesar de seu filistinismo, Harriet, assim como a posterior protagonista Cândia, expressa parte dos valores do próprio Shaw, pois é sensata, prática, independente e uma líder natural. Ela age para contrabalançar o temperamento artístico de Scott; critica a falta de humor dele e afirma que a “sensibilidade” de um artista é meramente o nome que ele dá para sua impaciência.<sup>21</sup> Ela espanta

---

<sup>20</sup> SHAW, G.B. *Immaturity*, op. cit., p. 291.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 286.

o radical sincero, Musgrave, por ser uma mulher com “mais bom senso nas anquinhas do que todas as outras mulheres daqui têm no gorro”.<sup>22</sup> Lady Geraldine, outra porta-voz shaviana do bom-senso, e filistina confessa,<sup>23</sup> também acha Harriet encantadora. O casamento de Cyril Scott e Harriet Russell também revela muito sobre o caráter, mas difere significativamente dos enredos de romances tradicionais vitorianos. No romance de Shaw, como se observou anteriormente, o “casamento” vem antes do “flerte”, pois a corte e o casamento se dão muito antes do final do romance: Shaw subverte a convenção de que toda a ação deve concorrer para o “final matrimonial”.

As personagens femininas em *Immaturity* apresentam uma série de contrastes quanto às atitudes religiosas. Se o autor é favorável ao agnosticismo de Harriet, que reflete seu próprio ponto de vista, ele zomba da hipócrita Isabella Woodward – membro da alta sociedade, filha do MP Irlandês – e de sua conversão ao Catolicismo. Quando Isabella explica suas opiniões religiosas ao indiferente Smith (com quem teve um breve caso), ela explica que essa é a “única religião que dá garantia de uma vida futura. Não o deixa no leito de morte em vaga incerteza, como faz o Protestantismo”.<sup>24</sup> Smith, contudo, não se convence, e Isabella afirma que intelectuais são frequentemente agnósticos.

Embora *Immaturity* talvez não seja autobiográfico, muito do conteúdo é claramente baseado na experiência do próprio Shaw, no encontro do protagonista com empregadores, pregadores, artistas, mulheres românticas e racionalistas, e no casamento, na religião

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 311.

<sup>23</sup> Ibid., p. 260.

<sup>24</sup> Ibid., p. 269.

e na arte. Tanto Shaw quanto Smith são empregados conscientes, mas odeiam seu trabalho. O trabalho, ou mais especificamente a labuta, é apresentado em *Immaturity* como uma maldição arbitrária lançada aleatoriamente sobre as pessoas, muitas das quais são mais dotadas do que os empregadores a que servem. A fuga de Smith do emprego é uma redução ao absurdo da noção de que o número de horas gastas no trabalho pode ser adequadamente remunerado. Em uma das grandes cenas do romance, poderosa no entendimento vitoriano que tem dos sentimentos de Smith justapostos à violência do temperamento de um colega ao ser demitido (um irlandês chamado Kennedy), Smith faz a “grande” recusa, abandona o trabalho e dá ao romancista a gratificação de sua própria fantasia. A demissão de Shaw da Uniacke & Townshend fora friamente polida, mas seus biógrafos especulam que ele precisara enfrentar muitas injúrias até subitamente dar o aviso prévio aos empregadores. A moral do primeiro romance de Shaw é que os pobres mercedores triunfarão, enquanto os “meros cortadores de lenha” cuja imaginação não vai além de chegar cedo de manhã para responder a um anúncio de emprego, não serão nem sequer entrevistados.

Essa atitude era certamente pouco convencional nos tempos vitorianos, quando se pregava que um homem encontrava no trabalho a dignidade. Contudo, o único motivo de Shaw para procurar emprego era dinheiro, pois precisava sobreviver enquanto aguardava seus romances serem aceitos pelas editoras. No romance do século XIX, a sorte tendia a agir em prol daqueles que seguiam firmes na sua ascensão à respeitabilidade. Smith encontra emprego imediatamente como secretário pessoal de Woodward, o MP irlandês, trazendo uma dimensão irlandesa para o romance e permitindo que Shaw, beletista anglo-irlandês, criticasse ambas as culturas de seu ponto

de vista duplo. Socialmente, Smith estabelece relações que lhe darão contatos na alta sociedade. Assim como Smith, Shaw, que era um forasteiro ao chegar em Londres, estabelece seu principal contato com a sociedade por meio de mãe de Oscar Wilde, Lady Wilde, que frequentemente o convidava para sua casa. Também é significativo que Foley Woodward, MP que emprega Smith, dá a Shaw a oportunidade de satirizar a Câmara dos Comuns. Smith fica espantado com a maneira pouco profissional com que seu empregador conduz os assuntos, tanto financeiros quanto políticos, a exemplo da cena em que o manda escrever o discurso para a Câmara dos Comuns, o mesmo discurso todos os anos:

“Escreva você mesmo. Eu dou uma olhada quando você terminar. Eles vão gostar das suas palavras longas e seu estilo literário.”

Smith corou.

“Você encontrará o do ano passado naquele jornal velho que estava na minha mão nesse minuto – Deus sabe onde ele foi parar! Ele lhe dará uma base. Tudo o que você precisa fazer é preencher com os nomes e cifras deste ano, e alterar o bastante para manter a aparência. Qualquer coisa serve para os tolos lerem no jornal. Não lerei nem metade, falarei o que me vier à cabeça.”<sup>25</sup>

De certa forma, pode-se ver Shaw no romance como o forasteiro com complexo de inferioridade cultural, tentando deliberadamente tornar-se mais inglês que os ingleses. Por vezes, Shaw deixa aflorar a amargura de seus próprios sentimentos pela Irlanda, particularmente Dublin. Isabella Woodward (filha do MP irlandês) é retratada de

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 264

maneira quase completamente negativa. De fato, o retrato é tão hostil a ponto de parecer que Shaw está descrevendo seu próprio desapontamento com Dublin através das palavras de Isabella:

Papai quer que eu vá a Dublin neste inverno. Mas não. É possível se arranjar por um tempo sem arte, sem uma sociedade refinada, até mesmo sem civilização, exceto por uma um tanto obsoleta. Mas mudar-se para o meio de uma turba de negociantes, advogados e médicos, todos disputando a liderança da sociedade, da qual a mola propulsora é a inveja do tipo provinciano mais desprezível, com ostentação e pretensão ridícula por toda parte, e em parte nenhuma a hospitalidade, a amizade, a generosidade, a realidade e todas as coisas sem as quais o coração murcha, isso nunca! Prefiro passar minha vida no vilarejo italiano ou suíço mais humilde do que naquela nossa casa horrível em Pembroke Road.<sup>26</sup>

Esse trecho sugere a mistura de emoções na rejeição de Shaw a Dublin e adoção de Londres. Além do esnobismo – o desgosto pela “turba de negociantes, advogados e médicos” – há o seu sentimento de que Dublin ficou para trás no tempo, “sem civilização, exceto por uma um tanto obsoleta”. E há uma lista de qualidades que se afirma não haver em Dublin: “a hospitalidade, a amizade, a generosidade, a realidade [...] sem as quais o coração murcha”. Essas são qualidades culturais e emocionais que Shaw buscava em Londres, e que ele acreditava que a “pequenez” de Dublin negava. A estratégia de Shaw em *Immaturity* permitia trocar de lados na oposição anglo-irlandesa. Até onde se pode dizer que Shaw é Smith no romance, ele

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 480.



toma para si a superioridade de sua persona inglesa, e distancia-se do que ele se envergonha e desgosta no próprio país. Mas também é livre para observar a condescendência dos ingleses quanto a outros povos que não o seu, e para notar muito agudamente que a atribuição de espirosidade e imaginação aos irlandeses é, na verdade, certa presunção inglesa. Shaw cria em Smith um *alter ego* imaginário inglês que o permite escapar, em parte, de seu status provinciano de irlandês e também de caricaturar o “esnober anglicano certinho”<sup>27</sup> que ele queria se tornar.

*Immaturity* prefigura quase todas as posteriores preocupações de Shaw, dando ao leitor um vislumbre do triunfante escritor nos anos oitenta e noventa. Pela sua rígida conformidade com a decência vitoriana, o romance seria publicável em 1879, mas falta-lhe um protagonista capaz de avivar a narrativa de acordo com a expectativa do público leitor. O personagem principal não é um nobre convencional, mas simplesmente um escrivão obscuro que recusa se casar com a heroína do livro, e fica aliviado quando ela se casa com um de seus amigos. Com um protagonista assim, não surpreende que Shaw não conseguiu publicar o livro.

Esse romance sempre foi visto pelos críticos como imaturo, especialmente no contexto das peças maduras de Shaw. Mas é uma obra de excelente qualidade e uma que deveria ter sido publicada em 1879 se não fosse tão pouco convencional para a época em que foi escrita. Contudo, apesar da inovação em termos de enredo, Shaw não encontrou uma linguagem revolucionária para seus romances e os temas neles. Não há criatividade técnica, nem fantasia e nem experimentos com a linguagem. Pelo contrário, o estilo de Shaw

---

<sup>27</sup> GRENE, N. *The Maturing of Immaturity*, op. cit., p. 233.

nesse primeiro romance é uma tentativa consciente de escrever com uma linguagem que seria universalmente inteligível. Ele acreditava que o papel do romancista era ser didático, mas não comercialmente lucrativo. No prefácio a *Immaturity*, ele escreve:

Nunca na vida tive o estilo como objetivo: estilo é uma espécie de melodia que chega nas minhas frases por si só. Se um escritor diz o que tem para dizer da maneira mais precisa e eficiente que puder, o estilo cuidará de si mesmo, se ele tiver um estilo. Mas eu impus uma condição nos meus primeiros dias. Resolvi que não escreveria nada que não fosse inteligível para um estrangeiro munido de um dicionário, como o francês de Voltaire; e, portanto, evitei os idiomatismos. Mais tarde, passei a buscar por idiomatismos como se fossem a mais altamente vitalizada forma da língua. Consequentemente, não creio que o inglês de *Immaturity* seja idiomático. Ademais, não há nele nada da voz do orador público, a voz que ecoa em tantas das minhas obras posteriores. Só depois que *Immaturity* foi concluído, no fim de 1879, que pela primeira vez me levantei para falar num pequeno clube chamado Zetetical Society.<sup>28</sup>

Como se disse anteriormente, *Immaturity* é original porque o autor aborda, de maneira não convencional, tópicos que não tinham precedentes na época. Essa originalidade também pode ser vista quando comparado a *Daisy Miller*, romance escrito no mesmo ano, cuja representação do status da mulher é tímida em comparação às ideias revolucionárias de Shaw quanto à “nova mulher”. Sue

---

<sup>28</sup> SHAW, G.B. In: LAURENCE, D.H.; LEARY, D., *The Complete Prefaces*, op. cit., v. 3, p. 31–2.

e *Arabella* em *Jude the Obscure* também foram retratadas como escravas de uma sociedade patriarcal. *Immaturity* também é notável pelo humor antirromântico. Cyril pede Harriet em casamento, mas descobre que ficar ajoelhado machuca seus joelhos. Quando Smith sente despertar pela primeira vez seu interesse em Isabella, ele fica “côncio de uma perturbação interna parcialmente agradável”.<sup>29</sup> Embora a atmosfera e o conteúdo do romance tenham desagradado o público leitor, o romance faísca com uma espirituosidade que vem de sua perspectiva iconoclasta, coisa que não se encontra na escrita de Samuel Butler, em que pese seu prodigioso relato crítico da sociedade vitoriana.

Quando *Immaturity* finalmente foi publicado em 1930, a avaliação favorável chegou com cinquenta anos de atraso:

Talvez tenha sido o manejo frio e desiludido do interesse amoroso que levou as editoras a recusarem *Immaturity* em 1879. Mas é de se esperar, por confiança nos leitores das editoras à época, que eles pelo menos tenham sentido a notável qualidade desse estudo banal e pungente da classe média baixa e da vida boêmia. Os ocupantes da hospedaria em Islington – o escrivão minucioso e infeliz, “Smith”, e a bela e pragmática costureira escocesa que faz as vezes de “heroína” são gravados impecavelmente. E o panorama da Londres lúgubre, encardida dos anos de 1870, ainda não humanizada pelo zelo do Sr. Shaw e outros socialistas e reformistas municipais também oferece um documento não menos valioso [...].<sup>30</sup>

<sup>29</sup> SHAW, G.B. *Immaturity*, op. cit., p. 358.

<sup>30</sup> SHAVIAN Biographies [resenha de *Immaturity*]. *Times Literary Supplement*, 3 dez. 1931, p. 976.

O resenhista, escrevendo numa época em que a reputação de Shaw como um grande literato era inatacável (seis anos antes ele ganhara o Nobel de Literatura), falava de um terreno seguro ao elogiar a força da caracterização de Shaw. Mas é interessante que ele também chame a atenção para a importância da obra de Shaw em pintar um panorama documental da “lúgubre” Londres dos anos de 1870.

É impossível não admirar a coragem de Shaw ao dar a seu primeiro romance o título *Immaturity*. Os críticos e o próprio autor o desprezaram como um primeiro romance ruim, mas a composição dele foi uma reelaboração importante da experiência do próprio Shaw, conquistando uma vitória relevante sobre as tentações do romance tradicional sentimental. Mais importante, é um autoexame sério feito pelo jovem Shaw, ainda incapaz de alcançar o sucesso que seria reconhecido mais tarde como dramaturgo. Na crueza do seu primeiro texto, ele demonstra o temperamento sereno de alguém que pode esperar. A importância do romance, portanto, não é apenas de revelar a essência de Shaw como indivíduo, mas também de apontar diretamente para o coração da visão de Shaw que seria expressa em sua obra literária vindoura.

### *The Irrational Knot* e “Um Estudo Sobre o Casamento Moralmente Original”

No Prefácio que Shaw escreveu especificamente para a edição de 1905 de *The Irrational Knot*, ele descreveu o romance como “um estudo sobre o casamento moralmente original, sem quaisquer falsificações melodramáticas, doenças espinhais e suicídios”. Ele sugere que “*The Irrational Knot* pode ser considerado como uma

tentativa inicial por parte da Força Vital de escrever *Casa de Bonecas* em inglês por intermédio de um escritor muito imaturo de 24 anos”, concluindo com um P.S. espantoso:

Desde que escrevi isso acima, dei uma olhada nas provas do livro e descobri, com algum arroubo de respeito por minha juventude, que esta é uma ficção de primeira ordem. Não quero dizer com isso que é uma obra-prima do gênero, nem mesmo um exemplo agradável dele, mas apenas que, na forma que esta é uma dessas ficções em que a moralidade é original, e não pré-pronta.<sup>31</sup>

Essa afirmação ousada teve o mesmo destino dos romances. A maioria dos críticos andava ocupada demais atrás de romancistas da moda e lucrativos, ou preocupada demais com as peças de Shaw, para contestá-la. Um dos poucos críticos a dar atenção aos romances de Shaw, Claude T. Bissell, comenta que “é duvidoso se uma antecipação da ‘originalidade moral’ de *Uma Casa de Bonecas* é um motivo forte para uma reconsideração acadêmica de *The Irrational Knot*”.<sup>32</sup> Archibald Henderson observa que “*The Irrational Knot* pode ser uma ‘ficção de primeira ordem’ em termos de moralidade; não é ficção de primeira classe em termos de arte”.<sup>33</sup> O “P.S.” de Shaw, portanto, levanta questões importantes. Primeiro, ao colocar a “moralidade original” como critério importante para a ficção, e ao aplicá-la a si

<sup>31</sup> SHAW, G.B. Preface to *The Irrational Knot*. In: LAURENCE D.H.; LEARY, D., op. cit., v. 1, p. 182-4.

<sup>32</sup> BISSELL, Claude T. The Novels of Bernard Shaw, *University of Toronto Quarterly*, v. 17, 1947-48, p. 40.

<sup>33</sup> HENDERSON, A., *Man of the Century*, op. cit., p. 97.

mesmo e a Ibsen, Shaw está contestando a tradição crítica que dizia que a literatura deveria corroborar os ideais morais da sociedade. A moralidade original, do ponto de vista de Shaw, é estimar o valor da verdade, do dinheiro ou do sucesso independentemente da convenção e da generalização moral. Em segundo lugar, ao correlacionar *The Irrational Knot* e *Uma Casa de Bonecas*, ele aponta para uma associação literária com Ibsen anterior ao que se costuma presumir. Embora *The Irrational Knot* (1880) tenha sido escrito no ano seguinte à primeira produção norueguesa de *Uma Casa de Bonecas*, é improvável que Shaw tivesse familiaridade com a peça na época. Simon Trussler registra que a peça de Ibsen foi produzida em Londres pela primeira vez em uma versão intitulada *Breaking a Butterfly* em 1884, e com um final feliz. A tradução mais fiel, feita por William Archer, só foi aos palcos em 1889.<sup>34</sup> O romance, contudo, tem preocupações sociais e assuntos subjetivos que são centrais à peça de Ibsen, de modo que há razão para argumentar que as qualidades ibsenitas que Shaw posteriormente demonstrou eram menos um resultado de dívida literária, e mais um desenvolvimento progresso por caminhos coincidentemente semelhantes.

Shaw apresenta mais de sua visão acerca da moralidade original de Ibsen em *The Quintessence of Ibsenism* (1891), o qual começa com uma crítica às suposições vitorianas sobre a mulher e o casamento – assunto primário de *Uma Casa de Bonecas* –, e passa para um comentário sobre os diferentes modos com que as peças de Ibsen desafiam os princípios morais da sociedade. A mesma discussão poderia ser empregada para *The Irrational Knot*. Em *The*

---

<sup>34</sup> TRUSSLER, Simon. *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 259.

*Quintessence of Ibsenism*, Shaw explica a filosofia de Ibsen de usar uma divisão tripartite da humanidade entre filistinos, idealistas e realistas. Essa visão exigia a inversão dos termos realista e idealista, o que ele justifica no contexto dos escritos de Ibsen. O filistino satisfaz-se com o sistema social, e emprega o idealista para pensar por ele e para “idealizar” sua ausência de pensamento. O idealista, embora esteja acima do filistino na escala da evolução humana, é forçado pela maioria a se encaixar no *status quo*. Ademais, ele usa todos os seus poderes de raciocínio para esconder a verdade, substituindo-a por um grupo de princípios éticos abstratos dentro da estrutura das instituições públicas, das leis e das crenças idealizadas. Na terminologia de Shaw, os ideais são, portanto, ilusões que se originam quando alguém teme encarar os fatos. Shaw descreve o idealista como alguém que mascara os fatos, enquanto o realista, mais corajoso do que o restante, acredita no reconhecimento dos fatos e se recusa a ignorá-los, ajudando-nos a nos desvencilharmos do “sacrifício inútil à tirania dos ideais”. Essa era a filosofia de Ibsen: obter a verdade “apesar dos ideais estilhaçados”.

Usando o casamento para definir sua hierarquia de tipos sociais, Shaw designou como filistinas aquelas 700 pessoas num grupo de mil que “confortavelmente aceitam o casamento como uma consequência lógica, sem jamais sonhar chamá-lo de ‘instituição’, muito menos uma que seja sagrada e bela, e que defendem claramente a opinião de que o Idealismo é um rebuliço insano para nada”; como idealistas, ele designa as 299 pessoas dentre as mil que criam “uma imagem fantasiosa” do casamento como sendo “uma instituição bela e natural” originada do medo de que apenas “por uma conformidade abnegada aos seus ideais” a natureza corrupta do ser humano será refreada dos “excessos nocivos”; e como realista,

designa a única pessoa no meio de mil que percebe e diz que o casamento “é um fracasso para muitos de nós. É insuportável que dois seres humanos, que iniciam um relacionamento que apenas uma cálida afeição pode tornar tolerável, devam ser forçados a mantê-lo depois que ele deixou de existir, ou apesar do fato de que ele nunca aconteceu”. Ademais, devido ao fato de que os idealistas impõem leis às vidas dos outros insistindo na realidade de seus ideais, eles estão propensos a condenar ao ostracismo ou à morte qualquer um que conteste o direito deles de fazê-lo. Portanto, o idealista, embora esteja acima do filistino na hierarquia, é o mais feroz e fanático inimigo do realista e geralmente tentará caçá-lo pelas razões mais nobres.<sup>35</sup> Assim, quando Shaw coloca Ibsen como um pioneiro arrojado, “um único realista entre mil pessoas” quanto às atitudes morais, ele também está nas entrelinhas, conscientemente ou não, definindo seu próprio romance. Para Shaw, o raro “realista” é o que percebe com clareza e convicção incomuns que a moral convencional pode ser destrutiva porque deriva “de pouco mais do que consenso social, um consenso comumente empregado para mascarar as realidades humanas, apoiar um status quo obsoleto e suprimir importantes qualidades da liberdade individual”.<sup>36</sup>

O foco de Shaw na moralidade, aqui e no P.S. ao Prefácio de 1905 a *The Irrational Knot*, é uma crítica aguda que subordina suas ideias socialistas, e assim estabelece uma relação entre o não socialista Ibsen e a autoria pré-socialista do seu romance; ao mesmo tempo, faz uma conexão entre sua orientação social com a literatura, já que até certo ponto a maioria das obras literárias envolve atitudes morais

---

<sup>35</sup> SHAW, G.B. *The Quintessence of Ibsenism*, op. cit., p. 23–5.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 45.



tanto autorais quanto sociais. Na visão de Shaw, escritores que lidam com uma moralidade pré-pronta são de “segunda ordem” porque exploram ilusões sociais. Por outro lado, o escritor que é um realista e um moralista original, é um subversivo perigoso. Sua arte contesta a própria essência das convenções morais comuns, expondo seus muitos aspectos estagnados, hipócritas e supressivos, em favor de uma moralidade pessoal que serve às necessidades humanas. Ibsen é exatamente esse tipo de subversivo. Afirmando que “o caminho do homem para a liberdade é coberto com os destroços dos deveres e ideias que ele pisoteou”,<sup>37</sup> sua arte é de “primeira ordem” por causa da força incomum com que promove a realidade de humanos como indivíduos, mostrando ideias extraordinariamente penetrantes e revolucionárias sobre a vida. O escritor que, solitariamente, tenta deslocar marcos de fronteira fica sob um estresse tanto social como artístico. Além de desafiar os modos de ficção normalmente aceitos, ele precisa confrontar e se sobrepôr aos sistemas de valores e modos de pensamento da sociedade. Isso, portanto, requer um forte pensamento contrário, pois o seu meio exige não apenas que o escritor afirme suas visões, mas que as demonstre; suas convicções precisam coalescer com o meio ao mesmo tempo em que o direciona para sua finalidade. Por isso, a arte de Shaw e Ibsen retira muito de sua intensidade da força de convicções heterodoxas que assomam por trás e, pelo menos em parte, formam o seu desenvolvimento. Em termos de história literária, a ética socialmente subversiva e humanisticamente positiva que Shaw e Ibsen promoveram os aparta do restante da corrente vitoriana. De modo independente, mas com alto grau de afinidade quanto a atitudes sociais e morais, ambos contestaram a

---

<sup>37</sup> Ibid., p. 34.

moralidade do seu tempo. Os dois eram propagandistas querendo trazer a influência positiva da arte para a vida.

Pelo menos nessa luz, *The Irrational Knot* pode ser considerado um romance importante. Como Shaw admite com franqueza, *não* é uma obra-prima; é uma “exploração jejuna”, mas que ainda assim se distingue pela moralidade original tão diferente dos valores estratificados da sociedade vitoriana e que prefigura de modo interessante as ideias posteriores do autor. Contudo, é típico de Shaw olhar para essa prosa ficcional primitiva como muitíssimo inferior ao trabalho que empreendeu depois como dramaturgo. O leitor do Prefácio a *The Irrational Knot* foi levado a crer que Shaw era indiferente ao romance, ou que achava suas qualidades importantes para a história intelectual, mas não literária, do século XIX. Contudo, o pós-escrito ao Prefácio desperta o real e profundo interesse do leitor de Shaw no livro como sendo uma antecipação do que ele mais tarde pensaria e escreveria. Em retrospecto, Shaw certamente passou a enxergar esse romance com mais bondade se comparado a todos os outros romances, exceto *Cashel Byron's Profession*. Seu segundo romance, embora tenha sido escrito imediatamente depois de *Immaturity*, foi publicado em série em *Our Corner*, periódico mensal do movimento de Annie Besant,<sup>38</sup> de abril de 1885 a fevereiro de 1887, um capítulo por número.

Ao contrário de Robert Smith em *Immaturity*, Shaw veio a ter mais contato com as classes altas, tanto nos anos de 1880 quanto

---

<sup>38</sup> Mrs. Annie Besant (1847–1901), depois de um casamento infeliz com o irmão do romancista Sir Walter Besant, tornou-se uma fabiana, organizadora de sindicato e apoiadora entusiasmada do controle de natalidade. Tornou-se posteriormente pupila de Madame Blavatsky (1831–91), uma das fundadoras da Sociedade Teosófica em 1875.

depois, o que o possibilitou descrever os conflitos que estão na base de *The Irrational Knot*. No Prefácio à edição de 1905, ele aponta que o que realmente sustenta a posição das classes altas inglesas é o dinheiro – muito dinheiro –, acrescentando que não compreendia isso na sua juventude em 1880. É significativo que, conforme escrevia o Prefácio, Shaw também estava trabalhando na peça *Major Barbara*, na qual ataca a pobreza como sendo um crime e defende o dinheiro como meio de erradicar a degradação humana.

Os personagens e a ação de *The Irrational Knot* são cuidadosamente distribuídos para dar ênfase à característica central do protagonista shaviano: sua preocupação com problemas profissionais, religiosos e políticos. Mas o protagonista não está mais confuso ou atormentado pela questão de sua aceitabilidade social. Em vez disso, ele começa a se perguntar se a sociedade é aceitável para ele. O personagem central é Edward Conolly, engenheiro eletricitista e inventor americano, racionalista, cujo talento antecipa a época seguinte e cuja ética se opõe profundamente aos ideais vitorianos quanto a casamento, família, classe, cultura e religião. Conolly pede Marian Lind em casamento, uma jovem sociável aparentada com Lord Lind, e ela, atraída pelo brilho dele, aceita. Apesar de a família ser contra o que eles consideram uma união infeliz, o casamento acontece. O fato de que a irmã de Conolly, Susanna, é uma famosa “rainha burlesca” não ajuda o engenheiro no âmbito social. Uma amiga feminista da família, Elinor McQuinch, rejeita o casamento vitoriano, pois o acha uma forma de prostituição para “assegurar [às mulheres] um lar e uma renda”, mas, uma vez que a decisão está tomada, ela aconselha Marian a desafiar seu pai e seguir adiante.

O casamento acaba não sendo nada ideal. Para Marian, Conolly é racionalista demais, muito sinceramente crítico às convenções sociais e, embora seja gentil por natureza, ela sente que, implicitamente, ele é condescendente para com ela. Para Conolly, Marian é seduzida de maneira instintiva demais por sua criação aristocrática. Assim, quando Sholto Douglas começa a prestar atenção a ela, Marian está suscetível, e Conolly, o realista de mente aberta, até mesmo encoraja o caso. Por fim, Douglas pede a Marian que vá para Nova Iorque com ele. Contudo, durante a viagem, Douglas revela sua verdadeira natureza “irritadiça” e logo depois que eles desembarcam Marian o rejeita. Com pouco dinheiro e grávida, ela se aloja em uma “pensão miserável” onde encontra a irmã de Conolly, Susanna, que também não está nos melhores dias. Tornou-se alcoólatra, terminou o relacionamento com Marmaduke Lind e fracassou como atriz. As duas mulheres isoladas recebem a visita de Conolly. Chega tarde demais para acudir Susanna, que morre em uma queda, completamente bêbada. Contudo, ele se oferece para levar Marian de volta, não como uma “mulher caída” e nem em termos de obrigação legal, mas como sua mulher e companheira. No entanto, ela gentilmente recusa. Ele a beija e vai embora.

Há algo inconfundivelmente melodramático na maneira com que Shaw retrata o relacionamento de Marian e Douglas, então talvez seja útil comentar brevemente a atitude de Shaw ao melodrama. Para públicos e leitores modernos, especialmente a minoria que não é viciada em novelas e filmes hollywoodianos, “melodramático” é um termo pejorativo que caracteriza qualquer texto ou entretém que tenha apelo sensacionalista, baseado em sentimentos açucarados, ações violentas, caracterizações bidimensionais e, geralmente, um final feliz improvável. Essa concepção é amplamente baseada

nas peças que tipificavam o regime do frequentador de teatros de Londres na época em que Shaw escrevia seus romances. Um dos mais conhecidos exemplos é a peça anônima *Maria Marten; or, The Murder in the Red Barn* (c.1830), ainda encenada hoje em dia, ainda que por motivos cômicos. Contudo, o uso contemporâneo do termo “melodramático” nos leva a esquecer que a origem do melodrama remonta à França do século XVIII, quando Jean-Jacques Rousseau combinou diálogos falados com trechos de música instrumental em *Pigmalião* (1770), ao passo que o termo *mélodrame* também é usado na ópera para descrever o uso de palavras faladas com efeito dramático, seja acompanhadas por música ou durante uma pausa na música, sendo um dos exemplos mais aclamados a cena da masmorra em *Fidelio* (1805), de Beethoven. É impossível dizer se Shaw tinha ou não familiaridade com a peça de Rousseau nos anos de 1870, mas é certo que ele não tinha pelo melodrama o desprezo demonstrado pela reação intelectual moderna à forma. De fato, Martin Meisel sugere que Shaw via no melodrama, “em meio a tudo [...] possibilidades filosóficas”.<sup>39</sup> Em 1931, o próprio Shaw definiu a essência de um bom melodrama, algo que um crítico moderno poderia ver como uma contradição de termos:

Deve ser um drama simples e sincero de ação e sentimento, mantido dentro dos vastos espaços da paixão e razão que é comum ao filósofo e ao trabalhador, aliviado por abundância de diversão e dependendo, pelo bem da variedade, de caráter humano, não das idiossincrasias da alta comédia que individualizam as pessoas apesar

---

<sup>39</sup> MEISEL, Martin. *Shaw and the Nineteenth-Century Theater*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1963. p. 184.

da semelhança próxima de idade, sexo e circunstância, mas de grandes contrastes entre tipos de juventude e velhice, solidariedade e egoísmo, o masculino e o feminino, o sério e o frívolo, o sublime e o ridículo, e assim por diante. O caráter inteiro da peça deve ser alegórico, idealista, cheio de generalizações e lições morais, e deve representar a conduta como se produzisse rápida e precisamente no indivíduo os resultados que na vida real só seriam produzidos no decorrer de muitos séculos.<sup>40</sup>

Fica óbvio, portanto, que mesmo com o benefício do olhar retrospectivo, Shaw não via o melodrama com olhos preconceituosos, então é provável que a incorporação de motivos melodramáticos em seus romances teria ocorrido com a mesma intenção consciente que caracteriza toda a sua produção artística.

De fato, é de se crer que os críticos negligenciaram a habilidade com que Shaw estrutura seu material. O assunto de *The Irrational Knot* é o casamento e eventos relacionados a ele, usando-o como base para tomar a forma de um ataque não apenas às atitudes vitorianas quanto a ele, mas a toda a sociedade esnobe, inibidora e irracional revelada nessas atitudes. A estrutura faz jus ao assunto por apresentar diferentes classes sociais e temperamentos que têm contato em diversos relacionamentos, cada um se refletindo nos outros e todos moldados na má união de Conolly e Marian. Antes dessa união central estão a de Lind e sua esposa, que de maneira legal, mas infeliz, uniu um cavalheiro e uma moça burguesa, e a união da “rainha burlesca” Susanna com Marmaduke, um arranjo ilícito, mas temporariamente

---

<sup>40</sup> SHAW, G.B. *Our Theatres in the Nineties*. London: Constable, v. I. 1931. p. 93.

feliz. Paralelamente à central, há a “ilícita” e poética união de Marian e Douglas, que se acaba, e a união legal de Marmaduke e Constance, que representa uma rendição à enfadonha respeitabilidade. Elinor McQuinch age como comentarista feminista a esses relacionamentos, enquanto Conolly fornece uma perspectiva racionalista, e sua proposta final a Marian apresenta uma concessão potencialmente produtiva entre legalidade e ilegalidade, dependência e liberdade. Assim, Shaw cria uma moldura que foca no seu ataque iconoclasta. A variedade de relacionamentos entre homem e mulher é valioso por si só, pois se ocupa de muitos aspectos do establishment vitoriano que faziam do casamento a instituição sagrada que era. Ao mesmo tempo, apresenta desvios da norma que eram condenados, mas não incomuns. Muitos padrões de avaliação pessoal e social são examinados por meio desses relacionamentos. Em cada caso há uma tensão social e pelo menos um dos parceiros vai contra a norma social. Os personagens que contestam a moralidade dão energia à sua caracterização e desafiam o status quo. Por sua vez, os que seguem a moralidade aceita são desafiados por precisarem defendê-la. O que surge da interação dessas uniões e pontos de vista é uma miríade de questões sobre a necessidade humana em oposição à estrutura social. No processo, o casamento, a moralidade e a própria estrutura social vitorianas são questionadas crítica e impiedosamente por Shaw. Como resultado da oposição ao seu casamento, e de sua subsequente decepção com ele, o protagonista articula uma forte crítica ao “esnobismo de classe” e às convenções do casamento vitoriano, e parte disso para uma crítica à alta sociedade como um todo. Irritados pela personalidade de Conolly, é comum que alguns críticos o achem racionalista de-

mais e “sem emoção”.<sup>41</sup> Curiosamente, Shaw não apenas tende a concordar com essa visão como inclusive a antecipa; e, à luz disso, seus críticos bem poderiam ter olhado para o protagonista mais uma vez. O poder racional de Conolly parece ter sido parte da intenção do autor, mais uma qualidade de seu caráter do que uma falha em sua caracterização. Na resenha que Shaw escreveu sobre sua própria ficção em 1892, ele promove a tese de que “o negócio de um romanista é em larga medida fornecer modelos de tipos aperfeiçoados de humanidade”. Para enfatizar seu argumento, ele diz: “Suspeito que o modelo de Conolly era tão incompatível ao público quanto o era para sua esposa. Muito antes de escrever o último capítulo, eu mesmo mal podia suportá-lo”, e, em 1905, ele confessou: “quando estava farto de Edward Conolly [...] jogava a caneta para o lado e ia para o piano esquecê-lo na companhia glamurosa de Carmen e seu toureador carmesim e dragão<sup>42</sup> amarelo”.<sup>43</sup>

Catorze anos depois, em *Arms and the Man*, Shaw retornaria ao conflito entre realismo e idealismo. Assim como Bluntschli na peça, Ned Conolly é um realista, um antissentimentalista racional, dedicado às forças científicas do futuro; com boa educação e cosmopolitano, ele não tem interesse em fazer papel de cavalheiro, orgulhando-se de seu status como homem que de fato trabalha. Sholto Douglas, por outro lado, assim como Sergius Saranoff em *Arms and the Man*, é tanto idealista quanto sentimentalista: é ele que defende o amor romântico e ataca a ciência durante todo o livro. O conflito entre os valores representados por Conolly e Douglas é ecoa-

<sup>41</sup> HENDERSON, A. *Man of the Century*, op. cit., p. 115.

<sup>42</sup> “Dragão” com o sentido de “Soldado de cavalaria”.

<sup>43</sup> SHAW, G.B. Mr. Bernard Shaw’s Works of Fiction, op. cit., p. 311–312.



do entre os outros personagens de *The Irrational Knot*. Marian Lind, a protagonista feminina e paralelo de Douglas como ideal feminino do establishment, tem sua própria contraparte da classe operária na figura de Susanna, irmã de Conolly, que Shaw vê como um paralelo feminino do próprio Conolly. Susanna é outra das “novas mulheres” prospectivas de Shaw, apesar de sucumbir ao alcoolismo no final. O relacionamento de Susanna com Marmaduke Lind, primo de Marian, é consistentemente justaposto e comparado, capítulo após capítulo, ao casamento de Conolly com Marian. Anteriormente no livro, é claro, Susanna se recusa a desposar Marmaduke, justificando que, como Conolly, ela é muito independente, que Marmaduke é inferior a ela em inteligência, e que (sendo a época do romance anterior ao Married Woman’s Property Act)<sup>44</sup> caso ela se casasse, dependeria de Marmaduke e sua questionável capacidade de sustentá-la. Susanna era, sem dúvida, de grande interesse para Annie Besant (1847–1933), feminista que apoiava o trabalho de Shaw. Certamente, um dos subtemas de *The Irrational Knot* é o argumento em prol dos direitos das mulheres. Para Shaw, contudo, esse argumento é somente outra manifestação do conflito entre realismo e idealismo: o romance de Susanna com Marmaduke nunca teria começado se ela não tivesse sido forçada, pela artificialidade de sua classe social, a ocupar uma posição falsa e vulnerável; e o romance nunca teria terminado, como Conolly explica, se a estrutura idealista e artificial da Inglaterra não a tivesse obrigado a fazer um trabalho que ela não escolhera voluntariamente, levando-a ao alcoolismo.

---

<sup>44</sup> Promulgado em 1882, ampliava o direito das mulheres sobre suas posses independentemente do marido.

A relação que Shaw estabeleceu em 1905 entre *The Irrational Knot* e *Uma Casa de Bonecas* levou alguns críticos a verem Marian como a Nora do romance, vítima da suposta racionalidade fria de Ned Conolly, sua falta de humanidade, uma boneca presa em uma casa cheia de brinquedos e tratada como tal. Esses críticos chegaram até mesmo a se enganar com o significado literal das últimas páginas do livro, achando que elas afirmam que Marian deixa Conolly. Embora Marian de fato recuse a oferta de Conolly de levá-la de volta, na verdade é Conolly que faz o gesto final e irrevogável de repudiar o nó irracional. Os motivos de Marian para recusar, além disso, são convencionais: só depois que descobre que está grávida ela decide que a reconciliação não é possível, pois teme que Conolly não a aceitará de volta, e é isso que a faz sucumbir em desespero. Em outras palavras, Marian teme o estigma da desgraça e gosta o suficiente de Conolly para não querer partilhar esse estigma com ele. De sua parte, ele avalia a desgraça dela como um emblema de sua liberdade em relação à convencionalidade e aos costumes de sua classe, e a desafia a tirar o maior proveito possível disso. Assim, sua recusa em voltar para ele é menos uma aceitação do desafio de liberdade e mais uma submissão à regra da sociedade; como Conolly indica, ela já foi destituída de seu status social pelo adultério. Desaparecer seria curvar-se efetivamente ao julgamento de sua classe, a qual Conolly roga que ela desafie pelo bem do seu próprio desenvolvimento. De fato, na resenha que fez de seus próprios romances, Shaw afirmou que a Nora de *The Irrational Knot* não é Marian, mas o próprio Conolly, devido à clareza de sua visão quando vai embora.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> SHAW, G.B., Mr. Bernard Shaw's Works of Fiction, op. cit., p. 239.

Embora Shaw afirme que nem sequer ouvira falar de Ibsen nessa época, o romance apresenta concepções críticas – como em relação à hipocrisia da moralidade vitoriana – que lembram muito aquelas exploradas em *Uma Casa de Bonecas*. O próprio Ibsen comentou essa sincronicidade, em uma carta que apareceu um mês depois da palestra de Shaw, “The Quintessence of Ibsenism”, em 1890, dizendo que se surpreendeu por ele, um escritor que retratava os caracteres e destinos humanos e os “filósofos morais social-democratas”, ter chegado, em vários assuntos, às mesmas conclusões.

Esse romance pode ser a *Casa de Bonecas* de Shaw, mas Conolly não tem nada em comum com o marido da Nora de Ibsen. Marian, assim como Nora, foi treinada para se comportar como uma boneca e, embora seja forte e inteligente o bastante para se rebelar contra isso, a educação que recebeu está entranhada fundo. Sua tragédia é que ela se vê capturada entre dois mundos, desprezando aquele para o qual nasceu, mas despreparada para aquele que deseja e o qual tem pouco poder de fazer acontecer. Ademais, a oferta de Conolly de continuar o relacionamento, a recusa de Marian, e especialmente sua partida abrupta que conclui o romance são motivos o bastante para Shaw enxergá-lo como um tipo de *Casa de Bonecas*. Contudo, embora as visões sociais promovidas no romance sejam semelhantes às que Ibsen dispôs, elas são desenvolvidas de modo mais complexo do que Ibsen faz na peça. O mais óbvio é que a heroína do romance vai embora duas vezes e cresce entre uma partida e a outra. Na primeira ocasião, Marian lembra Nora muito vagamente, ainda que, como Nora, ela se aborreça ao ser tratada como uma boneca e deseje dar vida aos seus instintos. Contudo, diferentemente de Nora, é ela, e não o marido, a responsável por sua situação semelhante à de uma boneca. Como no caso de Nora, o abandono do marido desafia

sua criação, seu dever e seu papel definido para ela pela sociedade vitoriana, mas ela é movida menos por um desejo de rejeitar as regras vitorianas do que pela ideia de uma grande paixão que um poeta lhe oferece. Em uma situação verdadeiramente desesperadora, ela escolhe a independência no lugar da reconciliação. Assim como Nora, isso precisa ser feito sob a sombra de um ostracismo social que é acentuado pela perspectiva de um filho ilegítimo. Em partes, ela pode estar se submetendo ao estereótipo de uma “mulher perdida”, mas, mais profundamente, ela forja o próprio destino. Assim como em *Uma Casa de Bonecas*, o final abrupto perturba a moldura social. O fato de que é o homem, e não a mulher, quem vai embora faz pouca diferença no rompimento do casamento; o que difere é que o homem o aceita com uma clara visão pessoal. Em resumo, a analogia entre *The Irrational Knot* e *Uma Casa de Bonecas* é evidente no sentido de que o iconoclasmo social do romance, seu feminismo e final pouco ortodoxo são semelhantes aos da peça, ao mesmo tempo em que desenvolve variantes com integridade própria.

A arte é outro importante elemento no iconoclasmo social e cultural de Shaw. Ele era praticamente incapaz de criar um protagonista que não fosse em certo grau um artista. Aos vinte e quatro anos, ansiava por fazer algo de prático no mundo. Portanto, criou um personagem invertido cujos talentos práticos de engenheiro eletricitista recebem mais importância do que os talentos artísticos de pseudoartistas que pertenciam à alta sociedade, mas que eram medíocres no que diz respeito à criatividade genuína. O conceito que Shaw tinha de arte era utilitária, encapsulada de forma muito memorável no Prefácio a *Man and Superman*: “Não posso ser um beletrista [...] apenas pelo bem da arte eu não me daria ao trabalho de

escrever uma única frase”.<sup>46</sup> Enquanto Shaw estava ocupado com seus dois primeiros romances, o Esteticismo popular – influenciado por trinta anos de exposições pré-rafaelitas e especialmente pelo sucesso da firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. – ganhava muita atenção nas páginas da *Punch*. Contudo, Shaw inverteu o conceito de arte porque não conseguia aceitar o contexto do Esteticismo do século XIX e nem todas as tolices cometidas em nome da “Arte”. O medíocre Sholto Douglas afirma que o verdadeiro artista “instintivamente odeia a maquinaria”.<sup>47</sup> Seu cânone – que consiste em “Note on Three Pictures in Last Year’s *Salon*”, alguns sonetos e um fragmento de um drama incompleto –<sup>48</sup> sugere que ele é incapaz de produzir uma obra de arte maior. Ele professa uma “[...] desafortunada insensibilidade à admiração da multidão”,<sup>49</sup> denuncia artifícios mecânicos que “[...] estão realmente nos dominando, atropelando e esmagando a beleza de nossas vidas, e fazendo do comércio o único deus” e idealiza a vida ateniense.<sup>50</sup> No clichê “arte pela arte”, Douglas encontra consolo para sua inferioridade artística em relação a Conolly, o qual, além de ser artista em seu trabalho como engenheiro, tem a aprovação da sociedade aristocrática por seus talentos como músico, e posteriormente ele se prova um crítico perspicaz, ainda que um tanto racionalista, de pintura. Conolly “não gosta de ouvir a música tratada de forma

<sup>46</sup> SHAW, G.B. Preface to *Man and Superman*. In: LAURENCE, D.H.; LEARY D., *The Complete Prefaces*, op. cit., v. I, p. 164.

<sup>47</sup> SHAW, G.B. The Irrational Knot. In: *Selected Novels of G. Bernard Shaw*. New York: Caxton House Inc., 1946. p. 131.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 131.

condescendente”,<sup>51</sup> e Marian gradualmente tem a sensação de que suas tentativas amadoras no canto e no piano não são bem recebidas pelo marido. Ele a acusa de “não ter qualquer senso do que é belo”.<sup>52</sup> Ela logo interrompe seus recitais e passa a cantar e tocar piano apenas quando Conolly está ausente. Da sua parte, Douglas confunde “mera beleza” com arte e, ao contrário de Robert Smith e Conolly, não consegue ouvir a nova música no “zumbido de fios elétricos, ou no estalar rítmico de rodas ferroviárias, e nem consegue ver a nova escultura na forma de fagote da torre da fábrica”. Em *Immaturity*, Shaw usara pela primeira vez o motivo que haveria de ser recorrente em seus outros romances, quando ele escreveu que Smith, andando ao longo do Tâmis, escutava

[...] aquele distante estrépito e gemido de trens, que soava para seu pai como o dobre da morte do sentimento silvestre, mas que para ele era tão característico do país quanto o canto de um melro. Aos seus olhos, uma paisagem seria estéril sem a familiar fileira de postes brancos sustentando uma pauta interminável de música, na qual os isoladores eram as únicas semínimas e que, ao se colocar o ouvido contra o poste, podia ser ouvida zumbindo com estrondo. Mesmo do outro lado do Tâmis, e cercados por fábricas de gás decoradas com tubos à semelhança de fagotes colossais, eram o elo visível entre o labirinto de tijolos e estuque do lado de Middlesex e os amplos espaços comuns de Surrey e das colinas da Costa Sul.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 219.

<sup>52</sup> Ibid., p. 271.

<sup>53</sup> SHAW, G.B., *Immaturity*, op. cit., p. 120.

Embora o fluxo de consciência aqui seja de Smith, os pensamentos em si são, sem dúvida, do próprio Shaw. Ao contrário de adeptos do Esteticismo, como George Moore, W.B. Yeats, Oscar Wilde, William Ruskin e William Morris, Shaw era entusiasmadamente favorável à marcha do progresso e aos avanços da ciência. Ele não via a modernidade como oposta à arte. Assim, é inteiramente possível que um protagonista shaviano fosse simultaneamente um artista e um homem de negócios práticos. O próprio Shaw se recusava a participar da alienação Romântica da sociedade burguesa (ainda que, aos 50 anos, ele fosse buscar seu próprio idílio rural em Shaw's Corner, Ayot St. Lawrence), mas deve-se admitir que *The Irrational Knot* exagera o deleite que ele tinha pelas coisas práticas e eficientes. Na caracterização que faz de Conolly, ele introduz um arquétipo moderno, um inventor cujos talentos antecipam a época seguinte e cuja ética é totalmente oposta aos ideais vitorianos de casamento, classe, família, cultura e arte. Com vigor excepcional entre os romances da época, *The Irrational Knot* é um ataque ao establishment vitoriano.

Como era de se esperar, a recepção ao romance foi negativa. Dez anos depois, Shaw examinou sua própria ficção:

[*The Irrational Knot*] foi um fracasso porque os personagens, embora fossem tal como a vida, eram uma companhia medonha, todos eles indesejáveis como conhecidos, enquanto as cenas e incidentes eram do tipo mais trivial e sórdido. O homem modelo, chamado Conolly, era um trabalhador habilidoso [...]. Casou-se com uma mulher que eu tive muito trabalho para fazer tão “agradável” quando a mulher mais agradável pode ser de acordo com ideias convencionais. O argumento da história é que, embora Conolly fosse um modelo

de bom senso, razoabilidade, bom temperamento e tudo que uma mulher agradável desejaria e mereceria, a incompatibilidade mais incorrigível se desenvolve entre eles, e ela finalmente foge com um homem cuja deficiência em todas as qualidades desejáveis faz com que ele seja tão diferente do marido dela quanto é possível um homem ser diferente do outro [...]. Conolly decide, assim como Nora em *Uma Casa de Bonecas*, que a relação matrimonial entre eles não tinha perspectiva de sucesso naquelas circunstâncias, e sai de casa, e o livro acaba com sua saída. Essa antecipação de Ibsen, de quem eu não ouvira falar na época, parece-me provar que ele é um escritor representativo, que marcha junto com o mundo, não contra ele, ou por causa dele, como alguns supõem.<sup>54</sup>

Portanto, é mais do que a “moralidade original” que dá a *The Irrational Knot* um lugar importante na ficção de “primeira ordem” de Shaw. Assim como Ibsen, Shaw integra arte com suas visões sociais revolucionárias. No próprio fato de que ele se expressa de maneira independente, comprometido com o futuro e tentando mover marcos de fronteira, ele era, como Ibsen, um originador. A vantagem de Ibsen não estava na sua maturidade artística maior, mas em sua fama estabelecida. O desenvolvimento do enredo de Ibsen tem poder compacto, e o de Shaw carece da energia transbordante típica de suas peças. Ademais, Shaw confia no diálogo como substituto para a ação. Ele estava começando a escrever diálogos, e as longas falas são muitas vezes sua melhor prosa, eminentemente adequadas para a sua dramaturgia posterior. Contudo, editores e críticos não conseguiam discernir esse traço importante no jovem

---

<sup>54</sup> SHAW, G.B., *Bernard Shaw's Works of Fiction*, op. cit., p. 239.



romancista. Um bom exemplo pode ser visto na resposta de Conolly ao Reverendo George Lind sobre o senso de dever convencional (e por isso irracional) de Marian:

[...] Não há instituição tão vilanesca que ela não defenda; nenhuma tirania tão opressiva que ela não transforme em virtude submetendo-se a ela; nenhum câncer tão venenoso que ela não evite remover, jurando que é algo confortável e muito melhor do jeito que está. Ela sabe que desobedeceu ao pai, e que ele mereceu ser desobedecido: mas condena outras mulheres que são desobedientes [...]. Sabe que o casamento não é o que ela esperava que fosse, e que é difícil ficar acorrentada a mim para sempre; e também sabe que o nosso casamento é mais feliz do que a maioria. E, no entanto, ela encoraja outras moças a se casarem. Ela afirma que essa corrente [...] é uma fileira de madressilvas [...]. Não há uma só dentre essas farsas a que ela se prende que eu não agarraria pelo pescoço e tiraria a vida, e ela sabe disso. Mesmo quanto a isso ela não tem a consistência de acreditar que eu estou errado, porque é desobediência e pouco característico das madressilvas faltar com lealdade para com o marido [...]. Entre o seu desejo de fazer o que é certo e a descoberta de que isso geralmente a leva a fazer o que é errado, ela passa a vida em saudosa melancolia que eu não posso dispersar. Só posso ter pena dela.<sup>55</sup>

Portanto, *The Irrational Knot* não apenas explora uma “moralidade original” como também, e talvez mais importante, revela o processo pelo qual personagens e autor encontram uma voz autêntica. O

---

<sup>55</sup> Shaw, G.B., *The Irrational Knot*, op. cit., p. 229.

romance de Shaw não tinha sido publicado, mas lendo-o com o benefício do olhar retrospectivo, tem-se a inegável impressão de que o dramaturgo Shaw estava começando a flexionar os músculos.

### *Love Among the Artists* e a Relação de Shaw com a Arte

Em 1881, Shaw começou a escrever seu terceiro romance, mas o processo foi temporariamente interrompido após ele contrair varíola em Londres. Ele estava fazendo um esforço ambicioso para publicar um livro sobre música e arte; no entanto, Shaw afirmou que o romance não tinha enredo:

Dou garantia contra enredo. Você será tratado com franqueza. Nenhum dos personagens vai se revelar ser outra pessoa no último capítulo; nenhum acidente violento, nenhuma jogada de pura sorte vai desviar os eventos do seu curso normal; forjador, herdeiro há muito perdido, detetive, e nenhum dos lugares-comuns da corte policial ou do reino do romanesco insultará a sua compreensão [...].<sup>56</sup>

Talvez o que ele tenha desejado dizer de fato é que os incidentes que compõem o enredo eram avançados demais para os tempos vitorianos.

A relativa uniformidade dos textos, junto com a evidência externa das próprias observações de Shaw, sugere que nesse terceiro romance e sua composição “por instinto”, Shaw encontrara um

---

<sup>56</sup> SHAW, G.B. Preface to *Love Among the Artists*. In: *Love Among the Artists*. New York: Brentano, 1907. p. 7–8.

modo de pensar e escrever sobre artistas ao qual ele voltaria depois. De fato, à primeira vista parece que, nesse romance, ele reduziu consideravelmente seu escopo ao observar todo o cenário social que compõe o mundo heterogêneo de *The Irrational Knot*. Em *Love Among the Artists*, o ambiente é restrito ao mundo da arte, a um reino social onde a posição de alguém se mede não financeiramente, mas pela relação que se tem com a arte. Assim, Owen Jack e Aurélie Szczypliça (cujas habilidades pessoais e artísticas, e consciência realista da capacidade delas são muito superiores às de personagens como Smith em *Immaturity* e Conolly em *The Irrational Knot*) não podem ser a um só tempo honestos consigo mesmos e manter relações “normais” com pessoas comuns. De fato, esses dois personagens criam sua própria norma, um padrão independente tanto do idealismo quanto da racionalização, contra o qual todos os outros são inicialmente medidos e depois julgados. Acima de tudo, os dois são artistas amadurecidos, isto é, chegaram a um estado de graça ao qual os outros personagens principais desse mundo artístico – Mary Sutherland, Adrian Herbert, Charles Sutherland, Madge Brailsford – só podem aspirar, geralmente em vão.

Em seus romances anteriores, Shaw enfatizara a crença na importância da educação por meio das personas de Jack Owen, Edward Conolly e Robert Smith. Evidentemente, Jack está na mesma longa fila de professores que acabam levando ao Professor Higgins de *Pigmalião*. Assim como seu descendente mais ilustre, Jack ensina Madge a falar “com pureza e distinção”. Ela deixa a Church Street “num estado de exaustão”, mas Jack a assegura que o esforço será recompensado no futuro, contanto que ela não se esqueça do que ele lhe ensinou. Por sua vez, Smith ensina Harriet French. Ela quer aprender a falar bem para os negócios, mas se incomoda com

a afetação que soa quando Smith pronuncia. Sua inabilidade de se aventurar sozinha no mundo do intelecto constantemente confunde Smith devido à contradição entre sua sagacidade e sua simplicidade. Edward Conolly acha o casamento com Marian frustrante sobretudo porque ela não tem sensibilidade para o que é belo. Ele tenta aperfeiçoar a visão estética dela, sem resultado. Suas tentativas amadoras no canto e no piano, como se disse, são fonte de constrangimento para o marido, que logo desiste do papel de professor. Posteriormente, em *Cashel Byron's Profession*, Shaw colocaria a educação de Lydia Carew como exemplar. O pai dela era seu tutor e recusava-se a entregar a filha à educação pública. A criação de Lydia confirma a opinião de que o bom senso, disciplina e a arte utilitária são as sementes do que Shaw chamou de Evolução Criadora, um conceito que ele haveria de desenvolver em *Man and Superman*. O pai de Lydia é um caso à parte nas representações que Shaw faz dos pais. Seus personagens ou fracassam nos relacionamentos com os pais, como Vivie Warren em *Mrs. Warren's Profession*, ou são órfãos, como Robert Smith e Edward Conolly, ou são representados como autossuficientes, como a maioria dos protagonistas de Shaw, a exemplo de Owen Jack e Aurélie.

A prova da maturidade artística de Owen Jack e Aurélie está, em última análise, na sua produção artística e na disciplina de sua educação. Jack é descrito como um grande compositor, e Aurélie, como uma grande pianista. Ela é provavelmente a mais encantadora das muitas criações femininas impressionantes de Shaw. Já foi dito que Robert Louis Stevenson, em carta a William Archer, expressou seu “alarme vitoriano” ao ver a masculinidade das mulheres de Shaw

com “Palavra, Archer, meu Deus, que mulheres!”.<sup>57</sup> Contudo, Jack permanece em profunda pobreza, pois suas composições musicais ficam seguidamente sem serem apresentadas. Seus meios financeiros baseiam-se em ensinar música e elocução, mas quando sua fantasia para piano e orquestra é apresentada pela Ancient Orpheus Society de Londres, ele subitamente se alça à fama. A solista nessa apresentação é Aurélie Szczympliça, por quem Adrian Herbert se apaixona. Dos dois, Jack é o maior, pois o talento de Aurélie é limitado por sua delicadeza física, como ela mesma admite e como é demonstrado pela performance do próprio Jack ao piano. Ela não consegue expressar, por exemplo, a “selvageria” do último movimento da Fantasia de Jack. Ainda assim, Jack declara que ela é um gênio e lhe dá a honra de perguntar se poderia enviar composições para ela. Ele a vê como uma realista assim como ele próprio.

Owen Jack é o herói do livro a ponto de a própria forma dele ser ditada por sua carreira, começando com sua pouca sorte financeira e profissional, alcançando o auge com o sucesso de sua Fantasia, e concluindo com sua recusa em aceitar se casar com Madge. Isso parodia a recusa de Charlie por Aurélie, e a subsequente decisão de Charlie de dar as costas à arte em favor do comércio. É possível reconhecer aqui a característica nota shaviana de renúncia que encerra tanto *Immaturity* quanto *The Irrational Knot*, uma nota negativa que soa três vezes em *Love Among the Artists*, com Owen Jack dando o tom. Essas três renúncias indicam uma outra diferença entre Jack e os demais personagens, pois a implicação é que a renúncia a Madge levava, como a de Cândida por Marchbanks, a triunfos ainda

---

<sup>57</sup> Citado em HENDERSON, A. *Man of the Century*, op. cit., p. 128.

maiores, prolongando sua escalada constante para além dos limites do livro. A recusa de Charlie por Aurélie, por outro lado, a deixa praticamente inalterada; de fato, ao longo do livro ela exhibe um tipo de autossuficiência estática. Essa qualidade, que partilha com Jack, é o que a torna uma artista e que perturba seu marido, Adrian Herbert. Ela não pode mudar justamente porque é uma artista e porque, sendo uma artista, realizou-se plenamente, ao contrário de Jack, que ainda vive numa situação de potencialidade. Finalmente, no caso de Charles, um filistino afável, descuidado e sem talento para nenhuma arte, renúncia significa fracasso, desistir de noções incorretas sobre aquilo em que ele é bom, e também uma retirada rumo à solidez e o conforto de um emprego na Conolly Electro-Motor Company.

A retirada de Charles foi precedida de duas outras, a de Adrian Herbert e Mary Sutherland, irmã de Charles. Ambos Adrian e Mary poderiam ter vindo diretamente de *The Irrational Knot*. O próprio Shaw aponta essa conexão, apresentando Edward Conolly no livro justamente no ponto em que a história de seu casamento demonstraria de maneira mais eficiente para Mary que suas visões sobre o matrimônio são uma ilusão idealista. Ilusão idealista e sentimental, evidentemente, é a força motriz de Adrian e Mary, assim como no caso de Marian Lind e Sholto Douglas em *The Irrational Knot*. Mary é menos desiludida do que Adrian, contudo, e se salva do destino de Marian Lind casando-se com um homem que é quase um epítome do filistinismo. Assim, apesar de uma mente obscurecida pelo idealismo no início, Mary consegue uma compreensão um pouco mais clara de si mesma, particularmente das limitações de seus gostos e talentos; pode ser que Shaw pretendesse até mesmo que Mary representasse não apenas a intelectualidade convencional, mas também a possibilidade de que isso pudesse ser substituído por uma visão de

vida mais precisa. No entanto, Mary quase sucumbe, como Aurélie percebe com agudeza, a um relacionamento com Adrian que é uma imagem quase especular do relacionamento entre Marian Lind e Sholto Douglas, e por razões similares.

A necessidade que o artista tem de estar livre dos embaraços domésticos é um grande tema de *Love Among the Artists*. Depois de o compositor Owen Jack pedir Mary Sutherland em casamento e ser recusado, ele exclama: “Cometi minha última tolice [...]. Daqui em diante, hei de me dedicar à única amante que me serve, a Música”.<sup>58</sup> Mais tarde, diz a Mary que ela está certa em recusá-lo, pois ele “não tem nada que ver com o mundo doméstico”, e comenta sobre o seu sentimento de ter escapado por um triz: “Anseio por uma esposa! [...] *Eu* rastejo atrás de *dinheiro*! Com que apetite de cão esse bando terreno me infectou! Mas não há problema: estou livre: sou eu mesmo de novo. De volta ao teu abrigo sagrado, ó minh’alma!”<sup>59</sup> Quando a atriz Madge Brailsford declara seu amor por ele, sua resposta é “Não: é o casamento que mata o coração e o mantém morto. Melhor deixar o coração morrer de fome do que alimentá-lo demais. E ainda melhor é alimentá-lo somente com comidas finas, como música”.<sup>60</sup> Adrian é obviamente uma versão masculina de Marian, cego pela própria noção que tem do seu valor como artista, baseada em uma compreensão equivocadamente idealista, por sua obsessão sensual por uma pessoa que lhe é superior nas coisas que mais estima, e também por seu próprio senso de futilidade e impotência diante da completa autossuficiência dessa pessoa. O casamento de Aurélie e

<sup>58</sup> SHAW, G.B. *Love Among the Artists*, op. cit., p. 273.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 274, 276.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 443.

Adrian também é usado para provar um argumento muito repetido por Jack e também por Conolly em *The Irrational Knot*: que os gênios são maus cônjuges. Em uma das batalhas de Aurélie com seu marido, ela exclama, exausta: “Que loucura me acometeu para que eu, uma artista, me casasse? Será que eu não sabia que esse é sempre o fim de uma carreira artística?”. Assim, a retirada de Adrian das artes é uma fuga de um extremo ao outro, de um ideal estético a um ideal sensual. Adrian está arruinado como artista pois seu amor por Aurélie supera suas ambições artísticas. Ele diz: “Quando penso em Aurélie, minha obra chega ao fim”.

Adrian Herbert é o retrato mais detalhado que Shaw fez de um artista-esteta. No começo do romance, ele está pintando uma personagem pré-rafaelita, “A Senhora de Shallot”, com a qual, diz ele, “pretende capturar um momento poético”. O trabalho de Adrian também evidencia “o prodigioso custo do labor físico” que Shaw via na pintura do pré-rafaelita Holman Hunt.<sup>61</sup> Mary diz a Adrian: “seus esboços são excessivamente trabalhados”,<sup>62</sup> e ele mais tarde concorda: “Ainda dou meu melhor; [...] esforçava-me para compensar minhas falhas sendo diligente, mas percebo agora que mera diligência não corrige e não pode corrigir qualquer falha na arte além da carência da própria diligência, o que não é sempre uma falha [...]”.<sup>63</sup> O trabalho de Adrian é um fracasso se avaliado em comparação aos padrões das pinturas genuinamente pré-rafaelitas. Charlie Sutherland comenta causticamente sobre a “clavícula ossuda” da Senhora de Shallot e

---

<sup>61</sup> SHAW, G.B. Art Corner. *Our Corner*, v. 8, maio 1886, p. 310. Citado em IRVINE, W., *The Universe of G.B.S.*, op. cit., p. 248.

<sup>62</sup> SHAW, G.B., *Love Among the Artists*, op. cit., p. 116.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 398.



sobre a perspectiva irreal retratada em uma paisagem vista de uma janela alta.<sup>64</sup> Ademais, o esteticismo de Adrian não é genuíno: ele voluntariamente abandona a arte pelo amor. Ele é o que Jack, Madge e Aurélie detestam na arte, “um incompetente” e “uma fraude”.<sup>65</sup> Contudo, antes de seu casamento, Adrian de fato alcança um tipo de sucesso que, de acordo com Jack, “o que você chama de sucesso é a compensação de um homem que não tem gênio [...]. Camaradas felizes como o Sr. Adrian [...] não são nem tão bons para os acadêmicos e nem tão ruins para o público”.<sup>66</sup> Dessa forma, *Love Among the Arts* dá uma resposta para o questionamento de Cyril Scott a Versey em *Immaturity*. Apesar do alerta de Versey, Scott de fato se casa, mas na obra de Shaw ele é o último artista a se preocupar com “a ninharia do conforto doméstico”.<sup>67</sup> O terceiro romance de Shaw traz sua afirmação integral sobre o segredo de *Candida*: a necessidade do artista de se libertar do “paraíso [da vida doméstica] do tolo untuoso”.<sup>68</sup>

A primeira evidência da desilusão de Adrian e Marian é que, embora eles se orgulhem de seu bom gosto, não conseguem perceber a magnitude da música de Owen Jack. No início do livro, Mary chega até mesmo a ajeitar com o Coronel Beatty para que Jack

---

<sup>64</sup> Ibid., p. 23, 24.

<sup>65</sup> Ibid., p. 202-3.

<sup>66</sup> Ibid., p. 256.

<sup>67</sup> RIDING, George A. *The Candida Secret*, *Spectator*, 185 (17 nov. 1950). In: HENDERSON, A., *Man of the Century*, op. cit., p. 506. Embora Madame Szczymplicha e Dubedat sejam casados, eles são tão livres das preocupações domésticas quanto Marchbanks ou Higgins. Todos eles valorizam a arte acima do amor.

<sup>68</sup> SHAW, G.B. Carta disponível em HUNEKER, James. *Iconoclasts: A Book of Dramatists*. New York: Scribner's, 1901. p. 255. IRVINE, W., 1949, op. cit., p. 29, menciona o tema de *Cândida* neste romance.

se torne um “maestro de banda regimental”. É típico do ataque de Shaw ao idealismo que as pessoas que apreciam a música de Jack genuinamente sejam eles mesmos artistas (Aurélie Szczympliça), ignorantes musicais (Miss Cairns), diletantes estúpidos (Charles Sutherland) e completos filistinos (Hoskyn, esposa de Mary). Shaw, assim, demarca o gosto das pessoas como Adrian como sendo inferior ao das pessoas que eles desprezam. Seu argumento é que, embora Adrian e Mary tenham cultivado sua intelectualidade artística e seus próprios caracteres, eles não têm qualquer discernimento natural. Em *The Quintessence of Ibsenism*, Shaw observa que “o idealista, que está acima do filistino na escala da evolução, ainda assim detesta o que está mais no alto e o golpeia com um horror e um rancor dos quais o filistino tranquilo não pode ser culpado”.<sup>69</sup> Assim como o aristocrata e o mendigo, em oposição ao bom burguês, “o realista e o filistino se unem contra o idealista, o qual, a não ser que seja contido, cometerá os piores crimes em nome do seu ideal”.<sup>70</sup>

É possível ver a tendência do idealista de se autodestruir e criar infelicidade nos outros, operando assim em uma escala menor não apenas no noivado de Adrian e seu relacionamento abortivo com Mary, mas também no relacionamento com sua mãe, uma paródia invertida daquele entre Sholto e a Sra. Douglas em *The Irrational Knot*. Não fingem cordialidade ou obrigação um para com o outro; em seu idealismo, ele se ressentido e até mesmo a detesta por ela fracassar em encorajá-lo na pintura, enquanto ela o condena, alegando bom senso, por ser uma pessoa fraca e sem talento. Contudo, ela procura

---

<sup>69</sup> SHAW, G.B. *The Quintessence of Ibsenism*, op. cit., p. 30.

<sup>70</sup> SHAW, G.B. *Shaw on Theatre*. Edição de E.J. West. New York: Hill and Wang, 1986. p. 82.

pelo menos ser uma boa sogra, e aprende a gostar da esposa de Adrian apesar de uma recepção inicial fria. A Sra. Herbert, como indicado por sua relação com Adrian e Szczympliça, é uma das duas “raisonneurs” filistinas do livro, sendo a outra Lady Geraldine Porter, transferida das páginas de *Immaturity*. As duas senhoras idosas são porta-vozes do bom senso anti-idealista, faculdade pela qual Jack e Aurélie são igualmente notáveis – no caso de Jack, para grande surpresa de Lady Geraldine. É ela quem arranja o noivado de Mary com Hoskyn do mesmo modo que arranjara a reabilitação de Fraser Fenwick em *Immaturity*. Outros personagens de *Immaturity* aparecem em *Love Among the Artists* mais rápida e menos significativamente. Com a Sra. Scott, a Sra. Saunders, Lady Geraldine Porter e Conolly, Shaw está fazendo uma ponte entre *Love Among the Artists* e seus dois primeiros romances, construindo uma conexão que antecipa *Cashel Byron's Profession* e *An Unsocial Socialist*, ambos escritos após sua conversão ao Socialismo. No mínimo, a aparição desses personagens em *Love Among the Artists* dá ao romance uma riqueza adicional e textura alusiva, e implica que a “voz” por baixo da superfície narrativa tem à disposição uma infinidade de recursos imaginativos. Por fim, demonstra que, mesmo no início da carreira Shaw imaginava seu trabalho como uma única obra gigante e tentava unificá-la. Ao reunir tantos fios, *Love Among the Artists* é mais significativo dentro do contexto shaviano do que o poderia ser fora dele. A arte e os artistas são o assunto geral do romance. Como ele afirma no prefácio ao livro:

Tinha a intenção de ilustrar a diferença entre o entusiasmo pelas belas artes que as pessoas adquirem lendo sobre elas e a faculdade artística genuína que não consegue deixar de criar, interpretar, ou pelo menos apreciar a música e pintura sem afetação [...]. Esse livro

não tem desfecho. Veja bem: não é, como em *The Irrational Knot*, uma aparência insatisfatória do desfecho! Não há nenhum desfecho em absoluto. Os casais se casam no meio do livro, e não fogem nem se divorciam, nem fazem nada de incomum ou inapropriado. Quando se conta deles tudo o que na época me pareceu pertinente ao meu propósito, o romance termina.<sup>71</sup>

Em *Love Among the Artists*, Shaw critica o preconceito que existe contra os artistas, a qualidade ruim do drama e da música em Londres e a reação do público contra aquilo que não era convencional na arte. Contudo, a crítica social no romance é secundária, apesar dos comentários de Shaw acerca da privação que a arte e os artistas enfrentavam na Inglaterra. Shaw incorpora com humor e ironia nos seus personagens atitudes em relação à música, pintura, drama e gênio artístico. Embora o romance apresente uma série de cenas e sermões, as ligações de enredo entre eles são frágeis. Acima de tudo, o romance é uma declaração de Shaw acerca de seu inesgotável otimismo de que um grande artista, caso persevere, não será um fracasso nem para si mesmo e nem para sua arte. Assim, o jovem Shaw, consigo mesmo em mente quando escreveu as palavras, faz a Sra. Szczympliça questionar sua filha virtuosa sobre Owen Jack:

“Minha filha, eles querem enganá-la. Esse Monsieur Jacques, com cuja música você há de fazer sua estreia aqui, é famoso na Inglaterra? Não mesmo. Meu Deus! Ele é um desconhecido.”

---

<sup>71</sup> SHAW, G.B., *Love Among the Artists*, op. cit., p. 6.

“Não se preocupe, mãe. Ele não será desconhecido por muito tempo.”<sup>72</sup>

Embora Shaw considerasse o racionalismo uma fé, aceitando-a, assim como Ibsen, como uma ferramenta útil, passou por um período de insegurança intelectual que ele descreveria dez anos depois em *The Quintessence of Ibsenism*:

Ainda outro dia nossa mais orgulhosa ostentação era a de que éramos seres humanos razoáveis. Hoje nós rimos dessa presunção, e vemo-nos como criaturas voluntariosas. A habilidade de raciocinar com precisão é tão desejável como sempre foi, pois [apenas pelo] raciocínio preciso podemos calcular nossas ações para fazer o que queremos fazer; ou seja, para realizar nossa vontade; mas a fé na razão como força motriz primária não é mais o critério de uma mente sã, assim como a fé na Bíblia não é critério de uma intenção justa.<sup>73</sup>

Fica claro que, quando ele escreveu seu terceiro romance, Shaw estava enfrentando problemas artísticos que vinham desde *Immaturity*, mas que permaneciam sem solução tanto naquele romance quanto em *The Irrational Knot*. O problema era como capturar o todo de sua visão e contê-la dentro do mundo da arte, encontrando ou criando um correlato objetivo estável para o embate contínuo entre valores relativos num mundo sem valores, o qual funcionaria dentro dos limites estéticos do romance. Assim como seus predecessores, *Love*

<sup>72</sup> Ibid., p. 189.

<sup>73</sup> SHAW, G.B., *The Quintessence of Ibsenism*, op. cit., p. 215–216.

*Among the Artists* não conseguiu resolver essa questão. O romancista lida com personagens que perfazem uma sociedade fictícia. Para expressar a visão shaviana parcialmente revelada em *Immaturity*, essa sociedade teria de ser uma estrutura relativa, e não absoluta; uma sociedade completamente inconvençional, porque não há valores a serem aceitos ou rejeitados. Em *Love Among the Artists*, somente os artistas são “realistas”, somente eles estão em contato com o “real” e todos os outros personagens devem ser julgados em comparação a eles e à “realidade”. Caso Owen Jack não fosse um artista, ele não teria direito à sua personalidade ou ao seu papel social, não haveria explicação ou desculpa para suas negações e elas presumivelmente desapareceriam, pois são resultado direto de seu papel social e personalidade. A visão nietzscheana neste romance – ou seja, a onipotência do ser superior em oposição ao homem comum – é, portanto, tão suscetível à mudança em qualquer elemento de sua estrutura que ela fornece uma visão muito instável. Ela só se sustenta pela negação do artista “herói” e por sua oposição à sociedade à sua volta. Se ele deixasse de ser um artista, não seria mais um “herói”, tornar-se-ia um mortal comum e seria retirado da relatividade da negação e reintegrado ao absolutismo da sociedade convencional que ele despreza.

Shaw mantinha sua visão racionalista da sociedade, e os personagens de seu terceiro romance, assim como os de *The Irrational Knot*, são ordenados hierarquicamente em filistinos, idealistas e realistas. O socialismo de Shaw no fim lhe daria uma nova visão da sociedade. No quarto e no quinto romance, ele procura se distanciar dos seus personagens, deixando-os desenvolver seu próprio ponto de vista em termos sociais. Contudo, nesses trabalhos mais antigos, sua hierarquia racionalista, com os valores atingíveis implícitos, exige que

ele coloque personagens como Owen Jack e Aurélie Szczympliça em um pedestal, já que sua profissão, papéis sociais e personalidades em conjunto representam a institucionalização da busca por esses valores. Essa institucionalização encontra paralelo na “Fé na Bela Arte”, depreciada por Tanner em *Man and Superman* em suas *Máximas para Revolucionários*. Como se disse, em *Love Among the Artists* os artistas são retratados como os únicos “realistas”, e todos os outros personagens são julgados por seu padrão absoluto. Em oposição a eles está a sociedade, igualmente representativa de um absoluto, o absoluto da antirrealidade. Aqui, portanto, vemos o motivo verdadeiro da indiferença de Aurélie pelo marido, de Owen Jack recusar Madge e impor a ela a mesma atitude autossuficiente.

De modo parecido, é a própria visão de Shaw que subjaz à suposta racionalidade de Conolly em *The Irrational Knot*, assim como à do Professor Higgins em *Pigmalião* – uma peça famosa por seu final “insatisfatório” – e de Marchbanks em *Cândida*. Uma comparação de Conolly e Owen Jack com esses dois personagens da peça demonstra ainda outra vez a fraqueza da solução de Shaw nos romances para o problema artístico colocado por sua visão. Embora sejam ambos artistas, nem Higgins e nem Marchbanks podem ser considerados “heroicos”. Conseqüentemente, nenhum deles representa um valor em particular e nenhum deles está em conflito com a “sociedade”. Portanto, Eliza em *Pigmalião* diz que não existe o fato absoluto de ser uma dama, pois ser uma dama é simplesmente um aspecto relativo do modo como uma mulher é tratada; e Cândida argumenta que não existe o fato absoluto de ser uma esposa, pois ser uma esposa é simplesmente o resultado relativo do quanto uma mulher é necessária. As peças de Shaw, em outras palavras, são menos restritas em termos de valores românticos e instintivos dos protagonistas, algo que não

se pode dizer de *The Irrational Knot* e *Love Among the Artists. Immaturity*, com a recusa anônima de Smith de uma sociedade redimida é o mais próximo disso. Contudo, é possível detectar as sementes do sucesso posterior de Shaw como dramaturgo: sua preocupação de romancista com a natureza da divergência encontraria terreno mais fértil nas peças. Mas antes de sua primeira incursão no teatro ele ainda tinha outros dois romances na manga que lhe permitiriam explorar o modo da comédia irônica.





## SHAW, O SOCIALISTA

[...] *Ouso pedir seu respeito por aqueles entusiastas que ainda se recusam a acreditar que milhões de seus semelhantes devam ser deixados a suar e sofrer em labuta desesperançada e degradação, enquanto o parlamento e as paróquias, com má vontade, ficam às voltas, tateando para chegar a frações desprezíveis de melhoria.*

Bernard Shaw<sup>1</sup>

### *Cashel Byron's Profession*: A Mente e o Corpo

O quarto romance de Shaw foi sua primeira comédia. Embora *Cashel Byron's Profession* tenha sido publicado inicialmente de forma seriada na *Today*, de 1885 a 1886, Shaw completara o romance três anos antes, em 1882, seis anos depois de se mudar para Londres, vindo de Dublin, para se juntar à mãe e à irmã. Os biógrafos não registram se ele estava presente na palestra seminal de George Meredith em 1877, intitulada “The Idea of Comedy”, mas é provável que

---

<sup>1</sup> SHAW, G.B. *Fabian Essays in Socialism*. New York: Dolphin Books, 1889. p. 245–6.

as ideias ali discutidas tenham sido amplamente disseminadas nos círculos intelectuais londrinos quando Shaw começou a trabalhar no quarto romance. A palavra de Meredith foi a base para seu ensaio crítico *On Comedy and the Uses of the Comic Spirit*, publicado em 1897, o qual até hoje é um estudo respeitado sobre a função da comédia na literatura. Meredith foi o responsável por cunhar os termos “Alta Comédia” e “Baixa Comédia”, que definem os extremos da escrita cômica, indo da perspicácia intelectual, de um lado, à bufonaria, do outro. Embora deva ser feita menção ao importante trabalho de Enid Welsford em questionar as implicações que subjazem à natureza hierárquica da dicotomia de Meredith,<sup>2</sup> não há dúvidas quanto ao lugar desse espectro pelo qual Shaw tinha simpatia. Nem seus romances e nem suas peças se valem de recursos como a torta na cara ou a queda sobre as nádegas. O leitor de *Cashel Byron’s Profession*, portanto, pode esperar mais sorrisos oblíquos do que gargalhadas, pois Shaw não era a favor da comédia burlesca!

Assim como em todos os seus escritos, Shaw estava interessado na análise dialética de ideias, e seu tema principal em *Cashel Byron’s Profession* era o relacionamento entre mente e corpo. No Prefácio, ele escreve:

Há pugilistas para quem o processo de mirar e avaliar a distância no golpe, de considerar a evidência sobre o que o oponente fará, chegar a uma conclusão e executar as defesas efetivas é tão instantâneo e inconsciente quanto o cálculo para o aritmético nato ou a expressão verbal para o escritor nato. Isso não é mais maravilhoso do que

---

<sup>2</sup> Cf. WELSFORD, Enid. *The Fool: His Social and Literary History*. London: Faber, 1968.

as muito complicadas e profundamente consideradas façanhas que são a respiração e a circulação sanguínea, que todos fazem continuamente, sem pensar; mas é muito mais raro e, portanto, tem aparência miraculosa.<sup>3</sup>

Aqui ele deixa claro o simbolismo da mente e do corpo. Como o corpo se sustenta por si só, ele representa a maior e mais importante parte da mente. O corpo é tanto “o repositório carnal dos impulsos, motivos e apetites biológicos e do poder físico” quanto “a encarnação da mente inconsciente”. Do ponto de vista de Shaw, o homem que “pensa” com seu corpo, como Cashel Byron, pode ser tão gênio quanto aquele que pensa só com a mente, como Owen Jack em *Love Among the Artists*. De fato, o argumento de Shaw é que o homem que pensa só com a mente não pode ser considerado gênio a não ser que use o músculo do cérebro da mesma maneira que Cashel Byron usa o músculo do braço. Assim, a arte para Shaw é importante nos níveis físico e estético. Ele passou a ver que o problema com o racionalismo convencional do século XIX era supor que o cérebro é exclusivamente uma máquina e, ademais, uma máquina em constante guerra com a “carne”, e não um como o órgão altamente sofisticado que é de fato.

O boxe não era considerado um esporte completamente “respeitável”, e certamente não era considerado um assunto moralmente apropriado para um romance na era vitoriana. Shaw gostava muito de boxe e, por ser considerada uma profissão famigerada, provavelmente teve apelo no iconoclasmo de Shaw.

---

<sup>3</sup> SHAW, G.B. Preface to *Cashel Byron's Profession*. In: LAURENCE, D.H.; LEARY, D., *The Complete Prefaces*, op. cit., v. I, p. 101.

O esporte deveria ter morrido por sua própria vilania até a segunda metade do século, mas o conhecedor que aborda o assunto sem parcialidade moral, penso, há de concordar comigo que ele deve ter vivido por causa de sua vilania e morrido por seu intolerável tédio. Pois nem todos os pugilistas profissionais são Cashel Byrons, e em termos de árida monotonia e futilidade, nenhum espetáculo na terra pode se equiparar a dois homens exaustos tentando esgotar um ao outro por horas na pancada pelo bem de seus apostadores.<sup>4</sup>

Isso provavelmente serviu de incentivo para o iconoclasmo do autor. Quando mais uma vez Macmillan se recusou a publicar Shaw, o leitor deles retornou uma carta cheia de termos que lembravam as reações dos editores aos romances anteriores:

Um romance em dois volumes, de modo algum insosso ou sem originalidade; a escrita, ademais, é vigorosa e rápida. Mas a história é demasiadamente excêntrica em todas as circunstâncias. Um jovem cavalheiro foge da escola, vai para a Austrália como passageiro clandestino, torna-se pugilista profissional, volta para a Inglaterra, apaixona-se por uma jovem muito original e ela, sendo original, apaixona-se por ele [...]. Ele é uma criatura de bom coração, no fundo, e a dama se apega a ele como uma reação contra a irrealidade da literatura e da política [...]. Gostaria de ver o escritor trabalhando com um tema mais alegre. Ele tem uma escrita promissora dentro de si, se não nos enjoasse com seu assunto.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 96.

<sup>5</sup> Citado em MORGAN, C., *The House of Macmillan*, op. cit., p. 126.

Macmillan certamente interpretou a espirotuosidade do romance de um ponto de vista vitoriano e, por isso, rejeitou-o. Como se disse, a arte importava a Shaw tanto no nível físico quanto estético/intelectual. Embora acreditasse que os leitores deveriam ser poupados dos artifícios no estoque literário daqueles dias, abriu uma exceção com *Cashel Byron's Profession* pela simples razão de que queria vender o livro. Todos os outros tinham sido rejeitados e Shaw agora se viu obrigado a abandonar sua resistência à ideia de um enredo.

O protagonista epônimo é um “forasteiro” irônico cujo emprego de lutador profissional é a representação simbólica da ideia de oposição. Contudo, sua profissão é distinta de sua posição social verdadeira como cavalheiro. Ao contrário dos protagonistas anteriores de Shaw, Cashel é um aristocrata (embora isso seja um segredo que ele se recusa a espalhar, provavelmente porque quer atingir o reconhecimento social por meio de sua profissão e não de sua história) e poderia ser facilmente integrado à sociedade. Shaw estabelece uma separação entre a profissão do protagonista e sua posição social “verdadeira”. Ao mesmo tempo, contudo, o próprio fato de o protagonista ter consciência de que é um pseudo-forasteiro liberta Shaw da necessidade de “levá-lo a sério”, permitindo-lhe observar o personagem de fora. Portanto, ao contrário de Robert Smith, Edward Conolly e Owen Jack, tanto Cashel Byron quanto seu contexto social podem ser tratados de maneira irônica. A espirotuosidade do romance conquistou admiração do romancista Robert Louis Stevenson:

Como um todo, ele é (claro) um sonho febril dos mais febris. Gargalhei de escárnio e deleite com Bashville, o lacaio; adoro Bashville – poderia lê-lo para sempre; de Bashville je suis le fervent

– há apenas um Bashville, e sou seu devotado escravo, Bashville est magnifique, mais il n'est guère possible. Ele é o tom do livro. [O livro] é todo maluco, maluco e delirantemente deleitoso; o autor tem um gosto pelo cavalheiresco como o de Sir Walter Scott ou Dumas, e ele coloca aqui e ali fragmentos de socialismo; vai voando nas asas do grifo romântico – e até mesmo o grifo, ao fender o ar, gargalha alto com a natureza da expedição – e creio que, em seu coração, ele acha que está labutando em uma pedreira de sólido granito de realismo. [...] É divertidíssimo. Tudo o que peço é mais disso [...].

Sinceramente,  
Robert Louis Stevenson

Em um pós-escrito, ele acrescenta que o livro contém

1 medida de Charles Reade; 1 medida de Henry James ou algum autor correlato mal assimilado; ½ parte de Disraeli (talvez inconscientemente); ½ de empenho, revestido de talento original; 1 ½ de tolice indefinida e exuberante. Essa é a equação que se apresenta [...]. Bashville! Ó Bashville!<sup>6</sup>

Os personagens menores nas peças de Shaw são frequentemente, é claro, tão excelentes quanto os seus maiores: Alfred Doolittle, General Burgoyne, “Enry” Stracker, para mencionar uns poucos. Nesse romance, o mais admirado dos personagens menores, como

<sup>6</sup> STEVENSON, R.L. [Correspondência]. Destinatário: William Archer. [S.l.], 1887–8. In: HENDERSON, A. *Man of the Century*, op. cit., p. 110.

ênfatisado na carta de Stevenson, é o laçao de Lydia, Bashville, que a ama em segredo. O propósito de Bashville é bem claro: ele é um homem novo que prevê o colapso das distinções sociais:

“Mas em uma coisa sou tão bom quanto ele, e melhor. Um laçao é tido como mais respeitável do que um pugilista. Ele lhe disse que a ama; e se fosse essa minha última palavra, diria que o laço em volta do seu pescoço significa mais para mim do que todo o seu corpo e a sua alma significam para ele e outros de sua laia. Quando tirou vantagem de mim injustamente e fingiu ser um cavalheiro, contei sobre ele para o Sr. Lucian, e mostrei quem ele era. Mas quando o encontrei hoje escondido na despensa na Pensão, não tirei vantagem dele, embora soubesse bem que, se ele não significasse mais para você do que qualquer outro homem do tipo, jamais o teria escondido. Você sabe melhor que todos porque ele se entregou para a polícia depois de você ver seu trabalho diurno. Mas vou deixá-lo à própria sorte. Ele é o melhor: que vença o melhor. Sinto muito”, acrescentou Bashville, retomando seus modos “suaves” com esforço, “pela inconveniência de não avisar com antecedência, mas seria um favor particular para mim se eu pudesse ser dispensado esta noite.”<sup>7</sup>

Quando mais tarde Shaw dramatizou seu personagem secundário, ele inclusive intitulou a peça como *The Admirable Bashville* (1901), e usou como epígrafe um excerto da carta de Stevenson para Archer.

J.M. Robertson publicou uma comparação astuta entre Shaw e Stevenson nas páginas de *Our Corner*:

---

<sup>7</sup> SHAW, G.B. *Cashel Byron's Profession*. In: *Selected Novels of G. Bernard Shaw*, op. cit., p. 478.



Ora, por que o Sr. Stevenson, que certamente está tão distante da vida quanto o Sr. Shaw, e cuja rede de ação, enquanto ação, é tão extravagante quanto a de *Cashel Byron's Profession*, por que ele, nos seus melhores livros, nos deixa satisfeitos e aplaudindo, enquanto com o Sr. Shaw nós ficamos a objetar e querer algo mais? Não significa que ele é menos potente ou menos intelectualmente hábil: devemos, antes, inferir dos dois livros [*Cashel Byron's Profession* e *Prince Otto*, romance de Stevenson publicado em 1885] que sua filosofia é a mais abrangente e mais sólida dentre os dois. Parece-me que o Sr. Stevenson, ainda que seja o menor pensador deles é, no auge, o maior artista; alcança maior harmonia, equilíbrio e proporção em uma forma artística bem-sucedida, ao passo que a sátira multilateral do Sr. Shaw não é artisticamente homogênea; o propósito satírico é enrijecido pela forma ficcional, e os efeitos ficcionais são frustrados e desviados pelo propósito satírico.<sup>8</sup>

É errado descrever *Cashel Byron's Profession* como uma sátira. Embora seja indubitavelmente cômico, a comédia advém da perspicácia irônica e não da sátira. É notoriamente difícil chegar a definições mutualmente excludentes de sátira e ironia, pois aquela é essencialmente uma manifestação desta. Um exemplo interessante dessa dificuldade é apresentado por Martin Gray no *Dictionary of Literary Terms*. Gray define a ironia assim:

[...] “ironia” consiste em dizer algo querendo dizer outra coisa. Finge-se constantemente que o *eiron* (“dissimulador”) na comédia grega é estúpido, ao passo que o *alazon* é um presunçoso estúpido

<sup>8</sup> ROBERTSON, J.M. *Cashel Byron's Profession, Our Corner*, v. 7, 1886, p. 303.

e complacente: a ironia, portanto, é o método do eiron de alcançar o significado por meio de *eufemismos*, ocultação e *alusão*, e não por afirmações diretas.<sup>9</sup>

No mesmo trabalho, a sátira é definida como sendo

A literatura que exhibe ou examina o vício e a tolice, fazendo-os parecer ridículos ou desprezíveis. Embora a distinção não seja sempre clara, a sátira difere do cômico por ter um propósito: é dirigida a uma pessoa ou tipo, e é comum que seja moralmente severa. Usa o riso para atacar seus objetos, e não apenas para provocar alegria ou prazer [...] sua era de ouro na literatura inglesa foi, sem dúvida, em fins do século XVII e início do XVIII.<sup>10</sup>

Como se para enfatizar a dificuldade em separar satisfatoriamente os dois termos, o autor exemplifica ambos com trechos da mesma obra, o texto “causticamente irônico” *A Modest Proposal*, de Jonathan Swift. Contudo, para explorar o uso que Gray faz da palavra “atacar”, e com referência à afirmação de Claude Rawson de que “a agressividade específica e impiedosa”<sup>11</sup> é uma das características definidoras da sátira, pode-se argumentar que a intenção de Shaw com *Cashel Byron’s Profession* não é satírica. Embora ele tenha consciência do preconceito da sociedade contra a profissão do protagonista, em

<sup>9</sup> GRAY, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*, 2nd ed. Beirut and Harlow: York Press and Longman, 1992. p. 153.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 255–6.

<sup>11</sup> RAWSON, Claude (ed.). *English Satire and the Satiric Tradition*. Oxford: Basil Blackwell, 1984. p. x.

vez de simplesmente expor tal sociedade como sendo ridícula ou desprezível, ele humoristicamente sugere remodelá-la.

A crítica de Robertson de que Shaw estava “distante da vida” também parece curiosa. Não faltam detalhes realistas dos anos de 1880 em *Cashel Byron's Profession*, no qual Shaw comenta a visita de Cetewayo à Inglaterra e sua recondução ao trono africano.<sup>12</sup>

Contudo, como Shaw haveria de descobrir, quando alguém proclama verdades com exuberância sagaz, frequentemente não é levado a sério. Mas *Cashel Byron's Profession* é geralmente tido como o melhor dos cinco romances de Shaw. O próprio autor afirmou que era o único deles a mostrar “algum sintoma sério de imortalidade”.<sup>13</sup> Em se tratando de Shaw, essa afirmação é muito enfática. Contudo, pela primeira vez em sua obra ficcional, Shaw parece encontrar a voz que parece não falar diretamente a ele, como se verá adiante, e é capaz de projetar seu protagonista para o primeiro plano. Nesse ínterim, Shaw observa:

---

<sup>12</sup> Em 1879, quando Shaw estava completando *Immaturity*, Cetewayo, Rei da Zululândia, fora capturado por tropas inglesas. Shaw comentou o acontecimento assim: “a conquista parecia inútil, desagradável e cara; e depois de tentativas repetidas de colonizar o país com planos impraticáveis sugeridos ao Colonial Office por um historiador popular que viajou à África e por generais cansados da solução primitiva de matar nativos, pareceu que a melhor solução era libertar o rei e se livrar do butim nada lucrativo devolvendo-o a ele. Contudo, como a desagradável política permitira a ele ganhar uma batalha contra as tropas inglesas, pensou-se que era aconselhável levá-lo primeiro a Londres e mostrar-lhe as maravilhas da civilização inglesa, especialmente em termos de canhões e explosivos.” – SHAW, G.B., *Cashel Byron's Profession*, op. cit., p. 392.

<sup>13</sup> SHAW, G.B., *Mr. Bernard Shaw's Works of Fiction*, op. cit., p. 309.

Mal preciso acrescentar que esse [...] é, no fundo, um mero romance juvenil. Tem um tipo de esperteza que sempre foi uma qualidade barata em mim, e é interessante, divertido e, em um ponto – algo único em minhas obras –, realmente empolgante. A empolgação é produzida pelo expediente brutal de descrever uma luta. Não é, como costuma ser em romances, um caso em que o herói luta com o vilão em defesa da heroína, ou para pôr termo a uma justa indignação. Os dois homens são pagos para lutar para entreter os espectadores. Fazem isso por dinheiro e buscam bater um no outro por pura ferocidade. O sucesso desse incidente é prova conclusiva da superfluidade das hipocrisias convencionais da ficção.<sup>14</sup>

O assunto do romance não é meramente o pugilismo, embora muito do livro possa ser lido como uma justificativa para esse esporte. Shaw usou o mesmo bom senso para o pugilismo que usaria mais tarde para o capitalismo em *Major Barbara* (1905). Seu argumento a favor do boxe foi recebido como uma defesa convincente e pungente de um esporte que era, na época, ilegal e inaceitável para a sociedade vitoriana. Em sua “Note on Modern Prizefighting”, ele deixa clara sua opinião:

Minha própria visão sobre o pugilismo pode ser inferida por *Cashel Byron's Profession* e pela peça escrita dez anos depois, *Mrs. Warren's Profession*. Contanto que a sociedade seja organizada a ponto de o atleta sem recursos e a beleza sem recursos serem forçados a escolher entre trabalhos mal pagos como produtores industriais e relativo autorrespeito e fartura e popularidade como pugilistas

---

<sup>14</sup> Ibid.

profissionais e noivas mercenárias, lícitos ou ilícitos, é inútil fingir virtuosa indignação às custas deles [...].<sup>15</sup>

Apesar de toda a comédia, havia bastante espírito shaviano de crítica combativa nesse romance para perturbar os leitores e limitar seu sucesso. Uma característica do romance que sem dúvida contribuiu para isso é a natureza do protagonista. Cashel Byron não é o modelo de protagonista nobre que a biblioteca de Mudie aceitava, mas uma mescla de discernimento e complexidade. A densidade vem parcialmente dele mesmo e parcialmente de sua educação, mas o discernimento vem do fato de ter dominado um ramo do conhecimento, o pugilismo. Ele é um “Professor” do que Shaw insiste ser tanto Ciência quanto Arte. No mundo de Shaw, como já vimos, dominar qualquer conhecimento requer trabalho, e o trabalho é a primeira exigência do protagonista shaviano. Mesmo o controle da atividade física como o boxe dá ao homem conhecimento e discernimento que é negado àqueles que não deram duro o bastante para desenvolver habilidade significativa em qualquer campo. Nos salões da Sra. Hoskyn, Cashel dá uma palestra cômica sobre Wagner e Beethoven usando termos do pugilismo:

Não sou músico, mas vou mostrar a vocês como um homem que entende de uma arte entende de todas as artes. Pelo que entendi das observações do cavalheiro [Herr Abendgasse, o crítico de arte alemão], há um homem no ramo da música chamado Wagner, que

---

<sup>15</sup> SHAW, G.B. Note on Modern Prizefighting. In: HENDERSON, A. *Man of the Century*, op. cit., p. 378.

é o que se poderia chamar de um compositor do tipo resoluto; e os aficionados em música, embora não possam negar que suas melodias sejam de primeira linha, e que, por assim dizer, ele ganha suas lutas, ainda assim tentam fingir que ele as ganha de uma maneira estranha, e que não tem uma ciência de verdade. Ora, eu digo aos cavalheiros para não darem ouvidos a essas conversas. Como acabei de lhes mostrar, seu jogo não teria nenhuma utilidade sem ciência. Ele pode ter vencido alguns de segunda linha rapidamente quando era mais jovem, mas não teria durado como durou a menos que fosse esperto também. É a novidade do seu estilo que intriga as pessoas, pois, vejam bem, todo homem precisa desenvolver o estilo a partir de si mesmo, e de nada serve pensar que será o mesmo do camarada anterior ou adequado para o que vier depois, ou que é o estilo, e que todos os outros estilos estão errados.<sup>16</sup> [...] Esperem um pouco e escrevam o que digo, eles vão se virar e jurar que o estilo dele nem sequer é novo [...]. A História nos mostra que é assim com essas pessoas em todas as eras, como disse o cavalheiro; e ele citou Beethoven como exemplo. Mas um exemplo como esse não atinge vocês, porque não há um homem em um milhão que tenha ouvido falar de Beethoven. Tome um homem de que todos ouviram falar: Jack Randall! [famoso pugilista inglês do século XIX] As mesmas coisas foram ditas sobre ele.<sup>17</sup>

Embora Shaw tenha escrito *Cashel Byron's Profession* em 1882, o romance só foi publicado em 1886. Foi nesse intervalo de três anos que Shaw se envolveu ativamente com as questões de reforma agrária e de socialismo. No início de setembro de 1882, Shaw foi à

---

<sup>16</sup> Ao longo dos seus romances, Shaw é consistente na ênfase que dá à originalidade no gênio e à “moralidade original” do indivíduo.

<sup>17</sup> SHAW, G.B., *Cashel Byron's Profession*, op. cit., p. 393.

sua primeira reunião da Land Nationalization Society [Sociedade para a Estatização da Terra] para uma palestra de Henry George. Shaw foi provavelmente atraído para a reunião pelo artigo de um amigo publicado em 4 de setembro no *Times* sobre a prisão de George na Irlanda como um “estranho suspeito”. O discurso de George em 5 de setembro converteu Shaw completamente, e muitos anos depois lembrou-se de que a importância da base econômica se tornou clara para ele.

Shaw acabou rejeitando a economia de Marx e sua noção de luta de classes. A propósito, foi como resposta às objeções que fazia a essas duas doutrinas que ele e alguns que pensavam como ele montaram o grupo de leituras marxistas conhecido como Hampstead Historic Club, que depois se tornou a British Economic Association, onde as bases do método fabiano eram elaboradas.

A importância apaixonada do socialismo para Shaw, e a imensa quantidade de escritos que inspirou, tornam esse mesmo socialismo de Shaw um tópico grande demais que só poderia ser adequadamente tratado em um livro inteiro dedicado a isso. Para Shaw, a produtividade política e a dramática andavam de mãos dadas. A publicação de *Fabian Essays in Socialism* (1889) precede em três anos a primeira encenação de *Widowers' House*. Uma das afirmações mais explícitas do pensamento econômico e político de Shaw se encontra no denso, mas lúcido, *Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism, Sovietism and Fascism* (1928), em que sintetiza as ideias socialistas dispostas nas suas peças. Mais tarde, ele protestou que

Vocês me veem somente como dramaturgo. Mas para cada peça que escrevi, fiz centenas de discursos e publiquei livros grandes sobre

o socialismo fabiano. Por trás de minhas peças há uma sociologia pensada que as torna fundamentalmente distintas daquelas escritas por autores para quem conhecer a sociedade significa que não se deve comer ervilhas com faca.<sup>18</sup>

Esse estudo se concentrará nas características do socialismo de Shaw que são úteis para defini-lo ou que são de alguma forma significativamente relacionadas a outros aspectos não políticos de seu pensamento. Para começar, há a questão da relação entre a linha do socialismo de Shaw e a de Karl Marx e do comunismo em geral. Ao longo da vida, mesmo quando isso obviamente prejudicava sua imagem pública, Shaw era não apenas franco, mas de fato insistente, sobre sua admiração pessoal por Marx, e sua dívida para com ele pela substância e forma de suas próprias ideias. Contudo, sua admiração por Marx não era de modo algum irrestrita. Shaw veio a compreender que a “falta de experiência administrativa e de contato pessoal com a sociedade inglesa, tanto a proletária quanto a capitalista, incapacitava [Marx] perigosamente como político prático, apesar de sua exposição às ‘vilanias’ do Capitalismo”.<sup>19</sup> Embora Shaw fosse agressiva e audaciosamente um irlandês, e embora se divertisse ao atribuir o constitucionalismo inglês à mera ineficiência, ainda assim partilhava do respeito inglês pela estabilidade e a aversão pela violência política. Ele era, por princípio e por personalidade, um evolucionista, e desconfiava profundamente de soluções instantâneas e da supersimplificação dos idealistas. Para ele, guerra de classes e

---

<sup>18</sup> SHAW, G.B., *Sixteen Self Sketches*, op. cit., p. 58.

<sup>19</sup> SHAW, G.B., *Fabian Essays in Socialism*, op. cit., p. 95.



revoluções mundiais do proletário conforme pregava Marx eram “um fenômeno contínuo e relativamente ordeiro, e não um cataclisma que traz a utopia da noite para o dia”.<sup>20</sup> Sua oposição à violência, em outras palavras, era menos por motivos morais do que práticos. “Se a mudança pudesse ser catastrófica”, ele reconhece, “valeria a pena fazê-la; mas o fato é que ela não pode. No final da luta, estaremos mais pobres, nada mais sábios, e alguns de nós mais mortos. Se os Socialistas vencerem, o caminho para o Socialismo pode ser aberto; mas o pavimento estará quebrado e o objetivo, longe como sempre”.<sup>21</sup>

Shaw tinha uma visão semelhante quanto à terra e seus recursos. Ele as via como parte da herança da comunidade, não de indivíduos e, portanto, a renda que vinha dela pertencia à comunidade. “Economicamente, o que a conquista do Socialismo envolve é a transferência de renda da classe que ora a apropria para todo o povo. Sendo a renda a parte da produção que não se conquista individualmente, esse é o único meio igualitário de dispor dela”. Shaw tinha plena consciência de que a apropriação de renda pela comunidade inteira atacava toda a base da propriedade privada, e que a “socialização da renda significaria a socialização dos meios de produção pela expropriação dos atuais proprietários privados, e a transferência de suas propriedades para toda a nação”.<sup>22</sup> Quando escreveu seu *Intelligent Woman's Guide*, estava totalmente engajado em uma política de “dividir a renda do país igualmente entre todos, sem fazer distinções”. Ele reconhecia a existência de

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 85.

<sup>21</sup> Ibid., p. 224.

<sup>22</sup> Ibid., p. 220.

[...] muitas pessoas que chamam a si mesmas de socialistas [...] que ficariam chocadas e horrorizadas [...]. Elas lhe garantiriam [...] que nenhum socialista acredita em um disparate louco desses. O que eles querem, dirão, é igualdade de oportunidades, algo que, suponho, quer dizer que o Capitalismo não importa se todos tiverem oportunidades iguais de se tornarem capitalistas, embora não consigam explicar como a igualdade de oportunidade pode ser estabelecida sem igualdade de renda [...]. Socialismo quer dizer igualdade de renda, e nada mais.<sup>23</sup>

Até certo ponto, a crítica social que existe em *Cashel Byron's Profession* é minada por uma diferença significativa em relação aos três romances anteriores. *Immaturity*, *The Irrational Knot* e *Love Among the Artists* terminam com renúncia: Smith, Conolly e Owen Jack são todos proscritos e bodes expiatórios que repudiam a sociedade a que pertencem. Contudo, Cashel só é proscrito por sua profissão – somente nessa parte do seu caráter que corresponde ao papel do artista. Apesar da inaceitabilidade social de sua profissão, ele continua sendo membro da elite proprietária de terras e, portanto, é apenas um proscrito temporário. No todo, Cashel Byron seria um “herói” saído da comédia romântica, um “herói” em que a oposição social pesa apenas temporariamente e que acabará não só reintegrado à sociedade, mas também elevado e pleno quando o objeto de sua busca for conquistado. É curioso que Shaw tenha abandonado o “forasteiro” e criado, no lugar, um personagem em quem a exclusão é só uma máscara. Parece que, ao usar as convenções da comédia

---

<sup>23</sup> SHAW, G.B. *Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism, Sovietism and Fascism*. London: Penguin, 1937. p. 93-4.

romântica simplesmente como convenções, criando um protagonista explicitamente artificial e bidimensional que pode assumir, ao bel-prazer do romancista, a postura característica do seu criador, Shaw está colocando o romance no reino cômico onde ele pode ser mero espectador. Ao contrário de Smith, Conolly e Owen Jack, Cashel Byron não é um sub-rogado de Shaw, e seu pugilismo não é um reflexo direto das convicções ou estado mental do próprio Shaw (como o são a imaturidade de Smith, a racionalidade de Conolly e a originalidade musical de Jack). Assim, Cashel Byron, ao contrário dos “forasteiros” dos três primeiros romances, não é um padrão pelo qual a sociedade deve ser julgada. Em vez disso, ele é uma entidade objetiva dentro da sociedade, uma entidade que se faz objetiva pelo fato de que a ironia de Shaw, como seu criador, inclui Cashel, o protagonista, assim como a sociedade a que ele pertence. Com efeito, Shaw reintegrou o protagonista na sociedade com o propósito de sujeitá-lo à mesma visão artística que abarca todos os outros personagens. Ao contrário de Smith, Conolly e Jack, ele não se coloca fora dos costumes convencionais para desafiá-los. Ao criar Cashel Byron, um personagem que é claramente diferente de si como autor, Shaw parece estar satisfazendo seu instinto por negação de uma maneira que nenhum dos protagonistas anteriores permitiu. Esse instinto se vê, por exemplo, na classificação de Smith como “imaturo”, na impressionante racionalidade de Conolly e na imputação de várias fraquezas sociais e emocionais a Owen Jack: em cada um desses casos, a postura de oposição de Shaw, sua paixão pela verdade que se vê somente pela negação, levou-o no fim a negar até mesmo a qualidade de “heroísmo” em seus personagens. Em *Cashel Byron*, por meio de uma ironia fragmentada que foi crescendo a cada romance, Shaw por fim se distancia do seu personagem.

Em relação às personagens femininas, a mente de Shaw está representada por Lydia Carew, que pode ser vista como se fosse o romancista de saias. A criação de Lydia é extremamente intelectual. Seu pai era escritor e influenciou a filha na “funesta ciência” do utilitarismo, o que explica muito do seu comportamento. Entre as várias “condutas varonis” que escandalizam seus amigos está a capacidade para os negócios, incluindo a contabilidade. Mais de dez anos depois, Vivie Warren em *Mrs. Warren’s Profession* (1898) partilharia interesse semelhante por matemática. Como protagonistas femininas posteriores de Shaw, Lydia tem uma apreciação realista da motivação humana, sem jamais se iludir, por exemplo, a respeito da motivação da amizade. “Não busco amigos absolutamente desinteressados, pois só os encontraria em meio a idiotas e sonâmbulos. Quanto àqueles cujos interesses são a base, eles não sabem como esconder suas razões de mim”.<sup>24</sup> Lydia é igualmente utilitarista na sua atitude em relação à arte. Quando seu primo, Lucian Webber, um político, comenta que o “capricho de estimação” de Lydia “é afetar um desgosto pela arte, pela qual ela é apaixonadamente devotada; e pela literatura, na qual ela é profundamente versada”, Lydia responde “Primo Lucian [...] se você for separado de sua política e frustrado em suas ambições, terá a oportunidade de viver da arte e da literatura. Só então eu respeitaria sua opinião acerca da adequação delas como esteio da vida. Por ora, você só as experimentou como molho”.<sup>25</sup> Shaw sempre nos lembra de que “a sobrevivência para qualquer um, a não ser os mais dedicados, é muito menos provável somente com a arte”.

<sup>24</sup> SHAW, G.B., *Cashel Byron’s Profession*, op. cit., p. 410.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 503.

A independência das visões de Lydia se estendem ao seu julgamento estético. Lembrando da estima que Smith, Conolly e Jack tinham pelas ferrovias, não é surpreendente ler a opinião de Lydia de que “Clapham Junction é um dos lugares mais bonitos em Londres”. Ela continua:

A locomotiva é uma das maravilhas da infância moderna. As crianças se amontoam na ponte para ver o trem passar [...]. Garotinhos andam pelas ruas baforando e assoviando imitando as locomotivas [...]. Além disso [...] o trem é uma coisa bonita. Seu puro velo branco de vapor harmoniza com toda sorte de paisagem. E o som! Você já ficou em uma praia ladeada por uma ferrovia, e escutou o trem entrando no seu campo de audição vindo de longe? Primeiro, mal dá para distingui-lo do barulho do mar; depois você o reconhece pela variação: ora sufocado em uma reentrância profunda, ora ecoando em alguma encosta [...]. Há milhões de adultos na Inglaterra para quem o som distante do trem é tão agradavelmente sugestivo quanto o gorjeio de um melro.<sup>26</sup>

Essa parece ser a palavra final sobre a nova relação entre a arte e as máquinas: as máquinas não devem ser automaticamente desqualificadas como antiestéticas. Em seu elogio à máquina a vapor, é claro, Shaw estava seguindo os passos de J.M.W. Turner, que em 1844 havia pintado “Rain, Steam and Speed”, e do poeta americano Walt Whitman, cuja ode “To a Locomotive in Winter” foi publicada em *Leaves of Grass* em 1855. Ambos representam a locomotiva a

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 385.

vapor como símbolo magnífico de beleza e poder. Em seu poema “From a Railway Carriage”, publicado pela primeira vez em 1885 em *A Child’s Garden of Verses*, Robert Louis Stevenson também escreveu um tributo à alegria da viagem de trem. Shaw certamente não estava só em seu caso de amor com a modernidade!

Lydia é igualmente shaviana em suas políticas. Democraticamente, acredita que “uma distinção nata e uma graciosidade de modos [pode ser encontrada] com tanta frequência entre atores, ciganos e camponeses quanto entre damas e cavalheiros”. Contudo, seu método é “alçar, e não rebaixar”. Embora tenha criados, ela permite que consultem sua biblioteca, esperando que se qualifiquem intelectualmente. Com crenças desse tipo, Lydia se encontra praticamente sozinha na Inglaterra com consciência de classe. Seu primo Lucian, que é um Tory, argumenta que o casamento deles seria muito compatível porque as opiniões dela “não são representadas por nenhum partido político na Inglaterra e, portanto, não têm praticamente nenhum efeito, e não se chocariam com as dele”. Lydia responde que “tal partido pode ser formado uma semana depois de nosso casamento – e será formado, penso, muito antes de nossa morte. Nesse caso, receio que nossas diferenças de opinião se tornariam um problema muito pessoal”.<sup>27</sup> De fato, a Fabian Society não estava nem a um ano de distância. A falta de comprometimento político de Lydia talvez se deva menos à ausência de um partido a que ela pudesse pertencer e mais ao hábito intelectual de não se comprometer. Sua ideia de verdade não é particularmente compatível com a ação política, visto que a verdade deve sempre ser revelada. O problema é que ela tem

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 385.

uma noção racionalista, e não pragmática, do que é a verdade. Essa verdade é “relativa”, e uma “questão de consequências” que ela não admite. Tem certeza de que as consequências de uma mentira são sempre as mesmas. A única convicção que ela adquiriu de suas leituras é que a ocultação da verdade, com as consequentes crenças falsas, leva à desinformação e a mentiras vulgares.

O relacionamento de Lydia com seu pai era de profundo respeito, e ela absorveu suas ideias nos assuntos sociopolíticos e culturais. Em uma carta a Lydia, seu pai fala com uma voz que é inconfundivelmente a do próprio Shaw:

Cuidado com os homens que leram mais do que trabalharam, ou que amam ler mais do que trabalhar. Não se esqueça de que, onde o homem está sempre em casa, a mulher nunca está feliz [...]. Trabalhadores satisfeitos consigo mesmos, que aprenderam seu ofício direito, sejam eles chanceleres do erário público ou fazendeiros, esses eu lhe afirmo que são, no geral, a mais tolerável classe de homens que conheci. [Tal é o conselho de um homem que chama a si mesmo de] “uma rocha com boa educação”, “um homem supercivilizado”.<sup>28</sup>

Muito depois, quando Lydia está considerando a questão do casamento, ela se volta para Cashel, que, na sua opinião, é um homem que não se pode acusar de ter feito autoanálise na vida, e que era honesto e corajoso, forte e belo. Por outro lado, Cashel Byron acha que ela é um fantasma, ou um anjo, e que a casa dela é uma terra

---

<sup>28</sup> Ibid., p. 345.

de fadas. Aqui estão as sementes da concepção de Shaw da Evolução Criadora que germinaria em *Man and Superman*. O que Lydia quer é produzir uma raça de Super-homens, filhos que combinem as supremas qualidades físicas e morais de Cashel com suas próprias qualidades intelectuais esplêndidas, unindo seu cérebro e a força muscular dele. Shaw nunca escondeu sua admiração por Nietzsche, até mesmo referindo-se a ele na Epístola Dedicatória a *Man and Superman*. Contudo, Shaw não leu Nietzsche até um tempo depois da publicação de *The Quintessence of Ibsenism*, em 1891, quase seis anos depois do primeiro rascunho de *Cashel Byron's Profession* e dois anos depois do segundo rascunho. Portanto, fica claro que a concepção de Tanner da união do físico com o intelecto em *Man and Superman* não derivou, na verdade, de Nietzsche, mas das ideias de Shaw no seu próprio romance.

Os primeiros sinais das ideias de Shaw sobre a Evolução Criadora podem ser detectados no seu primeiríssimo romance. “Case-se com a mulher que lhe dará os melhores filhos”, diz Jim Versey a Cyril Scott em *Immaturity*, “e que seja a melhor mãe para eles, e você jamais pensará que seria melhor ter ido procurar em outro lugar”.<sup>29</sup> Assim como o casamento de Lydia e Cashel Byron, o de Cyril Scott e Harriet Russel é, se avaliado de acordo com os termos superficiais da sociedade vitoriana, uma má aliança. A sociedade acaba fazendo vista grossa para ambos os casamentos quando descobre as qualidades pessoais de Cashel e Harriet – ele, um cavalheiro e ela, possuidora de vitalidade e bom gosto –, assim como faz vista grossa para o casamento de Conolly e Marian Lind ao descobrir que ele é um

---

<sup>29</sup> SHAW, G.B., *Immaturity*, op. cit., p. 202–3.



“gênio”. No nível “metabiológico”, para usar a expressão do próprio Shaw, o nível acima daquele no qual a sociedade raciocina, esses dois casamentos se justificam porque são criativos e evolucionários, assim como o de Conolly é condenável, metabiologicamente falando, porque é estéril. Um dos problemas colocados em *Immaturity* é o dilema de Robert Smith, que vê na prole dos Scott o sucesso de um experimento evolucionário, mas que resiste à atração de conduzir ele mesmo o experimento. É uma questão de permitir ao “eu” mesclar-se com o futuro da raça ou de manter o “eu” indiferente à raça, pelo bem do autodesenvolvimento; e Smith decide a questão balançando a cabeça negativamente.

Nos romances que seguem *Immaturity*, Shaw endossa a decisão de Smith, fazendo Edward Conolly e Owen Jack balançarem a cabeça da mesma forma. A inversão dessa opção em *Cashel Byron's Profession* pode ser ligada diretamente à nova liberdade que ele se permitiu ao escrever o quarto romance, a libertação da necessidade de retratar a autorrealização. Em *Cashel Byron's Profession*, a inversão da opção de Smith recria o dilema dele e reestabelece o conflito que é a base de *Man and Superman*, o conflito entre a autorrealização e a Evolução Criadora. *Man and Superman* propõe a resolução do dilema na forma do casamento entre Tanner e Ann, uma resolução que seria monumentalmente confirmada na gigantesca pentalogia de Shaw *Back to Methuselah* (1921). Lydia vê a si mesma e a Cashel Byron no contexto da evolução, no qual ela representa a “ciência” e Cashel, o “corpo”, os quais precisam necessariamente se combinar para produzir um ser superior. Leitores dos romances anteriores de Shaw conseguem detectar na racionalidade de Lydia, que ela considera “uma maldição”, uma extensão feminina de Edward Conolly,

ampliada a ponto de a autorrealização se tornar autoconhecimento, permitindo-lhe adotar a Evolução Criadora como uma opção que nunca se abre para Conolly em *The Irrational Knot*. Ademais, como demonstrado pela introdução de Wagner feita por Cashel, ele é uma extensão de Owen Jack, também um “gênio” e homem de instinto. Com o casamento de Cashel e Lydia, portanto, Shaw está fundindo as principais características dos protagonistas do segundo e do terceiro romance, e oferecendo uma solução temporária para o problema colocado no primeiro. Assim, os romances de Shaw formam um tipo de unidade ideológica, que se torna particularmente significativa pelo fato de antecipar muito do que apareceria depois nas suas peças.

Em *Cashel Byron's Profession* Shaw parece encontrar a voz que caracterizaria sua escrita dramática, pois no próprio Cashel Byron, pela primeira vez, o autor consegue construir um protagonista que não fala diretamente a ele, mas que, em vez disso, é um símbolo ou sinal de uma atitude autoral. Lydia e Cashel representam a descoberta de Shaw da capacidade de colocar sua persona autoral no fundo para projetar os protagonistas no primeiro plano, uma habilidade fundamental para seu posterior sucesso como dramaturgo. Essa habilidade lhe permitiria elogiar e contestar instituições políticas e sociais, assim como filósofos e intelectuais do calibre de Darwin, Nietzsche, Ibsen, Henry George e Marx. É do trampolim dessa descoberta que deriva o tom predominante em *Cashel Byron's Profession*, que zomba de si mesmo, sua vivacidade e elegância no uso de formas convencionais para vestir pensamentos não convencionais. Em seu artigo sobre *An Unsocial Socialist*, Claude T. Bissell escreveu que “a verdade final de um assunto se revela somente ao artista-filósofo que combina uma

imaginação apaixonada com uma leviandade refinada da mente”.<sup>30</sup> Pode-se dizer que, quando Shaw escreveu *Cashel Byron's Profession*, ele começou a conceber a si mesmo como artista-filósofo, um papel que se desenvolveria mais plenamente no seu quinto romance.

### *An Unsocial Socialist*: Uma Crítica à Forma do Romance

Não surpreende que *An Unsocial Socialist*, escrito em 1883, logo após a conversão de Shaw ao socialismo, mostre sinais fortes da influência de Henry George e Karl Marx. O intervalo entre a escrita e a publicação de *An Unsocial Socialist* foi mais breve se comparado aos outros romances. Assim, a aparição do livro no periódico *To-day*, em 1884, ocorreu antes de Shaw atingir sua posição final em relação às ideias de Marx. A carta de Shaw para outro periódico, *Justice*, com o título “Who is the Thief?”, seu primeiro questionamento público acerca da economia marxista, apareceu em 1884, mesmo mês em que *An Unsocial Socialist* começou a aparecer em série. Apenas um mês antes da publicação do último capítulo do romance, em dezembro de 1884, a *To-day* publicou o artigo de Philip Wicksteed, “*Das Kapital*: A Criticism”, que atacava com vigor a economia marxista e encorajou o próprio Shaw a publicar outra rejeição a Marx.<sup>31</sup> Esse debate sobre o marxismo levou Shaw a se juntar ao Economic Circle, grupo de estudos organizado pelos “Manchester College Men”, que depois se tornou a Royal Economic Society. Em 1887, Shaw resenhou a terceira edição de *Das Kapital*, feita por Aveling, em três artigos consecutivos

<sup>30</sup> BISSELL, C., *The Novels of George Bernard Shaw*, op. cit., p. 51.

<sup>31</sup> HENDERSON, A. *Man of the Century*, op. cit., p. 123-4.

para o *The National Reformer*, atacando a Federação Democrática de Hyndman por sua posição absolutamente marxista, demonstrando assim que ele fora completamente convencido pelos argumentos de Wicksteed. “Leiam Jevons e o restante para saber economia”, aconselhou Shaw, “e leiam Marx para saber a história do trabalho deles no passado e as condições de sua aplicação no presente”.<sup>32</sup>

O segundo desvio de Shaw em relação ao marxismo ortodoxo era sua rejeição à noção de luta de classes. A julgar por *An Unsocial Socialist*, seu protagonista da elite e seu ambiente aristocrático, Shaw havia “se aliado com essa heresia” desde o início de sua carreira socialista. Em seu excelente estudo da economia política de Shaw, Eric Bentley escreve:

O socialismo de Carlyle, Ruskin, Shaw, do que eu chamei de linha aristocrática britânica, não é científico, mas ético. Sua crença na humanidade não é a fé no homem comum, mas no cavalheiro. Pois o cavalheiro é uma síntese do democrata e do aristocrata, do seguidor e do líder.<sup>33</sup>

Lembramos aqui da correlação consistente que Shaw traça em *The Irrational Knot* e *Love Among the Artists* entre realistas e filistinos em oposição a idealistas. Bentley prossegue, dizendo que, ao adotar essa atitude em particular, Shaw estava “ratificando a tradição britânica” e “dando uma base econômica a noção de cavalheiro”:

---

<sup>32</sup> HENDERSON, Archibald. *George Bernard Shaw: His Life and Works. A Critical Biography*. Cincinnati: Stewart & Kidd, 1911. p. 161.

<sup>33</sup> BENTLEY, Eric. *Bernard Shaw*. New York: New Directions, 1957. p. 34.

Um capitalista não é um cavalheiro porque seu ideal é vender caro e comprar barato. Um proletário não é um cavalheiro porque, como a teoria do valor-trabalho deixa claro, ele não tem valor. É um prostituto. Seu destino é o que Shaw chamou em outro lugar de “a única tragédia real na vida: ser usado por homens individualistas para propósitos que são reconhecidamente rasteiros”. A economia capitalista de renda, indolência e desperdício é “antieconômica” e, portanto, desfavorável à virtude. A ideia socialista é a ideia “econômica”, a ideia cavalheiresca é dar mais do que se recebe. Esse é o cerne da ética shaviana.<sup>34</sup>

É também o cerne da ética Fabiana. Shaw, Sidney e Beatrice Webb e outros membros antigos acreditavam, por exemplo, que seu primeiro dever era servir ao público ordenando os fatos econômicos e trazendo-os ao conhecimento do Partido Liberal, cujo maquinário então agiria para fazer com que a lei e o governo fossem colocados “em harmonia” com os fatos. Mesmo após essa política de “permeação”, os fabianos continuaram dedicados ao ideal de serviço, muito encorajados pela publicação, nos anos de 1930 e 40, de livros de John Maynard Keynes que endossavam as ideias dos socialistas fabianos.

Contudo, Shaw só se tornou membro da Fabian Society em setembro de 1884 três meses antes da publicação do capítulo final de *An Unsocial Socialist*, e mais de um ano depois de ele ter sido escrito, o que parece confirmar a asserção de que o socialismo marxista que se encontra no romance é, como o próprio Shaw confessou de fato, “um adicional assimilado não shavianizado”. Homer Woodbridge expressou convicção semelhante em seu estudo sobre a criatividade

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 36.

de Shaw ao afirmar que o livro contém quantidade considerável de pregação socialista, mas é também uma boa história, com um enredo uno e simétrico como qualquer um que Shaw produziu e com alguns dos seus personagens mais bem delineados.

O fato de que os personagens, criados para demonstrar uma teoria econômica, ganham vida e existem independentemente de seus princípios econômicos talvez esclareça o sentimento de frivolidade que muitos críticos detectam. Todos os personagens parecem espantados pelas ideias altamente socialistas e pelas situações econômicas em que o autor as imerge para demonstrar sua teoria shaviana-marxista. O resultado é tão burlesco que a única resposta a esse shavianismo-marxismo é o riso. Ora, os personagens de Shaw e muitas das situações em que eles se encontram são de fato “frívolas”, mas é justamente esse o ponto. O contraste cômico se dá entre o mundo frívolo e alienado da sociedade inglesa e a má conduta social da qual é culpada. Assim, a elite privilegiada é feliz e despreocupada, e negligencia os desprivilegiados.

No romance de Shaw, portanto, as situações e personagens mais frívolos têm uma importância econômica sombria e pesada. Shaw não explorou as regiões industriais da Inglaterra para mostrar seu argumento econômico. Em vez disso, demonstrou sua relevância em uma escola do interior para meninas, o que impressionou muitíssimo o editor Macmillan, que rejeitou o livro. Shaw tinha tanta confiança no seu ponto de vista marxista que ousou mostrar sua relevância longe do coração industrial da Inglaterra, em uma propriedade rural aristocrata. Já mencionei a história da primeira vez que William Archer se encontrou com Shaw, na sala de leitura do Museu Britânico. Shaw estava lendo o *Capital* de Marx e *Tristão*

e *Isolda* de Wagner. A cena é emblemática do ecleticismo de Shaw, e *An Unsocial Socialist* é essencialmente uma expansão dessa cena.

Deve-se enfatizar que Shaw não foca no socialismo de Trefusis, mas no seu caráter como um cavalheiro shaviano socialista. Ao longo dos cinco primeiros romances de Shaw há uma ascensão no status social do protagonista. Robert Smith, uma figura de passado comum, é pouco mais do que um tipo de serviçal da classe alta por grande parte de *Immaturity*. Conolly, um trabalhador, torna-se aceitável no fim, pelo menos para os membros mais intelectuais da classe alta, enquanto Owen Jack, vindo de um passado humilde, torna-se um importante agente na sociedade. Em *Cashel Byron's Profession* e *An Unsocial Socialist*, contudo, os protagonistas são cavalheiros disfarçados e, se a profissão de Cashel foi assumida quando ele ignorava sua verdadeira posição no mundo, Sidney Trefusis a assumiu porque tinha consciência excessiva de sua posição social. Aristocrata por parte de mãe e rico por parte de pai, Trefusis é o que Shaw descrevia como um “downstart”.<sup>35</sup>

Somente ao se tornar um “downstart” é que Trefusis pode se tornar o cavalheiro ideal de Shaw, a fusão do aristocrata com o democrata. Em *An Unsocial Socialist*, o protagonista começa a fundir seu racionalismo com os tipos do namorado e do socialista evolucionista. Em Trefusis, encontramos esses três tipos combinados para formar um cavalheiro. Sendo racionalista, Trefusis, que herdou grande for-

---

<sup>35</sup> Definido pelo *Oxford English Dictionary* como alguém que, apesar da origem aristocrática, herda pouca ou nenhuma riqueza, termo empregado no início principalmente para os filhos mais novos que não recebiam herança pelo sistema de primogenitura. O OED inclusive menciona Bernard Shaw como popularizador da expressão.

tuna, usa seu dinheiro corrupto para destruir o capitalismo. Ele diz: “Toda moedinha que possuio é dinheiro roubado; mas foi roubado legalmente [...] e não tenho meios de restituí-lo aos seus donos por direito, mesmo se quisesse”.<sup>36</sup> Ele deixa a esposa, a quem considera um obstáculo para suas atividades socialistas e disfarça-se de trabalhador comum. Como Jeff Smilash, trabalha no Alton College, uma escola para meninas onde simultaneamente ensina socialismo às estudantes e flerta com elas. Recusa-se a voltar para a esposa, que sofre de pneumonia e morre. Trefusis rejeita a ideia de luto convencional e diz ao médico da família:

Jansenius pode suportar a morte e a infelicidade com perfeita Fortitude quando em larga escala e oculta numa favela sombria. Mas quando irrompe na sua própria casa e ataca sua propriedade – sua filha era sua propriedade até pouco tempo atrás – é justamente ele quem perde a cabeça e discute comigo por manter minha calma.<sup>37</sup>

Como Trefusis se recusa a pagar ao alvencio qualquer coisa além do justo valor pela sepultura da esposa, Trefusis e Shaw palestram sobre economia:

Mas isso ele não conseguia determinar. O único padrão disponível era o preço de mercado, mas este ele rejeitava, dizendo que fora fixado pela concorrência entre capitalistas que só conseguiam

---

<sup>36</sup> SHAW, G.B. An Unsocial Socialist. In: *Selected Novels of G. Bernard Shaw*, op. cit., p. 570.

<sup>37</sup> Ibid., p. 617.



assegurar o lucro tirando dos seus trabalhadores mais produtos do que pagavam [...]. Assim, descobriu que o sistema de impedir acesso dos trabalhadores aos materiais indispensáveis para a produção e subsistência – exceto na condição de eles apoiarem uma classe indolente enquanto aceitavam para si mesmos um padrão de conforto inferior ao da classe indolente – determinava as justas proporções de troca e, conseqüentemente, tornava o negócio honesto impossível.<sup>38</sup>

Assim, sendo um racionalista, Trefusis não consegue mostrar a reação emocional esperada pela morte de Henrietta e ofende seu sogro. Sendo um namoradeiro, flerta simultaneamente com Agatha, Jane e Gertrude, sem levar em conta sua própria situação de homem casado, e assim perde sua respeitabilidade sexual. Finalmente, como socialista evolucionista, que chama a si mesmo de Social-Democrata ou de alguma “bobagem estrangeira”, em vez de “dizer em alto e bom som, como um homem, que é um Radical”, Trefusis põe em risco sua respeitabilidade política. A palavra “respeitabilidade” foi usada aí de maneira intencional, referindo-se às noções de “cavalheirismo” da sociedade, pois as noções da sociedade estão em oposição direta às noções que Trefusis tem de seus deveres à sua classe, ao seu país e a Shaw.

Sendo um racionalista, Trefusis é diferente de Smith e Conolly, e não tem nada da dignidade de Owen Jack. Ao contrário do racionalismo dos outros protagonistas dos romances anteriores, o dele é baseado em suas teorias marxistas. Ainda assim, levando-se em

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 623.

consideração o conceito de Shaw de socialismo e sua recusa em aceitar a doutrina política de Marx sem objeções, o socialismo marxista de Shaw deve ser visto por um ângulo diverso, sem as qualificações mencionadas acima. Não surpreende encontrar um exagero e uma obsessão neste romance. É a obra de um jovem que se recusa a ser pessimista em relação ao mundo e à sociedade em seu redor. Ele vê o mundo de maneira diferente e nem o menor detalhe escapa à sua visão econômica. Contudo, sua obsessão nunca se torna puro fanatismo. Embora, como revolucionário marxista, ele entenda a seriedade da economia, como romancista, emprega humor na sua crítica da sociedade. Sabe bem os riscos de se tornar obcecado por economia.

A prova de que esse é um romance de um jovem com fortes convicções está na carta de Trefusis a Shaw, reclamando que o livro foi tomado como uma sátira ao socialismo. Incluída como apêndice, a “Letter to the Author from Mr. Sidney Trefusis” tem como efeito remover o protagonista do livro e torná-lo um porta-voz, fora do contexto do romance, do ponto de vista do próprio Shaw. Esse artifício “metaficcional” possibilita a Shaw fazer alguns comentários interessantes à forma do romance e responder a várias críticas feitas ao livro quando foi publicado em série na *To-day*, em 1884. O fato de que Shaw só incluiu esse apêndice posteriormente, e não como parte integrante do romance original, faz com que seja comparável aos Prefácios de algumas de suas peças, que foram suplementados nas sucessivas edições. Um dos melhores exemplos disso é o de *John Bull's Other Island*, apresentado pela primeira vez em 1904, e que recebeu o “Preface for Politicians”, quando a peça foi publicada em 1907 – composto de um longo texto escrito em 1906, um pós-escrito e um adendo intitulado “A Year Later”. Ele foi suplementado com o “Preface to the Home Rule Edition of 1912”, o qual foi por sua vez

introduzido por uma nota prefacial republicada na edição completa de suas obras em 1932, ocasião em que recebeu um novo comentário do autor, sob o título “Twenty-four Years Later”. Nisso, a carta de Trefusis serve ao propósito eminentemente shaviano de responder aos críticos e comentar seus próprios trabalhos à luz da reação do público, mas não pode ser classificada como um mecanismo verdadeiramente metaficcional como os empregados por Laurence Sterne em *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759–67), por Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), e autores do século XX como Flann O’Brien em *At Swim-Two-Birds* (1939), John Fowles, em *The French Lieutenant’s Woman* (1969) e B.S. Johnson, em *Christy Malry’s Own Double-Entry* (1973), para citar alguns. Em *Aspects of the Novel* (1927), E.M. Forster escreveu algo interessante sobre a relação entre os autores e os personagens que criam, comentando sobre como escritores não têm pleno controle sobre suas criações:

Os personagens chegam quando são chamados, mas cheios de um espírito de rebelião. Pois eles têm esses muitos paralelos com as pessoas como nós mesmos, tentam viver suas próprias vidas e, conseqüentemente, com frequência se envolvem em traição contra o esquema principal do livro. Eles “escapam”, “fogem do controle”, são criações dentro de uma criação e, frequentemente, em desarmonia com ela; se mantidos sob severo controle, vingam-se morrendo, e destroem-na por decomposição interna.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> FORSTER, E.M., *Aspects of the Novel*, op. cit., p. 66–7.

Embora Forster esteja escrevendo metaforicamente aqui, no nível literal, o texto dá uma descrição útil do processo metaficcional. A “Letter to the Author from Mr. Sidney Trefusis” pode ser descrita como um reconhecimento da parte de Shaw de que tal interação é possível sem chegar ao ponto de precisar ser explorada no próprio romance. Na carta, Trefusis procura envolver Shaw em uma discussão sobre o conceito econômico de mais-valia:

Em um ponto eu devo reconhecer que você se provou um mestre na arte da ficção. O que Hetty e eu dissemos um ao outro quando ela me encontrou nos arbustos no Alton College só nós dois sabíamos. Ela nunca contou para ninguém, e eu logo me esqueci. Toda a honra, portanto, à engenhosidade com que você preencheu a lacuna e mostrou a situação entre nós com um discurso sobre a “mais-valia” surrupiado de um relatório imperfeito de uma de minhas palestras públicas e das páginas de Karl Marx! Se você fosse economista, eu o condenaria por confundir a função econômica com considerações éticas [...]. Mas como você é só um romancista, cumprimento-o sinceramente pelo seu pequeno e inteligente pasticcio, acrescentando, contudo, que como um relato do que realmente se passou entre mim e Hetty, é o romance mais imoderado que já foi rescrito. O rapaz do Wickens acertou bem mais em cheio.<sup>40</sup>

Contudo, Shaw menciona em *Sixteen Self Sketches* que enxergava a mais-valia como o ponto fraco da economia marxista. Foi esse conceito que ele questionou em março de 1884, em sua carta à *Justice*, e é somente contra a exposição da mais-valia que a carta de

---

<sup>40</sup> SHAW, G.B., *An Unsocial Socialist*, op. cit., p. 726.

Trefusis protesta. O Marx que Shaw parafraseia de maneira tão livre em *An Unsocial Socialist* é, de maneira geral, outro Marx, o Marx mais simpático a Henry George, que tinha “um gênio judeu implacável para denunciar”. Novamente, é o Marx que protestava contra as Leis de Cercamento, contra o empobrecimento deliberado do proletariado rural e contra a fundamental desumanidade da Revolução Industrial. É Marx e Henry George, juntos, que estão por trás da reclamação de Trefusis contra a via comunitária que passa pelo meio do novo parque de diversões de Sir Charles Brandon. E sem dúvida é Marx e Henry George que estão por trás do fato de que esse romance, que gira em torno de temas socialistas, tem por ambientação o campo e não uma cidade industrial ou as favelas de grandes cidades como Londres.

Shaw parece ter rejeitado várias outras atitudes e princípios marxistas e leninistas desde o princípio. Trefusis, em suas campanhas, fala sobre revolução, mas seus métodos são estritamente fabianos, sendo evolucionários, mais do que verdadeiramente revolucionários. Ele acredita que, pelo processo de argumentar e debater, o corpo político gradualmente se alterará até se tornar algo de caráter muito diferente. De acordo com Trefusis, o socialismo é frequentemente mal entendido pelos seus apoiadores menos inteligentes e pelos detratores como uma “tolerância irrestrita à nossa propensão de atirar tijolos em pessoas respeitáveis”. Trefusis é também pouco convencional na sua recusa em adotar a fórmula marxista melodramática pela qual seu pai seria considerado um vilão. Contudo, Trefusis o congratula por evitar “o quinhão comum de escravidão” e por trazer ordem ao caos. Ademais, ele não romantiza as classes trabalhadoras, e não deixa de ver os trabalhadores como indivíduos. Quando um deles se desculpa com Sir Charles pelo protesto, Trefusis o chama de “escravo rastejante arruinado pela fome”. Quanto

aos escravos empregados nas fábricas de Manchester que herdou, Trefusis não quer libertá-los, pois se o fizesse, eles simplesmente se tornariam escravos de outro dono de fábrica que, sem dúvida, se interessaria menos pelo bem-estar deles. Ainda pior, se libertasse esses “escravos assalariados”, o próprio Trefusis se tornaria escravo e perderia a oportunidade de dar prosseguimento à reforma. Assim, em última análise, os pobres se beneficiarão mais disso do que da caridade privada. Shaw aparentemente entendeu desde o princípio, quando ainda era um jovem pobre, que para a riqueza operar algum bem, ela deve ser investida na reforma econômica, e não na caridade transitória. Quando Erskine repreende Trefusis por não vender tudo e dar o dinheiro aos pobres, ele responde:

Não é possível ser cristão neste país. Eu tentei e descobri ser impossível tanto pela lei quanto efetivamente. Sou capitalista e proprietário de terras. Tenho ações e me dão muito trabalho. Mas essas ações não representam riqueza que existe de verdade; são uma hipoteca pelo trabalho das gerações não nascidas de trabalhadores, que devem trabalhar para manter a mim e aos meus em indolência e luxo. Se eu as vendesse, as hipotecas seriam canceladas, e as gerações não nascidas seriam libertadas de sua servidão? Não. só passariam para as mãos de algum outro capitalista, e a classe trabalhadora não melhoraria com meu autossacrifício. Sir Charles não pode obedecer ao comando de Cristo, eu o desafio a fazê-lo. Se ele der sua terra para que seja um parque público, só as classes mais altas poderão desfrutá-lo. Plante-o nas próprias portas dos pobres, para que eles pelo menos respirem seu ar, e isso subirá o valor dos imóveis nas vizinhanças e levará os pobres para longe. Se ele doar uma escola para os pobres, como Eton ou Christ's Hospital, os ricos a tomarão

para seus próprios filhos [...] Sir Charles não quer contribuir para a pobreza, ele quer aboli-la. Não importa quanto você dê aos pobres, tudo, exceto o salário mínimo para sua subsistência, será tomado deles novamente à força. Toda conversa sobre praticar o cristianismo, ou mesmo sobre o mínimo de justiça, é no momento um mero desperdício de palavras.<sup>41</sup>

Essa passagem encapsula a essência do “socialismo antissocial” de Trefusis (e de Shaw, por implicação), uma filosofia política que se recusa a prender-se ao dogma e à convenção.

Nesse ponto, talvez ajude a compreender a visão que Shaw tinha de socialismo se contrastarmos com a visão de Oscar Wilde. Eles tinham pouquíssimo em comum. Wilde defendia com firmeza a noção do “individualismo no socialismo”, enquanto Shaw via o socialismo como a base para uma estrutura comunitária; da mesma forma, Wilde acreditava na arte pela arte, enquanto Shaw, como se demonstrou, argumentava que a arte deveria ser utilitária e didática. Contudo, esses dois homens das letras respeitavam a opinião um do outro no campo da literatura e, no ensaio de Wilde “The Soul of Man Under Socialism”, escrito em 1891, que revela algum denominador comum entre eles, Wilde concorda com Shaw/Trefusis que o conceito de caridade deveria ser alterado. A questão da pobreza não deveria ser sanada dando um alívio temporário para os pobres. Faz mais sentido erradicar a pobreza para “reconstruir a sociedade”. Trefusis, como mencionado acima, não romantiza as classes trabalhadoras e vê os trabalhadores como indivíduos. Wilde também argumenta que o socialismo leva ao individualismo e, acima de tudo, que “todos

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 687–688.

os modelos de governo são fracassos”. Wilde e Shaw concordavam que as pessoas comuns não estão ainda prontas para escolher um governo que, no fim, seria uma decepção para suas “grandes esperanças” e uma ameaça para suas vidas. Há um traço fabiano típico de Shaw/Trefusis na afirmação de Shaw de que “eu agora os ajudo somente quando eles demonstram alguma disposição em ajudar a si mesmos”, e continua dizendo:

É muito mais fácil se solidarizar com o sofrimento do que se solidarizar com o pensamento. Da mesma forma, com intenções admiráveis, embora mal direcionadas, elas [as pessoas] muito séria e muito sentimentalmente se dão ao trabalho de remediar os males que veem. Mas seus remédios não curam a doença, apenas a prolongam. De fato, seus remédios são parte da doença.<sup>42</sup>

Wilde e Shaw concordavam que era preciso desconstruir o Marxismo sentimental. Embora a riqueza de Trefusis viesse de imóveis, ele acha infrutífero privar-se do “dinheiro maculado” que consistentemente aumenta sua renda, uma ideia na qual se reconhece a primeira peça de Shaw em estágio embrionário, *Widowers' House* (1892). O socialismo de Trefusis também rejeita a possibilidade de os ricos estimularem o sindicalismo ou converterem trabalhadores individuais. Shaw/Trefusis, portanto, ironicamente está limitado a ser um observador dos imóveis enquanto conduz a atividade política da sala de visitas. Shaw, contudo, não está escrevendo sobre os que poderiam se

---

<sup>42</sup> WILDE, Oscar. The Soul of Man Under Socialism. In: LEDGER, Sally; LUCKHURST, Roger (ed.). *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History*, c.1880–1900. Oxford: OUP, 2000. p. 185–8.



engajar mais ativamente. De seu ponto de vista, não se trata apenas de o capitalista não poder trabalhar entre os trabalhadores: ninguém pode. De acordo com *An Unsocial Socialist*, os trabalhadores são uma classe “escravizada”: os melhores deles imitam as visões de seus professores das classes altas, e os piores são “feudais”. Trefusis, precursor de Barbara Undershaft de *Major Barbara*, demonstra que apenas o capitalista pode ser agente da mudança socialista porque ele tem a força motriz que leva à conquista. Não haverá revolução propriamente dita. A própria força do capitalismo levará ao estágio do socialismo. Então, resta a Trefusis somente aguardar – e, nesse ínterim, instar outros membros da classe alta a se juntar a ele.

Quando Shaw escreveu seu último romance, ele havia chegado a um entendimento mais claro de si mesmo do que tinha quando escreveu os anteriores. Em 1883, já desenvolvera coragem para criar um protagonista que rejeita o capitalismo e implementa, no lugar, uma resposta socialista para resolver os problemas da sociedade. Ademais, o projeto de Shaw era ser “antissocial”, desconstruir o romance sentimental vitoriano. Shaw está agora mais forte e mais arrojado em sua crítica à sociedade, e ele procura revelar que os componentes-chave do romance vitoriano, os protagonistas homem e mulher, casamento, a ambientação da classe média e alta, são unidades complexas de percepção cultural que meramente reproduzem as relações sociais contemporâneas de desigualdade de classe e gênero. Em sua “Letter to the Author”, Trefusis afirma que foi incorretamente representado porque foi transformado em ficção, forçado pelo autor e pelo leitor a se adequar a um específico “sistema romântico de morais tão ficcional quanto as próprias ações”. Em muitas situações no romance, os personagens também satirizam a leitura de romances porque estes nunca mostram emoções reais. A estética do romance, parece, é tanto

histórica quanto repressiva, construída amplamente pelos gostos do público leitor que, de acordo com Trefusis/Shaw, é majoritariamente composto por “mulheres semieducadas, rebeldemente servis, supersticiosas, sentimentais, cheias de intenso egocentrismo nutrido por sua batalha pela liberdade pessoal e, fora de suas famílias, sem absolutamente nenhum sentimento exceto o amor”.<sup>43</sup> Trefusis, assim como Shaw em seu posterior *Intelligent Woman’s Guide to Socialism and Capitalism, Sovietism and Fascism*, sugere que as mulheres são politicamente efetivas porque podem influenciar seus maridos e filhos. Trefusis/Shaw acredita que o homem, por outro lado, está

[...] se voltando com repugnância de seu sonho egocêntrico de independência para os interesses coletivos da sociedade [...] em completa revolta contra a aceitação da paixão entre um casal de amantes como sendo a manifestação máxima do instinto social, e contra a restrição dos afetos dentro do círculo mais estreito de relações consanguíneas [...].<sup>44</sup>

O projeto de Shaw, como evidenciado por *The Intelligent Woman’s Guide*, é mudar os desejos de sua leitora mulher e torná-la semelhante ao novo homem “bruto”. Assim como Trefusis convida seus amigos a visitarem uma propriedade que ele arruinou e um objeto de arte que os deixa “desfalecidos”, Shaw convida a leitora mulher a explorar o terreno familiar “que ele conspurcou” para, assim, poder expor suas raízes econômicas e sociais. Ele não pretende causar

<sup>43</sup> SHAW, G.B., *An Unsocial Socialist*, op. cit., p. 722.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 722–723.

repugnância no público leitor, pois precisa de sua atenção, apenas deixá-lo desconfortável.

O internato – palco das lições de Trefusis sobre o socialismo – pode ser considerado uma prisão precoce para as mulheres. Não é um lugar de aprendizado e nem para “romance”, o que é mais significativo para o leitor sentimental implícito de Shaw. É um mundo em que as meninas são punidas por se comportarem mal, como quando escorregam pelos corrimãos. Ao ser repreendida por sua escrita inadequada, Agatha desconstrói as “relações de poder” para o leitor. Mas, no fundo, o poder aterroriza Agatha. Ela não tem para onde ir e nada a fazer senão tentar manter sua própria integridade e ajudar suas amigas a resistirem. Embora tenha o “instinto de uma anarquista”, o lugar que tem para lutar é pequeno. Ela não é ouvida por muito tempo no romance: é incapaz de gerar cenas adicionais. Quando reaparece depois, é de maneira muito subjugada. Shaw enfatiza a opressão feminina primariamente no nível ideológico – no nível das ideias tolas que ensinam às mulheres, e não no nível material. Nem a classe trabalhadora e nem as mulheres recebem conhecimento real e, conseqüentemente, permanecem objetos de estudo, e não sujeitos com voz.

Tais são as “relações de poder” no Alton College que perseguem as mulheres, proibindo seu movimento externo e interno. Pouco depois de o leitor ser apresentado a Alton, uma ação peculiar é inserida no enredo: Sidney Trefusis, violando a convenção do romance sentimental, deixa Henrietta porque seus encantos femininos o distraíam de sua atividade política. Shaw precisa de um personagem que possa, como Trefusis, delinear as relações econômicas e de gênero da sociedade para os seus ouvintes, e que possa

trazer os pobres ao palco para testemunhar. Agatha não pode fazer isso: sendo mulher, está confinada dentro de suas próprias batalhas pessoais, carecendo da liberdade de movimento que Sidney possui e sua autoridade para discursar sobre a mais-valia. Agatha diz que ela “se apaixona” um dia, depois que uma tempestade trouxe Trefusis aos portões pedindo refúgio para um pobre homem e sua família. Após a morte de sua esposa, Sidney pede Agatha em casamento. A distinção entre o primeiro e o segundo casamento de Trefusis é feita com base na sua atitude em relação ao “romance” como sendo uma coisa passageira. O casamento com Henrietta foi um erro terrível porque se apoiava apenas no “romance”; o casamento com Agatha tem melhores chances porque é baseado na realidade. Agatha se dá bem com Trefusis porque foi instruída pelas consequências de seu romance adolescente com ele. Ambos acreditam na grande paixão do outro, mas sabem que eles mesmos não sentem nada do tipo.

Agora o caminho está livre para Trefusis se casar com Agatha, cuja mente e temperamento combinam com os dele. Nesse ponto, o leitor deve ter mais discernimento. Em última análise, Shaw de fato faz com que Agatha e Sidney se casem, mas, quando isso acontece, seu relacionamento está tão fora do centro do enredo, seus sentimentos estão tão pouco românticos que o leitor mal se importa. O casamento na narrativa significa a junção de sujeito com objeto. Shaw, portanto, parodia a ênfase vitoriana no casamento como sendo a potencial correção dos defeitos de uma pessoa. As mulheres vitorianas convencionais vivem em uma sociedade que espera que elas se casem, e na qual a maioria das mulheres vê o casamento como o objetivo principal de vida. Contudo, em *An Unsocial Socialist*, o motivo econômico nunca pode ser integrado de modo bem-sucedido a um casamento. O fato de que o casamento não pode ser representado

como segurança demonstra a futilidade ideológica dessa estratégia. Essa parte do romance é feita para exaurir as expectativas sentimentais do leitor, o que de fato consegue. Ela procura demonstrar, nas palavras de Trefusis para Shaw, que a “paixão entre um casal de amantes” não é “a manifestação máxima do instinto social”.

No final do livro, depois de o leitor ter sido tirado radicalmente da orientação do romance vitoriano e encorajado a destronar protagonistas, casamento e a ambientação burguesa, Shaw assegura que o leitor questione não apenas o que foi representado, mas o próprio ato de ler. Tendo ouvido muitos personagens reclamando que ler romances é perda de tempo, o leitor agora lê a carta de Trefusis dando o golpe final, desconstruindo o ato de ler, colocando-o como a atividade dos desesperançados, daqueles que não têm nada de útil para fazer com seu tempo. Ele diz a Shaw:

[...] permita-me expressar minha tristeza por você não conseguir encontrar melhor uso para seu talento do que escrever romances. O primeiro resultado literário da fundação de nosso sistema industrial no lucro advindo da pirataria e do tráfico de escravos foi Shakespere [sic]. É nosso infortúnio que a infelicidade sórdida e o horror desesperançado de sua visão acerca do destino dos homens seja tão apropriada à sociedade inglesa a ponto de a poesia sobre o desespero não sobreviver ao próprio desespero. Seus romancistas do século XIX são apenas a cauda de Shakespere. Não se prenda a isso: está se recolhendo rapidamente rumo ao esquecimento.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 726.

Parece claro, portanto, que um dos objetivos de Shaw com *An Unsocial Socialist* era desconstruir o romance sentimental vitoriano, situando seu discurso dentro do patriarcado e das relações de poder, e mostrar que não há nada que Trefusis/Shaw, com seu socialismo fabiano, possa fazer a não ser o que ele faz: instar o romance a dessentimentalizar as mulheres.

Exceto por sua forte objeção à forma do romance, Trefusis não defende uma mudança na atitude de Shaw quanto à arte. Em todos os cinco romances, Shaw se opõe à incompetência e falsidade na arte, e espera que ela diga a verdade pelo menos na proporção em que expressa a visão do artista, sem ser mera imitação do costume ou da moda artística. De fato, Trefusis é ele mesmo um tipo especial de artista. Diz que a única arte que interessa é a fotografia, mas a fotografia dele não é simplesmente uma reprodução imparcial de pessoas e lugares. Ele fotografa a vida abominável dos pobres e contrasta imagens das condições de vida dos oprimidos com fotos da classe privilegiada. Portanto, faz uso de suas fotografias para ilustrar a desigualdade social, assim como para fazer propaganda, do mesmo modo que Shaw, mais tarde, usou sua arte dramática – para fazer seu público tomar ciência dos conflitos sociais. Sua arte tem uma mensagem e, quando acompanhada pela palestra de Trefusis “Socialism or Smash”, não é uma “poesia de desespero”, mas de esperança. O conceito de Trefusis de uma sociedade reformada inclui o conceito de que a arte não será mais um luxo dos ricos, ou um meio de o artista ganhar dinheiro, mas parte da vida de todos:

A fotografia se aperfeiçoou no seu poder recém-descoberto de reproduzir a cor assim como a forma! Retratos históricos substituídos

por fotografias de *tableaux vivants*, formados e dispostos por atores e artistas treinados, e usados principalmente na educação de crianças! Nove décimos da pintura como nós a entendemos estão, nesse momento, extintos pela concorrência com tais fotografias, e o décimo remanescente só se sustenta por meio de sua excelência extraordinária! Nossos órgãos e pianofortes desafinados e intocáveis substituídos por instrumentos harmoniosos, tão manejáveis quanto os realejos! Obras de ficção superadas por companhias interessantes e conversas, e tornadas obsoletas pela mente humana que abandona a infantilidade que se deleita nos contos contados por crianças crescidas, tais como romancistas e gente do tipo! Um fim para a tola confusão denominada pela palavra Arte, para a bobagem e faz-de-conta de nossas horas vagas com métodos elevados de ensinar aos homens como conhecer a si mesmos! Todo artista seria um amador, e haveria um conseqüente retorno à antiga e saudável disposição do homem honesto de ver aquele que faz arte por dinheiro não como um vagabundo ao qual não se deve dar trela, mas como um igual!<sup>46</sup>

Essa passagem é de importância central e nos possibilita entender não apenas o conceito que Trefusis tem de fotografia didática, mas também a visão do próprio Shaw quanto ao propósito do realismo na literatura. Pode ser útil, portanto, aproveitar a oportunidade para colocar a visão pessoal de Shaw acerca do realismo no contexto do realismo geral do século XIX.

É claro que “realismo” é um termo notoriamente difícil de definir, pela simples razão de que os conceitos nos quais se baseia, verdade e realidade, têm sido eles mesmos alvo de constante

---

<sup>46</sup> Ibid., p. 645.

redefinição.<sup>47</sup> Em seu estudo acerca do conceito literário de realismo, J.P. Stern sugere que o termo:

[...] conota um modo de retratar, descrever uma situação de maneira fiel, acurada, “tal como a vida”; ou ricamente, abundantemente, coloridamente; ou ainda mecanicamente, fotograficamente, imitativamente.<sup>48</sup>

Essa definição captura a ideia essencial de que o realismo literário não pode receber prontamente uma definição única: há muitos tipos de realismo, dentre os quais o chamado “realismo fotográfico” é apenas um. O assunto, é claro, estava muito em voga nos anos de 1880. Em 1880, Émile Zola publicou *Le Roman expérimental*, no qual estabeleceu uma analogia entre os objetivos e as práticas dos romancistas e dos cientistas. Presumivelmente, essas ideias estavam à disposição de Shaw quando ele estava escrevendo *An Unsocial Socialist* em 1883. Certamente foram mencionadas por Walter Besant em sua palestra no ano seguinte no Royal Institute, com o título “The Art of Fiction”, e por Henry James, no famoso ensaio de mesmo nome publicado pela primeira vez em setembro de 1884, no qual desenvolveu e contestou algumas das afirmações de Besant. Para Henry James, o realismo era a premissa fundamental da qual dependia a realização bem-sucedida do propósito moral de um autor:

---

<sup>47</sup> Para um resumo claro da história da verdade, veja FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. *Truth: A History and a Guide for the Perplexed*. London: Black Swan, 1998.

<sup>48</sup> STERN, J.P. *On Realism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973. p. 40.



[...] parece-me que o ar de realidade é a virtude suprema de um romance – o mérito do qual todos os outros méritos dependem necessária e submissamente (incluindo aquele propósito moral consciente de que fala o Sr. Besant). Se esse ar não estiver aí, eles são como nada, e se eles estiverem presentes, devem seu efeito ao sucesso com que o autor produziu a ilusão da vida. O cultivo desse sucesso, o estudo desse refinado processo forma, ao meu gosto, é o começo e o fim da arte do romancista. São sua inspiração, seu desespero, sua recompensa, seu tormento, seu deleite. É verdadeiramente aqui que ele compete com a vida; é aqui que ele compete com seu irmão, o pintor, na tentativa *dele* de comunicar a imagem das coisas, a imagem que lhes dá o significado, capturar a cor, o relevo, a expressão, a superfície, a substância do espetáculo humano.<sup>49</sup>

Embora Henry James tenha escrito isso depois de Shaw ter completado o manuscrito do romance, *An Unsocial Socialist* foi publicado em forma seriada em 1884. Não é fantasioso demais, portanto, ver o romance de Shaw e o ensaio de James como argumentos em um debate, no qual o ponto de vista de James é que a função primária de um romancista é ser tão realista quanto possível, enquanto o argumento de Shaw é de que a maior responsabilidade de um romancista é seu impulso moral. No ensaio, Henry James se refere um tanto severamente àqueles nas “nossas comunidades Protestantes” que acreditam que

---

<sup>49</sup> JAMES, H., *The Art of Fiction*, op. cit., p. 43.

A literatura deveria ser ou instrutiva ou divertida, e há em muitas cabeças a impressão de que essas preocupações artísticas, a busca pela forma, não contribuem para nenhum dos fins e de fato interferem em ambos. São frívolas demais para serem edificantes, e sérias demais para serem divertidas, e são, além disso, pedantes e paradoxais e supérfluas.<sup>50</sup>

Por mais pejorativas que sejam as observações de James, as vozes Protestantes que ele está imitando são as vozes da censura com as quais Shaw teria tido familiaridade na Dublin de sua juventude, e que sem dúvida ainda ecoavam em sua cabeça em Londres. À época em que Shaw chegou ao seu quinto romance, tinha certeza de que o romance não era o veículo mais apropriado para o didatismo que achava ser o papel primário do artista. Estava pronto para sua primeira incursão no teatro, no qual os assuntos morais poderiam ser debatidos sem a contextualização “supérflua” que o romance realista precisava fornecer.

Em *An Unsocial Socialist*, portanto, Shaw sujeita o realismo de seus contemporâneos a uma séria reavaliação. Assim como seus primeiros romances, este ataca a falsidade na arte, que é vista como uma antítese do realismo didático. Contudo, esse romance vai além. Em vez de atacar a “falsidade” de enredo e estilo, Shaw agora rejeita a escrita e a própria forma do romance. É significativo que este tenha sido o último romance que ele terminou. Ele acrescenta ao conceito anteriormente definido de artista a ideia de que os artistas devem trabalhar pela reforma da sociedade diretamente pela arte, como

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 38.

Trefusis faz, e isso é um pré-requisito da arte genuína. A arte genuína está para o realista assim como a arte falsa está para o filistino. Portanto, a fotografia para o realista Trefusis é a externalização de fenômenos em termos perceptíveis aos sentidos, visíveis e palpáveis em todas as partes. Trefusis busca em suas fotografias a representação da vida cotidiana, tratada de forma séria, nos termos de seus problemas sociais e humanos ou mesmo de suas trágicas complicações. Todo elemento nas fotografias de Trefusis é representado na sua realidade verdadeira, na sua existência cotidiana viva. Por meio de sua arte, Trefusis trata essas classes da sociedade que, de acordo com sua visão, deveriam ser mais próximas a ele, de forma extremamente crítica e sem vestígio dos valores emocionais que o esteta e o romantismo atribuem à palavra “pessoas”. Assim, Trefusis coloca os seres humanos que representa na sua ambientação histórica e social precisamente definida, mas também concebe essa conexão como sendo necessária: para ele, todo ambiente se torna uma atmosfera moral e física que impregna a paisagem. A mobília, a roupa, o físico, o caráter, as atividades no entorno e, ao mesmo tempo, a situação histórica geral reaparecem como a atmosfera total que envelopa todos os seus muitos ambientes. Na arte de Trefusis, o que vemos são figuras individuais e concretas enraizadas em sua própria situação histórica, social e física. Trefusis é o ápice dos protagonistas ficcionais de Shaw: ele encarna a independência e força do “herói artista”, e o sentido pragmático do “herói prático”. Contudo, em vez de se dedicar aos mundos da arte ou do negócio e do trabalho, Trefusis volta sua energia para a reforma social.

No quinto romance de Shaw, o socialismo dá ao protagonista uma dimensão extra, um eu social, político, econômico e sexual. Enquanto o eu comum de Trefusis o mantém dentro da sociedade

do romance, essa dimensão extra permite que ele ataque a sociedade, o que ele faz falando sobre ela. Antes de Trefusis, todos os outros protagonistas tinham sido proscritos, de uma forma ou de outra, e em comparação com ele, tinham sido passivos quanto ao seu status social. Henry George e Marx, portanto, deram a Shaw não apenas uma explicação intelectual aceitável para a postura instintiva de oposição partilhada por Shaw e seu protagonista; eles também possibilitaram que Shaw mantivesse o protagonista dentro da sociedade em que era cavalheiro. Isso significa que não há trégua no ataque do protagonista às condições sociais que ele condena. Já que Trefusis não pode se tornar um proscrito, deve continuar com a oposição às leis e regulamentos sem o escape ou a resolução irônica implícita num exílio voluntário, como é o caso de Cashel Byron. Smith, Conolly e Owen Jack todos banem a si mesmo do mundo cavalheiresco. Com efeito, desistem de lutar. Trefusis, por outro lado, continua sendo um causador de problemas. O protagonista shaviano não é mais escravo do enredo ou de sua própria paixão dominadora.

\*\*\*

Os cinco romances representam um processo de metamorfose. Olhando para trás, do ponto de vista de *An Unsocial Socialist*, é possível lembrar Smith em *Immaturity*, por exemplo, como a vítima artística de um mundo fechado, “redundante”, que o rejeita e que ele mesmo rejeita por não ter outra escolha; em *The Irrational Knot*, Conolly é a vítima de sua própria racionalidade, com um poder restrito fortificado pelo racionalismo que Shaw encontrou na Zetetical Society; Owen Jack, em *Love Among the Artists*, está acor-

rentado ao seu papel de artista; em *Cashel Byron*, vemos a primeira tentativa de Shaw de se distanciar de seu protagonista e de atá-lo à convenção cômica. É só em Sidney Trefusis que se encontra o “sabor de libertação” que Jorge Luis Borges diz ser característico do Shaw maduro, “o sabor das doutrinas estoicas e o sabor dos sábios”. Borges argumenta que Shaw

[...] nos leva a um problema estético jamais colocado: é possível um autor criar personagens superiores a ele mesmo? Eu diria que não, e nessa negação incluo tanto o intelectual quanto o moral. Acredito que de nós não é possível emergir personagens mais lúcidos ou mais nobres do que nossos melhores momentos. É nessa opinião que baseio minha convicção acerca da preeminência de Shaw.<sup>51</sup>

A libertação que se sente em Trefusis, portanto, sinaliza uma libertação do próprio Shaw, tanto como homem quanto como artista. O artista, diz Shaw, pode alcançar a realização somente quando renuncia ao seu próprio eu; assim, em Trefusis, com o resultado de um desenvolvimento progressivo na criação de seus protagonistas para longe de uma mera projeção de si mesmo, Shaw alcança a maturidade artística que ele mesmo deve sem dúvida ter achado mais satisfatória. Sidney Trefusis recapitula a experiência dos quatro protagonistas anteriores, expressando a negação e o caráter antissocial dos três primeiros no repúdio por sua má união com Hetty, e o caráter “irônico, abnegado e otimista” de Cashel Byron em

---

<sup>51</sup> BORGES, Jorge Luis. A Note on Bernard Shaw. In: *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. Tradução de James E. Irby. New York: New Directions, 1962. p. 207–10.

seu casamento com Agatha. O socialismo de Trefusis e o de Shaw podem ser vistos meramente como um aspecto dessa abnegação, um repúdio ao individualismo político em termos que espelham as desaprovações que Shaw achava necessário fazer para sua própria paz mental artística. Tal engajamento político não é encontrado em Butler, James e Hardy.

Um cavalheiro do avesso, Trefusis nos fala, portanto, de dois níveis: da dimensão do seu eu, propriamente dito, e da dimensão extra do seu eu. Shaw via esse papel duplo dramático, do qual Cashel Byron é certamente uma antecipação, como uma de suas mais importantes contribuições para a caracterização dramática. Shaw via essa inovação como uma atualização do solilóquio shakespeariano, já que possibilita aos personagens falarem – incessantemente, se necessário – tanto dentro quanto fora dos limites do decoro social, revelando coisas sobre si mesmos que eles jamais diriam se fossem pessoas “reais”, na vida “real”. Os personagens de Shaw, portanto, são sempre personagens numa conversa, uma interminável enchente de falas, uma enchente que subiu cada vez mais e dominou cada vez mais a ação nas peças de Shaw, por toda a sua carreira teatral. Essa conversa – essencialmente dialética conforme os personagens disputam e tentam resolver os conflitos entre seus “eus” conscientes e inconscientes, seus “eus” políticos e econômicos, seus “eus” sociais e sexuais – suspende as convenções preestabelecidas. Depois de *Widowers' House* e *Mrs. Warren's Profession*, nenhuma peça shaviana termina com uma “resolução” e, mesmo no caso das primeiras peças, ainda que devam algo à convenção da peça bem-feita, a resolução é irônica.

O degrau de *An Unsocial Socialist* para as peças fica claro agora. O último romance de Shaw lhe deu a oportunidade de se voltar para o drama de ideias sociopolíticas e o convenceu de que o romance tradicional não conseguiria acomodar sua política. O fato de que ele se voltou para o drama pode ser descrito como bastante acidental, provavelmente mais devido à amizade com William Archer e aos interesses ibsenianos de Eleanor Marx-Aveling do que à afirmação de críticos contemporâneos, majoritariamente baseados na opinião desfavorável que tinham dos romances, de que a vocação real de Shaw era para o teatro. No teatro, de fato, ele encontrou um campo onde poderia estabelecer diálogos sobre suas opiniões não convencionais acerca de moralidade, política e religião. Começando com as convenções “realistas” da peça bem-feita, Shaw se moveu com constância, como demonstra Martin Meisel, rumo a um drama de pura fala, baseado de certo modo no gênero da *extravaganza* como um veículo apropriado para o seu “drama de ideais instáveis”.<sup>52</sup> Em outras palavras, diz Meisel, “a noção de intelecto apaixonado e paixão intelectual como entidades autossuficientes e envolventes cresceu na mente de Shaw e em sua prática dramática”.<sup>53</sup> W.H. Auden afirma:

Suas peças são uma alegria de assistir, não apenas porque dizem estar preocupadas com problemas sérios, mas porque a energia que todos os seus personagens demonstram é tão selvagemmente excessiva para o que a situação deles exige que, se ela fosse dirigida

---

<sup>52</sup> MEISEL, M. *Shaw and the Nineteenth-Century Theater*, op. cit., p. 381.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 422.

para qualquer coisa que “valesse a pena”, despedaçariam o mundo em cinco minutos.<sup>54</sup>

O que Shaw estava ensinando a si mesmo nos romances era como manter-se arraigado aos seus princípios e, ao mesmo tempo, quebrar as leis convencionais da sociedade à sua volta. Eles se assemelham ao objetivo do seu drama que, como Shaw consistentemente indicou por mais de cinquenta anos, é religioso; ataca o próprio público, buscando libertá-lo e transformar os frequentadores do teatro, por meio da Evolução Criadora, em indivíduos melhores. O leitor dos romances de Shaw é mais bem equipado para compreender o objetivo de Shaw e identificar algo do homem real por trás de suas ideias.

---

<sup>54</sup> Citado em KRONENBERGER, Louis (ed.). *George Bernard Shaw: A Critical Survey*. New York: World Publishing Company, 1953. p. 156.





# REFLEXÕES FINAIS

## Bernard Shaw em Diálogo

Quando publiquei o livro *Bernard Shaw's Novels* em 2004, tinha como expectativa contribuir com a reavaliação dos romances de Bernard Shaw escritos no início de sua carreira literária. Shaw chegou em Londres, vindo de Dublin, em 1876. Três anos mais tarde, em 1879, compôs seu primeiro romance, *Immaturity*, no qual se veem traços visivelmente autobiográficos, algo de que se tornaria crítico, considerando trabalhos autobiográficos como (auto)complacentes e, portanto, pouco verossímeis.

Vimos que o autor escreveu seus romances durante cinco anos seguidos, mas que todos foram todos recusados, com exceção de *The Unsocial Socialist* (1883), serializado em periódicos. Shaw não se deixou abater com esse fracasso inicial, e para enfatizar a importância de seus romances na sua obra teatral, cumpre repetir a epígrafe da Introdução: “Nunca aceitaram nada meu; mas se eu não tivesse escrito os cinco longos romances que foram recusados, não teria sido capaz de fazer o trabalho que afinal se ofereceu para mim”.

Nos romances, Shaw plantou as sementes de suas peças de forma ainda imatura. *The Irrational Knot* marca sua tendência ao racionalismo de forma rígida e, de acordo com o próprio autor, insuportavelmente racional. Uma possível interpretação é que Shaw

ainda não conseguira descrever para si próprio sua tendência ao racionalismo em confronto com o melodramático, o que norteou sua carreira dramaturgica. No terceiro romance, ainda nos primórdios da sua evolução literária, Shaw coloca o artista num pedestal. Em sua peça *Candida*, ele retrata o poeta Marchbanks, personagem do enredo, como alguém que se preenche com a sua arte, mas não acima dos outros indivíduos. Cashel Byron é descrito como um boxeador, esporte apreciado por Shaw. Na trama, sofre preconceitos sociais, e já se pode entrever sementes da peça *Mrs. Warren's Profession*, onde profissionais do sexo sofrem da mesma pressão da sociedade.

Com relação aos outros autores e, tendo em mente o intuito de brevemente retomar a temática de suas obras, vale dizer que, em Samuel Butler, a rigidez dos valores vitorianos é duramente censurada, porém a tentativa de libertação é tênue no tocante aos seus personagens, mesmo à única figura feminina que consegue independência graças ao seu poder financeiro. Entretanto, é um romance notável na sua crítica sem precedentes à rigidez moral vigente e na introdução de uma personagem feminina que se opõe ao matrimônio.

Quanto à obra de Henry James, vê-se a influência de Walter Pater e a preocupação com o esteticismo ao tecer a trama do romance. A ideia de “arte pela arte” é presente vis-à-vis a “arte com fins didáticos” constante na obra de Shaw, a começar com seus romances que ele mesmo classificou como “jeune works”, isto é, sua obra jejuna.

Enquanto Butler não deixou dúvidas quanto à profunda crítica que estava fazendo às normas sociais da sua época, o comentário social que se encontra nos romances de Henry James é de natureza muito mais sutil. De fato, a tendência da crítica literária é se concentrar na inovação estilística de James em detrimento de sua

cáustica percepção crítica quanto à sociedade vitoriana. Daisy é uma “International American Girl”, um tipo de personagem cuja criação é uma constante nas personagens femininas de James.

Ao contrário de Shaw, ele não retrata suas mulheres rebelando-se contra a sociedade e batalhando para estudar. Nessa obra, a personagem mostra que a desigualdade entre homens e mulheres fundamenta as regras do poder, versus os romances de Shaw. Em *Immaturity* (escrito em 1879, no mesmo ano de *Daisy Miller*, ainda que só publicado em 1930), Harriet Russel, uma das “novas mulheres” de Shaw, recusa-se a casar com Robert Smith devido à imaturidade dele. Apesar do seu status social baixo de costureira, ela prefere trabalhar e estudar para aumentar suas chances de conquistas pessoais, objetivo que ela de fato alcança no livro. Nos romances, encontrei o que mais tarde, em suas peças, Shaw desenvolveu com mais maturidade: ele liberta suas personagens femininas do confinamento social, ao contrário de James e Hardy. Somente Samuel Butler, entre os autores aqui referidos, fez uma tentativa de libertar suas personagens do confinamento vitoriano.

Com relação a Thomas Hardy, vê-se a necessidade do autor em enfatizar o determinismo preconizado por Charles Darwin. Seus personagens não conseguem se libertar de um destino regido por leis biológicas, o que contrasta com o livre-arbítrio e a necessidade de autoafirmação constante na linha de pensamento de Shaw.

Pode-se ver o confronto de ideias entre esses autores e o jovem Shaw também em *Jude the Obscure*. Nele, Hardy justifica o fracasso da sociedade em estender os direitos políticos e intelectuais às mulheres, e justifica isso devido a uma tendência biológica. O determinismo de Darwin se estende aos personagens daquele autor que cobre seus

enredos com o véu trágico da impossibilidade de melhorar seu destino. O que vemos no otimismo de Shaw nos é negado na tragédia do romance de Hardy. Mesmo com uma proposta determinista de escolhas, ele não conduz o leitor a antever o quanto da tragédia que se encontra nos personagens em *Jude The Obscure* está na sociedade, com sua estratificação e carência de oportunidades para as mulheres; ou mesmo o quanto disso é devido às “inevitáveis leis da natureza” que fazem das mulheres o que são. Sue Bridehead, personagem do romance, não é o centro do romance, mas existe em função da experiência de Jude e é objeto da compreensão masculina. A necessidade de Jude de compreender Sue, e sua inabilidade quanto a isso, corresponde à frustração de Winterbourne em interpretar o caráter de Daisy Miller, em Henry James. As mulheres, em ambos os romances, existem somente em função da ótica masculina, independentemente do que querem ser e do que são na realidade.

A procura pela independência feminina em Shaw tem suas raízes nos romances, e se desenvolve plenamente em suas peças. Em Daisy Miller e Sue Bridehead, encontramos vítimas mal adaptadas e inábeis em ajustar seus desejos às relações de poder e interesses sociais particulares. Ambas não sobrevivem nos ditames da sociedade.

Por outro lado, em Shaw, nenhum personagem encontra um final trágico. O otimismo está sempre presente, a perda da fé convencional se vê substituída pelo credo da Evolução Criadora que impelia os humanos ao progresso e à criatividade. Mesmo em seus romances, as “novas mulheres” de Shaw já são resolutas e lutam contra o status quo vitoriano que tentava deixá-las impotentes.

Ao escolher os romances de Shaw para uma análise da sociedade vitoriana, não tinha o objetivo de compará-los com os desses

outros autores vitorianos. Seria fútil de minha parte fazer um paralelo entre a obra de um jovem de vinte anos, recém-chegado da Irlanda, e esses monstros sagrados da literatura inglesa do século XIX. O que me saltou aos olhos foi a mensagem que o jovem irlandês transmitia ao leitor da mulher da última década do século em oposição a James, Butler e Hardy. É evidente seu otimismo com relação ao potencial feminino, o incentivo para a procura de uma identidade, de um lugar numa sociedade patriarcal que não incentivava o progresso sociocultural das mulheres.

Desde o início da sua jornada literária, Shaw era tanto um pregador iconoclasta do alto de um púlpito quanto um escritor, crítico de arte, música e drama, e mais tarde dramaturgo. A consistência de seus escritos facilita em muito a tarefa do pesquisador. Crítico voraz também dos seus contemporâneos, seu estilo facilita fazer-se um paralelo entre ele e o status quo. O que dificultou a tarefa dessa pesquisadora foi fazer uma seleção dos escritores com os quais iria trabalhar o aspecto feminino versus os romances de Shaw. Talvez me caiba a crítica de não ter analisado as outras obras dos autores escolhidos em profundidade e não apenas os romances de Bernard Shaw. Contudo, é importante reiterar que este trabalho foi originalmente apresentado como tese de doutorado na Universidade de São Paulo, defendida em 2002, sob orientação da Professora Dra. Munira H. Mutran. Assim, não seria possível me estender demasiadamente nas obras dos autores com o risco de passar do limite esperado pela banca examinadora e perder o foco da análise.

Outra crítica possível nos tempos atuais, porém não esperada em 2002, é a de que Shaw se deixou influenciar muito pela obra do norueguês Henrik Ibsen (1828–1906). Muitos críticos foram além

e disseram que ele plagiou o autor norueguês. Sem maior evidência de minha parte do que a cronologia, é importante notar que o livro *Immaturity* foi escrito no mesmo ano que *Uma Casa de Bonecas*, de Ibsen, em 1879. Shaw era recém-chegado de Dublin, com escolaridade que se limitava ao seu talento para matemática. Autodidata, tendo se retirado de várias escolas e sem acesso à universidade – seja por motivos financeiros ou por falta de interesse em uma educação superior como seus contemporâneos irlandeses James Joyce, Samuel Beckett, e Yeats. Sua escola, conforme afirmou com frequência, foi o British Museum, onde leu Marx, Wagner, os clássicos, e outras obras de sua preferência. Durante vários anos de pesquisa sobre esse autor, nunca me deparei com qualquer informação a respeito de seu conhecimento sobre Ibsen antes de 1879. A esses argumentos, junta-se o fato de que Ibsen só foi traduzido para inglês e encenado na Inglaterra por William Archer, crítico teatral, escritor e muito amigo de Shaw, em 1889. Shaw também não era versado na língua norueguesa.

Coloco Ibsen nessa introdução, mesmo que ele não tenha sido comentado ou analisado no presente livro, pois a importância do autor norueguês para Shaw não pode ser ignorada em seus escritos pós-romances, algo que já era do meu conhecimento em 2004, quando a tese foi publicada sob o título *Bernard Shaw's Novels: His Drama of Ideas in Embryo*.

Atualmente, meu conhecimento sobre ambos os autores foi muito enriquecido através de leituras dos seus escritos, bem como críticas e, especialmente, por meio de produções teatrais, a exemplo da minha própria produção da peça *Hedda Gabler*, de Ibsen, em janeiro de 2024. O que para alguns parece ser uma digressão da comparação

de Shaw com Butler, James e Hardy, para mim é um enriquecimento acadêmico de grande valor, principalmente ao se levar em conta o principal objetivo deste livro: Bernard Shaw em diálogo.

Rosalie R. Haddad, 2024





## BIBLIOGRAFIA

- ACKROYD, Peter. *London: The Biography*. London: Vintage, 2001.
- ALTICK, R.D. *Victorian People and Ideas*. London: W.W. Norton & Company, 1973.
- BENTLEY, Eric. *Bernard Shaw*. New York: New Directions, 1957.
- BISSELL, Claude T. The Novels of Bernard Shaw, *University of Toronto Quarterly*, v. 17, 1947-48, p. 38-51.
- BORGES, Jorge Luis. A Note on Bernard Shaw. In: *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. Tradução de James E. Irby. New York: New Directions, 1962.
- BUTLER, Samuel. *The Way of All Flesh*. London: Penguin Books, 1986.
- CARLYLE, Thomas. Characteristics. In: CHRIST, Carol T.; JORDAN, John O. (ed.). *The Victorian Literature and Victorian Visual Imagination*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- CRUSE, Amy. *The Victorians and their Books*. London: George Allen and Unwin, 1935.
- DIETRICH, R.F. *Portrait of the Artist as a Young Superman*. Gainesville: University of Florida Press, 1969.
- EDEL, Leon (ed.). *Henry James Letters 1895-1916*. Cambridge: Harvard University Press, v. 4, 1984.

- ERMARTH, Elizabeth Deeds. *The English Novel in History 1840–1895*. London: Routledge, 1997.
- FORSTER, E.M. *Aspects of the Novel*. London: Harcourt Jovanovich, 1955.
- GILMOUR, Robin. *The Victorian Period, 1830–1890*. London: Longman, 1993.
- GRAY, Martin. *A Dictionary of Literary Terms*, 2nd ed. Beirut and Harlow: York Press and Longman, 1992.
- GRENE, Nicholas. The Maturing of Immaturity: Shaw's First Novel, *Irish University Review*, v. 20, n. 1, 1990, p. 225–238.
- HARDY, Florence Emily. *The Later Years of Thomas Hardy, 1892–1928*. London: Men and Books, 1930.
- HARDY, Thomas. *Jude the Obscure*. London: Penguin, 1998.
- HARDY, Thomas. *Thomas Hardy's Personal Writings*. Edição de Harold Orel. London: New Essex, 1967.
- HENDERSON, Archibald. *George Bernard Shaw: His Life and Works. A Critical Biography*. Cincinnati: Stewart & Kidd, 1911.
- HENDERSON, Archibald. *George Bernard Shaw: Man of the Century*. New York: Appleton Century-Crofts, 1956.
- HOUGHTON, Walter E. *The Victorian Frame of Mind 1830–1870*. New Haven: Yale University Press, 1957.
- HUNEKER, James. *Iconoclasts: A Book of Dramatists*. New York: Scribner's, 1901.
- IRVINE, William. *The Universe of G.B.S.* New York: McGraw-Hill, 1949.
- JALLAND, Pat. *Women, Marriage and Politics 1860–1914*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

BIBLIOGRAFIA

- JAMES, Henry. *The Art of Fiction*. In: HAZELL, Stephen (ed.). *The English Novel: Developments in Criticism since Henry James*. London: Macmillan, 1978.
- JAMES, Henry. *Autobiography*. Edição de Frederick W. Dupee. New York: Criterion Books, 1956.
- JAMES, Henry. *Daisy Miller*. London: Penguin, 1986.
- KAYE, Julian B. *Bernard Shaw and the Nineteenth-Century Tradition*. Norman: University of Oklahoma Press, 1955.
- KRONENBERGER, Louis (ed.). *George Bernard Shaw: A Critical Survey*. New York: World Publishing Company, 1953.
- LAURENCE, Dan H. (ed.) *Bernard Shaw Collected Letters 1874–1897*. New York: Dodd, Mead and Company, v. 1., 1965.
- LAURENCE, Dan H. (ed.). *Selected Non-Dramatic Writings of Bernard Shaw*. Boston: Houghton, 1965.
- LAURENCE, Dan H.; LEARY, Daniel J. (ed.). *The Complete Prefaces*. London: Allen Lane, v. 1, 1993.
- LAURENCE, Dan H.; LEARY, Daniel J. (ed.). *The Complete Prefaces*. London: Allen Lane, v. 3, 1993.
- LAWRENCE, D.H. Study of Thomas Hardy. In: McDONALD, E.D. (ed.). *Phoenix: The Posthumous Papers of D.H. Lawrence*. London: Penguin, 1936.
- LYTTON, Sir Edward Bulwer. *England and the English*. London: George Routledge and Sons, 1874.
- MATTHIESSEN, F. James and the Plastic Arts, *The Kenyon Review*, v. 4, 1943.
- MEISEL, Martin. *Shaw and the Nineteenth-Century Theater*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1963.

- MILL, John Stuart. Comparison of the Tendencies of French and English Intellect. In: *Dissertations and Discussions*. London: John W. Parker and Son, v. 2, 1859.
- MILLGATE, Michael (ed.). *The Life and Work of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1994.
- MORGAN, Charles. *The House of Macmillan (1843–1943)*. London: Macmillan, 1943.
- MUGGERIDGE, Malcolm. *The Earnest Atheist: A Study of Samuel Butler*. New York: Haskell House, 1971.
- PARKER, Peter (ed.). *The Reader's Companion to Twentieth-Century Writers*. London: Fourth Estate and Helicon, 1995.
- PURDY, Richard; MILLGATE, Michael (ed.). *Collected Letters of Thomas Hardy*. London: Macmillan, 1953.
- RAWSON, Claude (ed.). *English Satire and the Satiric Tradition*. Oxford: Basil Blackwell, 1984.
- ROBERTSON, J.M. Cashel Byron's Profession, *Our Corner*, v. 7, 1886.
- SHAVIAN Biographies [resenha de *Immaturity*]. *Times Literary Supplement*, 3 dez. 1931.
- SHAW, G.B. *Fabian Essays in Socialism*. New York: Dolphin Books, 1889.
- SHAW, G.B. *Immaturity*. London: Constable, 1950.
- SHAW, G.B. *Intelligent Woman's Guide to Socialism and Capitalism, Sovietism and Fascism*. London: Penguin, 1937.
- SHAW, G.B. *Selected Novels of G. Bernard Shaw*. New York: Caxton House Inc., 1946.
- SHAW, G.B. "67 Years Later", prefácio datilografado do manuscrito de *Immaturity*, com acréscimo hológrafo ao datiloscrito, "G. Bernard

BIBLIOGRAFIA

- Shaw/Ayot Saint Lawrence March–April/1946”. National Library of Ireland, Dublin.
- SHAW, G.B. *Love Among the Artists*. New York: Brentano, 1907.
- SHAW, G.B. Manuscrito não publicado, *Berg Collection*, New York Public Library.
- SHAW, G.B. Mr. Bernard Shaw’s Works of Fiction: Reviewed by Himself. In: LAURENCE, Dan H. (ed.). *Selected Non-Dramatic Writings of Bernard Shaw*. Boston: Houghton, 1965.
- SHAW, G.B. *Our Theatres in the Nineties*. London: Constable, v. 1. 1931.
- SHAW, G.B. *Pen Portraits and Reviews*. London: Constable, 1931.
- SHAW, G.B. *The Quintessence of Ibsenism*. New York: Brentano’s, 1931.
- SHAW, G.B. *Shaw on Theatre*. Edição de E.J. West. New York: Hill and Wang, 1986.
- SHAW, G.B. *Sixteen Self Sketches*. New York: Dood, Mead and Company, 1949.
- SHAW, G.B. *An Unsocial Socialist*. New York: Caxton House, 1946.
- STERN, J.P. *On Realism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- STOWELL, H. Peter. *Literary Impressionism: James and Chekhov*. Athens: University of Georgia Press, 1980.
- THOMPSON, Della (ed.). *The Concise Oxford Dictionary of Current English*, 9th ed. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- TRUSSLER, Simon. *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- TUCKER, Herbert F. (ed.). *A Companion to Victorian Literature and Culture*. London: Blackwell, 1999.

- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WEINTRAUB, Stanley. *The Unexpected Shaw*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1982.
- WILDE, Oscar. The Soul of Man Under Socialism. In: LEDGER, Sally; LUCKHURST, Roger (ed.). *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History, c.1880–1900*. Oxford: OUP, 2000.
- WOODBIDGE, Homer E. *George Bernard Shaw: Creative Artist*. New York: Brentano's, 1953.
- YOUNG, G.M. *Victorian England: Portrait of an Age*. London: Oxford University Press: 1937.

A *Cátedra W. B. Yeats de Estudos Irlandeses* foi criada na Universidade de São Paulo em 2009 com o objetivo de consolidar a cooperação entre a Embaixada da Irlanda no Brasil e a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, tendo em vista o estudo e divulgação da literatura irlandesa e sua herança cultural no Brasil. Esta publicação consiste na tradução de contos irlandeses sobre a Infância (1914-2023).



**Rosalie Rahal Haddad** tem mestrado e doutorado pela Universidade de São Paulo, e pós-doutorado pela Universidade Estadual Paulista (São José do Rio Preto). Dedicou grande parte de sua carreira acadêmica à pesquisa de Bernard Shaw, tendo vários livros, artigos e críticas literárias sobre esse autor. *Bernard Shaw e a Revolução do Teatro Inglês*; *Shaw o Crítico*; *Bernard Shaw's Novels: His Drama of Ideas in Embryo*; *Bernard Shaw in Brazil: The Reception of Theatrical Productions, 1927-2013*. É também produtora de peças teatrais em São Paulo: *O Idiota no País dos Absurdos* (Bernard Shaw); co-produção em *Dançando em Lughnasa* (Brian Friel); *A Profissão da Sra. Warren* (Bernard Shaw); *O Dilema do Médico* (Bernard Shaw); *Hedda Gabler* (Heinrik Ibsen). É pesquisadora da Cátedra W. B. Yeats e membro do Conselho do Trinity Centre for Literary and Cultural Translation.



*Bernard Shaw em Diálogo*, quinto livro da série *Da Irlanda para o Brasil*, de Rosalie R. Haddad, é uma tradução, com alguma adaptação, de *Bernard Shaw's Novels: His Drama of Ideas in Embryo*, de sua autoria, publicado originalmente pela Wissenschaftlicher Verlag Trier em 2004. A relevância desta publicação é a comparação de Shaw com outros autores de sua época. Seus cinco romances publicados entre 1879 e 1883 são postos em diálogo com obras selecionadas de Samuel Butler, *The Way of All Flesh* (1903); Henry James, *Daisy Miller* (1879); e Thomas Hardy, *Jude the Obscure* (1895), escolhidas por mostrarem indícios de confronto à moralidade vitoriana, o que se acentuaria com a crítica contundente do jovem autor irlandês no seu debute literário. Como reflexão final, o livro inclui um texto inédito da autora.