FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTOS DE LETRAS MODERNAS
ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

ÉRIKA PAULA DE MATOS

A Revolução e a (im)possibilidade da Reforma em *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens

Orientadora:

PROFA. DRA. MARIA ELISA BURGOS PEREIRA DA SILVA CEVASCO

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2015

ÉRIKA PAULA DE MATOS

A Revolução e a (im)possibilidade da Reforma em *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens

TESE APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS, DO DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS DA FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM LETRAS

Orientadora: **PROFA. DRA. MARIA ELISA BURGOS PEREIRA DA SILVA CEVASCO**

De acordo: _____

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2015

DEDICATÓRIA

A meus pais e família pelo carinho e suporte em toda minha trajetória acadêmica.

Ao professor que contribuiu para minha formação para além dos bancos da academia.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Elisa Cevasco pela atenção e apoio durante o processo de orientação.

Ao ex-orientador Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares pelos conselhos no processo de definição do tema, empréstimo de livros e indicação de referências.

À direção e aos colegas professores do Colégio São Mauro pelas discussões sobre o tema e condescendência durante essa jornada.

RESUMO

O objetivo desta tese é analisar como o romance *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens reflete em sua estrutura questões políticas importantes que estavam presentes na sociedade inglesa no século XIX, principalmente a formação na Inglaterra de uma cultura antirrevolucionária que pintava a Revolução, usando o exemplo Francês, como um episódio comandado por uma multidão desvairada e fora de controle. Essa cultura encontra-se presente na forma como Dickens figurou a Revolução Francesa, nas incessantes comparações que faz entre a França e a Inglaterra e na constante oscilação no posicionamento do narrador. Ao mesmo tempo, a análise do romance nos permite ver que essa mesma cultura não excluiu totalmente a percepção de que a situação clamava por mudanças. Nossa hipótese é que subjacente ao enredo do romance e aderido à sua estrutura encontra-se a discussão acerca de duas soluções para a crise pressentida: a Reforma e a Revolução. O romance suscita, por causa da volubilidade do narrador, a defesa das duas posições, ora pendendo para a Revolução, pela crítica à aristocracia, ora para a Reforma, ao promover a demonização das massas. Defenderemos que essa oscilação culmina na construção de uma terceira solução, que, apesar de ser à primeira vista conservadora, torna-se radical ao expor a impossibilidade de outra saída política quando a Revolução é excluída do horizonte de possiblidades.

Palavras-chave: Dickens; crítica literária; reforma; revolução; Revolução Francesa

ABSTRACT

The objective of this thesis is to analyze how the novel *A Tale of Two Cities* by Charles Dickens reflects in its structure important political issues which were part of the English society in the 19th Century, mainly the construction of a counter-revolutionary culture which portrayed the Revolution, using the French example, as an episode led by a crazed mob. This culture is present in the way Dickens depicted the Revolution, in the recurrent comparisons between France and England and in the continuous shift in the narrator's opinion. At the same time, the analysis of the novel enables us to observe that this very culture did not exclude the perception that the situation claimed for changes. Our hypothesis is that the issue underlying the plot of the novel and interwoven in its structure is the discussion about two solutions to the perceived crisis: Reform and Revolution. The novel raises, because of the volubility of the narrator, arguments in the defense of both positions, sometimes advocating the Revolution in the criticism against the aristocracy, sometimes supporting the Reform, in the demonising of the mob. We argue that the alternation between these two positions culminates in the construction of a third solution, which, althought conservative at first sight, turns out to be radical for exposing the impossilbity of any other political solution when the Revolution is excluded as a possiblility.

Keywords: Dickens; literary criticism; reform; revolution; the French Revolution

SUMÁRIO

1. O MELHOR DOS TEMPOS E O PIOR DOS TEMPOS 7

2. A TEMPESTADE SE APROXIMA.....42

3. MARÉS BRAVIAS, COLHEITAS E MONSTROS 85

4. A SUBSTÂNCIA NA SOMBRA ……..……..132

5. O ÚLTIMO ECO: O CONTO DENTRO DO CONTO ……..……158

REFERÊNCIAS 201

1 O MELHOR DOS TEMPOS E O PIOR DOS TEMPOS

> It was the best of times, it was the worst of times, it was the age o wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were going direct the other way- in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only[1]. (*A Tale of Two Cities*,I , I, p. 7)

Era o melhor dos tempos; era o pior dos tempos. Ao abrimos o romance *A Tale of Two Cities*[2] de Charles Dickens, somos apresentados a uma série de dicotomias que representam o momento histórico que antecedia a Revolução Francesa. Dickens, naquele que é considerado por muitos o menos "dickensiano" de seus romances, faz uma intrincada comparação entre 1775 e 1859, entre a véspera da Revolução na França e o seu próprio período histórico; entre as "duas cidades" do título do romance - Londres e Paris - e entre dois modos de encarar a ideia de mudanças na sociedade. A pergunta implícita nas dicotomias apresentadas e presente tanto em 1775 quanto em 1859 é: afinal, vivemos no melhor dos tempos ou no pior dos tempos? A pergunta subjacente ao dilema entre o melhor dos tempos ou o pior dos tempos é: como interpretar e lidar com os problemas da sociedade?

A importância do romance encontra-se no fato de que o debate enfrentado por Dickens não se calou. A discussão acerca das vicissitudes encontradas na sociedade e as possibilidades de resolução continuam a nos incomodar. Poderíamos dizer, juntamente com o narrador do romance, que "In short the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for

---

[1] "Aquele foi o melhor dos tempos, foi o pior dos tempos; aquela foi a idade da sabedoria, foi a idade da insensatez, foi a época da crença, foi a época da descrença, foi a estação da Luz, a estação das Trevas, a primavera da esperança, o inverno do desespero; tínhamos tudo diante de nós, tínhamos nada diante de nós, íamos todos direto para o Paraíso, íamos todos direto no sentido contrário - em suma, o período era em tal medida semelhante ao presente que algumas de suas mais ruidosas autoridades insistiram em seu recebimento, para o bem ou para o mal, apenas no grau superlativo de comparação."(*Um Conto de Duas Cidades* I, I, p. 15)

[2] Nas citações a partir de então usaremos *Um Conto* para nos referirmos a *Um Conto de Duas Cidades* segundo a edição em português da Nova Cultural, traduzida por Sandra Luzia Couto. As citações em inglês serão referidas como *A Tale* e a edição utilizada será a da Barnes & Nobles 2003, conforme citado nas Referências. Usaremos a edição em português para as traduções das citações e para citações em que não estivermos analisando o texto, apenas relatando o enredo. A tradução das demais citações em inglês, que não são o texto do romance, são traduções livres feitas pela autora.

good or for evil, in the superlative degree of comparison only". Quase dois séculos se passaram e a nossa sociedade ainda vive o dilema de decidir se vivemos no melhor dos tempos ou no pior dos tempos. A série de paradoxos que abre o romance nos apresenta dicotomias que ainda não foram totalmente superadas.

O narrador comparava 1775 e a Revolução de 1789 com a segunda metade do século XIX; nós poderíamos inserir 1848, 1914, 1917, 1939, 1988 - datas que demonstram as lutas e fracassos de nossa sociedade em busca da "era da liberdade" e da equidade econômica, política e social buscada, de formas variadas, tanto por conservadores quanto por radicais; a "primavera da esperança" que estabeleceu esses valores como metas inalienáveis a partir do século XVIII. Datas que para os conservadores demonstram a inexorabilidade das conquistas do Iluminismo e do Liberalismo enquanto para os radicais atestam o fracasso desse modelo. Datas que para os defensores do liberalismopermitem verificar que o projeto Iluminista e Liberal do século XVIII, que contribuiu de forma pungente para moldar o modo como vivemos e pensamos, realmente nos legou o melhor dos tempos. Ou para seus críticos, datas que permitem constatar que as instituições e a ideia de Estado criadas pelo Iluminismo, os valores desenvolvidos a partir dessas ideias - Constituição, República, direitos civis - não criaram o mundo de plena equidade material, esclarecimento e liberdade anunciados no século XVIII. O pior dos tempos.

Dickens escreve o romance em 1859, após o fracasso das revoluções de 1848, numa época em que a ideia de uma revolução total, que mudasse a estrutura da sociedade não era mais uma possibilidade contemplada pelo "senso comum". A Revolução Francesa, além das mudanças políticas e econômicas, deixou de herança para a sociedade de Dickens, assim como para a nossa, a discussão acerca da validade da revolução como instrumento de mudança social. O debate, iniciado logo após a Revolução de 1789, se estende até nossos dias. Porém, após mais de duzentos anos de debate, observamos que muitas vezes as vozes a favor da saída revolucionária são silenciadas pela ideia que se construiu de que chegamos ao século XXI sob os auspícios da paz; o melhor dos tempos. E mesmo entre aqueles que acreditam que vivemos no pior dos tempos, para muitos "radicais", a possibilidade de uma mudança estrutural está fora do horizonte. Conservadores e muitos que se dizem radicais dividem com o narrador de Dickens a luta entre o desejo de mudança e o temor da repetição dos fatos de 1789 e 1848.

A Revolução Francesa foi um acontecimento dramático que afetou sobremaneira a vida de seus contemporâneos e das gerações seguintes e entrou para a História tanto como a primavera da esperança quanto o inverno do desespero; trouxe para a sociedade ao mesmo tempo a possibilidade da “liberdade” e o reino do terror; deixou de herança para a história do pensamento político a concepção de Radicais, Reformadores e Conservadores. A recepção da Revolução na Inglaterra incorporou essa herança e refletiu o temor da violência que andava de mãos dadas com a consciência de que mudanças eram necessárias.

Imerso nas ambiguidades e oscilações do debate de seu tempo, constatando as crises que em ondas incessantes chegavam à Inglaterra desde o século XVIII, Dickens escreve um romance que trata da Revolução que fundou a Era Moderna, a Era ainda cheia de dicotomias em que vivia. Imerso nas ambiguidades e oscilações, nosso autor, sempre escorregadio no que se refere a seu posicionamento político, escreve uma obra cuja ligação com a política é inegável. Imersos em nossas próprias ambiguidades e oscilações como herdeiros dessa época, analisaremos como o autor às vezes burla e às vezes adere às ideologias de seu tempo e como o legado desse debate acerca da revolução, que chegou a nosso século, encontra-se figurado no romance. Analisaremos ainda como as dicotomias apresentadas no início do romance fazem parte do contexto histórico em que ele foi escrito, interferem no modo como nosso autor foi interpretado pela crítica literária e aderem-se à estrutura da obra, transpondo para a forma do romance as tensões e ambiguidades de uma época de luz e de treva. Veremos também como o autor tenta resolver todas essas dicotomias utilizando os meios que lhe eram apresentados por sua cultura, como tenta superar as contradições que enxergava na sociedade na esfera ficcional usando estratégias que demonstram por vezes sua aproximação do pensamento revolucionário e por vezes sua adesão a uma cultura antirrevolucionária. Discutiremos, finalmente, como as estratégias de contenção dadas por essa cultura, ainda que à revelia do narrador, expõem as tensões ideológicas com as quais ele estava lidando. Tempos de sabedoria e de insensatez.

Nosso romance se passa no período imediatamente anterior e durante a Revolução Francesa e reproduz incessantemente não apenas no enredo, mas em sua própria estrutura, a dicotomia presente no título. Somos apresentados a uma série de duplos, de ecos, de reverberamentos e ao entrelaçamento das histórias de dois homens que possuem aparência física quase idêntica: Charles Darnay, um nobre

francês que emigra para a Inglaterra e, apesar de seu caráter virtuoso e de seu desprezo aos privilégios de sua classe, cai vítima do ódio à aristocracia francesa e Sydney Carton, um inglês que trabalha como secretário para um advogado em ascensão e cujas ações limitam-se a embebedar-se, quando não está ajudando seu patrão a burlar a lei para defender sues clientes. Esperaríamos de Dickens - que coloca no personagem principal suas próprias iniciais e que compõe sua história a partir de duplicidades, ecos e comparações - o espelhamento também no nome dos personagens, e o primeiro nome de Carton, dessa forma, deveria começar com “D”. Dickens, no entanto, homenageou Algernon Sydney, um “mártir” Whig que fora morto em 1683 por sua defesa das “liberdades inglesas” contra a “tirania católica” de James II, dando uma ideia do posicionamento que o narrador assumirá durante o romance.

Os dois personagens são colocados frente a frente pela primeira vez em Londres quando Darnay está sendo acusado - injustamente - de favorecer o governo francês com informações confidenciais. A testemunha que diz ter certeza de ter visto Darnay encontrando-se com espiões franceses é desacreditada pela presença de Sydney Carton, que é facilmente confundido com o réu. As vidas dos dois personagens voltam a se ligar por meio da figura de Lucie Manette, uma francesa cujo pai fora preso injustamente na Bastilha e de cujo amor Sydney Carton espera se valer para conseguir sua redenção. O pai de Lucie, o médico Manette, é uma figura misteriosa que, após seu longo encarceramento na Bastilha, desenvolve uma doença psíquica que o faz incessantemente trabalhar com seus instrumentos de sapateiro e se esquecer de sua vida anterior. Após a sua libertação, Lucie o encontra em Paris, na casa de antigos empregados, os Defarge, que cuidaram de seu pai até que ela pudesse levá-lo para a Inglaterra. Depois de algum tempo de paz e sossego na velha e boa Inglaterra, o senhor Manette recobra seu estado normal e assiste ao casamento de Lucie com Darnay. Os Defarge terão papel importante durante a Revolução Francesa, sendo radicalmente contra a aristocracia e defensores da República - Madame Defarge será pintada como o paradigma da revolucionária, que ferozmente atacará a aristocracia e esperará pela chegada da República.

Em 14 de julho de 1879 o romance retorna à França e acompanhamos a participação dos Defarges na queda da Bastilha e as famosas descrições que Dickens faz da multidão revolucionária. Após um período de felicidade na Inglaterra, Darnay é chamado de volta à França para ajudar um ex-empregado que fora injustamente

condenado à prisão. Começa assim a terceira parte do livro, na qual Darnay vai sofrer as consequências da selvageria da multidão na França.

O enredo se passa, desta forma, entre a Londres e a Paris subentendidas no título e os acontecimentos históricos da Revolução vão entrelaçando-se à vida das personagens, construindo o conjunto de estratégias utilizadas pelo narrador para recontar a história da Revolução Francesa. Durante o romance, os ecos da Revolução e os passos dos revolucionários são ouvidos e repercurtidos, numa sobreposição de metáforas que remetem à repetição e ao caráter circular da História e à ebulição e agitação da própria Revolução.

Porém, os ecos dos passos da Revolução, ouvidos pelos personagens de Dickens em *A Tale of Two Cities,* parecem ter sido silenciados pela História. Paralelamente ao debate em torno dos benefícios trazidos pela Revolução construiu-se o discurso, que ainda podemos ouvir, de que ela não é mais necessária. O horror causado pela Revolução na França fez com que se criasse a ideia de que o tigre e o demônio dos quais fala Madame Defarge[3], após serem libertados, deveriam extinguir-se para sempre. A necessidade de vingança da sociedade defendida repetidamente no romance - a vingança contra os Foulons e Monseugneurs - já não poderia ser lícita. Os gritos clamando por justiça contra Foulon, acusado de ter mandado o povo faminto comer grama e dramaticamente relatados por nosso narrador fazem parte do passado, já que o grande mau da aristocracia fora eliminado.

> O mother of God, this Foulon. O Heaven, our suffering. Hear me, my dead baby and my withered father: I swear on my knees, on these stones, to avenge you on Foulon! Husbands, and brothers, and young men, Give us the blood of Foulon, Give us the head of Foulon, Give us the body and soul of Foulon, Rend Foulon to pieces, and dig him into the ground, that grass may grow from him[4]. (*A Tale,* II, XXII, p. 239)

O choque provocado pela violência de cenas como essa fez com que muitos defensores do Liberalismo acreditassem que o ônus da violência não justificaria as

---

[3] Em uma conversa com seu marido, a personagem que nos é apresentada como líder das revolucionárias – Madame Defarge - pede que ele não tenha piedade de suas vítimas: “Yes! But is your weakness that you sometimes need to see your victim and your opportunity, to sustain you. Sustain yourself without that. When the time comes, let loose a tiger and a devil; but wait for the time with the tiger and the devil chained - not shown - yet always ready” (*A Tale,* II, XVI, p. 186).

[4] “Oh, mãe de Deus, aquele Foulon! Oh, céus, quanto sofremos! Ouçam-me, meu bebê morto e meu debilitado pai: de joelhos nessas pedras, juro que os vingarei de Foulon! Maridos, irmãos, rapazes, deem-nos o sangue de Foulon, deem-nos sua cabeça, seu coração, seu corpo e sua alma, estraçalhem Foulon e enterrem-no, para que dele brote o capim!” (*Um Conto,* II, XIII, p. 261)

benesses que por ventura pudessem advir. Para outros, também defensores da Revolução Francesa e advogados de que o fim dos privilégios feudais fora suficiente para garantir a justiça, ela foi um episódio que cumpriu seus objetivos, e portanto não precisaria ser repetida. A tempestade da Revolução passou e na sua fúria varreu as contradições da sociedade. Foi-nos legado o melhor dos tempos. Tempos de luz e esclarecimento.

Entretanto, a miséria, a violência e a injustiça ainda presentes nos primeiros anos do século XXI contariam uma outra história, uma história dos tempos de treva e ignorância.

> Expressive signs of what made them poor, were not wanting; the tax for the state, the tax for the church, the tax for the lord, tax local and tax general, were to be paid there, according to solemn inscription in the little village, until the wonder was, that there was any village left unswallowed[5]. (*A Tale,* II, VIII, p. 118)

A descrição que nos faz Dickens do período imediatamente anterior à Revolução Francesa e pela qual o narrador culpa a nobreza, não parece assim tão distante da democracia atual. Os impostos ainda constituem um dos flagelos de nossos tempos. A multidão feroz que ataca o cortejo fúnebre em Londres no final do século XVIII também não parece tão diferente das multidões que promovem manifestações em nossas grandes cidades no século XXI - “These, the people tore to pieces and scattered far and wide with great enjoyment, whole the tradesmen hurriedly shut up their shops; for a crowd in those times stopped at nothing, and was a monster much dreaded[6]. (*A Tale,* II, XIV, p. 163). Os comerciantes ainda têm que fechar as portas e a multidão ainda nomeia culpados contra quem se levantar.

As guerras civis, o estado de guerra constante em que vivem muitos países, o desrespeito pelos “direitos universais do homem”, proclamados pela Revolução Francesa, são um sinal dede que não há paz, não há justiça. Tempos de trevas. Não

---

[5] “Sinais visíveis do que os empobrecia não faltavam. Impostos para o Estado, dízimos para a Igreja, tributos para o senhor, contribuições locais e contribuições gerais deviam ser pagos a todo o momento, de acordo com os solenes editais ali afixados, de forma que era de se espantar que o vilarejo ainda não tivesse sido consumido por tão vorazes impostos.” (*Um Conto*, II, VIII p. 138)

[6] “Imediatamente, a plebe rasgou tudo e espalhou os pedaços com grande contentamento, enquanto os comerciantes apressadamente cerravam as portas de seus estabelecimentos” (*Um Conto,* II, XIV, p.185).

se encontrou na democracia a superação do “homo lupus homini”[7] e do “bellum omnium contra omnes[8]” que Hobbes colocava na origem da necessidade do Estado Liberal. O Estado moderno, desta forma, ainda não entregou o bem-estar prometido. A barbárie convive com alguns oásis de “civilização”. Tempos de desespero.

> Look around and consider the lives of all the world that we know, consider the faces of all the world that we know, consider the rage and discontent to which the Jacquerie adresses itself with more and more of certainty every hour. Can such things last?[9] (*A Tale,* II, XVI, p. 185-6).

A pergunta da Madame Defarge, dirigida ao Antigo Regime francês ainda ecoa nos jornais e nas nossas conversas - até quando a situação se sustentará? O pior dos tempos.

Charles Darnay diz a seu tio, o marquês de Evrémond, que a vida que levam, à primeira vista, pode parecer bonita, mas, “seen in its integrity, under the sky, and by the daylight, it is a crumbling tower of waste, mismanagement, extortion, debt, mortgage, oppression, hunger, nakedness, and suffering”[10] (*A Tale,* II, IX, p. 130). O nobre francês despreza sua própria herança e, pela boca do herói, Dickens procura claramente criticar a nobreza e retratar que um tempo em que a miséria da população convive com a opulência das classes privilegiadas clamava por mudanças. O narrador assume o discurso dos revolucionários e culpa os “privilégios de classe” pela miséria da população.

> Toward what goal do we move? The peaceful enjoyment of liberty and equality; the reign of that eternal justice wherein laws are engraved not in marble or

---

[7] O homem é o lobo do homem. Frase em latim primeiramente utilizada por Plauto (195 aC) e popularizada pelo filósofo inglês Thomas Hobbes (1578-1679).

[8] Guerra de todos contra todos. Outra frase utilizada por Hobbes para defender a necessidade do contrato social que origina o Estado. A barbárie do estado de natureza (anterior ao advento do Estado) exigiria que o homem criasse o Estado para garantir sua sobrevivência. Essa tese vai ser aperfeiçoada por John Locke (1632-1704) em seu “Dois tratados sobre o Governo Civil” em que cria as bases para o Estado Moderno Liberal ao defender que os indivíduos abdicam de sua liberdade individual em favor do Estado em troca da proteção e garantia de sobrevivência. Outra ideia importante que Locke traz para o pensamento político é a noção de que o homem tem direito de se contrapor a um governo que não garanta a sua sobrevivência, defendendo o “direito à revolução”.

[9]“Olhe em torno, considere as vidas em todo o mundo que conhecemos, considere a raiva e a insatisfação aos quais a Jacquerie se dirige com mais e mais convicção a cada hora. Acha que essa situação pode durar para sempre?” (*Um Conto,* II, XVI, p. 211.)

[10] “se examinarmos em sua inteireza, sob o céu e à luz do dia, perceberemos que esta torre está desabando sob o peso da má administração, de tantas extorsões, dívidas, hipoteca, opressão, miséria e sofrimento” (*Um Conto*, II, IIX, p. 151).

> stone, but in the hearts of men, even in that of the slave who forgets them and the tyrant who denies them...
> In a word, we want to carry out nature's wishes, realize humanity's destiny, keep the promises of philosophy, absolve providence from the long reign of crime and tyranny. Let France, once illustrious among enslaved countries, eclipse the glory of all free peoples who ever existed, become the model of nations, the dread of oppressors, the consolation of the oppressed, the ornament of the universe and, in sealing our achievement with our blood, we may at least see the star of universal happiness shine... that is our ambition, that is our goal.
> What kind of government can realize these marvels? Only government that is democratic or republican: words that are synonymous.... (ROBESPIERRE, apud MASON e RIZZO: 1999, p. 255)[11]

Era esse o panorama traçado por Robespierre para os países democráticos em 1794. Chegados ao século XXI pode-se perguntar se "liberdade" e "igualdade" são palavras que descrevem a nossa era. A violência urbana e os conflitos que ainda marcam nossa sociedade tornam a palavra "fraternidade" sinônimo de sonho romântico. Afinal, vivemos no melhor dos mundos ou no pior dos mundos? A dicotomia que abre o romance *A Tale of Two Cities* ainda paira sobre nossa era e o debate sobre o melhor dos tempos ou o pior dos tempos, sobre a validade da Revolução como forma de solução das questões sociais continua, apesar de a via revolucionária ser cada vez mais relegada ao segundo plano.

Ao escrever sobre a Revolução Francesa em 1859, o romance de Dickens já delineava, ainda que ambiguamente, que essa cultura antirrevolucionária estava em formação, uma ideologia que pregava a repressão do sentimento de revolta em "the dark reference of fear and slavery"[12] (*A Tale,* II, IX, p. 129). Esse medo e essa escravidão são fruto de uma "deferência" que se foi formando lentamente desde as primeiras recepções da Revolução Francesa, principalmente entre os autores ingleses. Uma deferência à paz e à moderação que prega que a violência da revolução

---

[11] Discurso de Maximilien Robespierre, "Report on the Principles of Political Morality" (February 5, 1794) in: MASON e RIZZO (ed): *The French Revolution*- A Document Collection. "Em direção a que objetivo nós nos dirigimos? Ao gozo pacífico da liberdade e da igualdade; ao reino da justiça eterna em que as leis são impressas não no mármore ou na pedra, mas nos corações dos homens, mesmo no do escravo que as esquece ou do tirano que as nega.
Em resumo, nós queremos cumprir os desejos da natureza, realizar o destino da humanidade, manter as promessas da filosofia e absolver a providência do longo reino de crime e tirania. Permita à França, que já foi ilustre entre os países escravizados, eclipsar a glória de todos os povos livres que já existiram, tornar-se modelo para as nações, o terror dos opressores, a consolação dos oprimidos, a joia do universo e, ao selar nossa conquista com nosso sangue, nós possamos finalmente ver a estrela da felicidade universal brilhar... Esta é nossa ambição, este é nosso objetivo.
Que tipo de governo pode realizar esse feito admirável? Somente o governo que é democrático ou republicano: palavras que são sinônimos..."

[12] "deferência resultante do medo e da escravidão" (*Um Conto,* p. 149)

desse ser evitada a qualquer custo. A percepção dessa “repressão” da alternativa revolucionária ao status quo é o grande legado de *A Tale of Two Cities*.

As interpretações acerca do “significado histórico” da Revolução Francesa são muito variadas; defensores e críticos da Revolução, no entanto, concordam que seu impactona formação da sociedade moderna é inegável. As conquistas da Revolução fazem parte do “senso comum”. Porém, o modo como a democracia moderna entrou para a história não é uma unanimidade.

Em 1859, quando o romance é publicado, o panorama político e econômico da Inglaterra e da Europa levavam a questionamentos parecidos. O debate em torno das conquistas da Revolução não havia chegado a termo. Conservadores, liberais, liberais radicais e socialistas radicais ainda debatiam o significado da Revolução e a herança de suas conquistas. Não havia uma resposta, mas começava a se delinear uma cultura de que a revolução, após o Terror de 1793-94 e a derrota das barricadas em Paris em 1848, não era mais uma alternativa. Desde os debates sobre a Revolução Francesa no final do século XVIII e durante todo o XIX, o medo da violência e a abolição da via revolucionária vêm sendo defendidos como partes integrantes da imaginação e da cultura moderna. Apesar, ou por causa da violência que nos cerca, nossa sociedade cada vez mais descarta essa saída para os problemas de nosso tempo.

O romance reflete esse panorama paradoxal ao nos apresentar duas cidades, duas formas de encarar os problemas de sua época; e a controvérsia entre as duas cidades, Londres e Paris, que representam as duas saídas para a crise, Reforma e Revolução. Paul Singer tenta resgatar a saída revolucionária no final dos anos 90, ao escrever um livro que traça a história dos movimentos operários na Inglaterra.

> Este livro surgiu da preocupação de reconceituar a revolução social socialista e de reavaliar suas perspectivas e possibilidades, face às vicissitudes do capitalismo e do movimento operário nos anos finais do século e do milênio. A preocupação se origina do fracasso histórico da tentativa de alcançar – ou “construir”- o socialismo através da estatização dos meios de produção e da instituição do planejamento centralizado da economia.” (SINGER: 1998, p. 9)

Singer, ao analisar a situação política e econômica da década de 90 propõe uma reavaliação do projeto revolucionário socialista, questionando a ideia de que uma revolução tem que ser necessariamente violenta, resgatando a distinção, presente em Marx, entre a revolução social e a revolução política. O repensar as revoluções seria

uma forma de combater a tendência contemporânea de considerar o liberalismo como única forma de organização social e econômica. Há ainda outros autores mais "radicais", que defendem a inversão da "demonização" da violência revolucionária, justificando a necessidade da revolução violenta para abolir as contradições sociais.

Sophie Wahnich (2012) - juntamente com Slavoj Žižek, que assina o prefácio do livro - em *In Defence of the Terror:* Liberty or Death in the French Revolution, defende que os mesmos horrores descritos durante o período do terror podem ser encontrados na nossa sociedade, com a diferença de que os de 1794 eram justificados pelo abuso sofrido pela população, enquanto os do século XXI são outorgados pelo Estado e justificados como necessidade inerente ao processo de desenvolvimento moderno.

> We are no longer in an age in which different standpoints argue over an event that resists interpretation, but rather one of unquestioned detestation of the event. Since the French Revolution includes, what the British call the 'Reign of Terror', and the French simply 'The Terror', not only can it no longer be seen as a historical movement which is redeemable en block, but it can in fact be rejected en block. The French Revolution is a figure of what is politically intolerable today, as it had already become in 1795. (WAHNICH:2012, posição 350)[13]

Ela acredita que a mudança na interpretação dos fatos da Revolução ganhou força principalmente após 1990, o fim da era começada pela Revolução acaba duzentos anos depois, com a falência final do modelo revolucionário stalinista que entrou em cena com os jacobinos. Reforça que, ao contrário do que querem alguns revisionistas como François Furet, 1789 foi o acontecimento fundador da democracia moderna e não um acontecimento isolado. Ela vai ainda mais longe ao afirmar que, mais uma vez na contramão do pensamento revisionista, os contemporâneos não demonizavam os atos revolucionários, como discutiremos mais tarde.

As questões propostas por Singer e Wahnich se conectam na medida em que se podem questionar os resultados do projeto democrático do capitalismo liberal assim como seus métodos. Seria possível tentar de novo? Por que a saída revolucionária, em voga nos séculos XVIII e XIX foi cortada da história? No romance de Dickens

---

[13] "Nós não estamos mais em um tempo em que diferentes posicionamentos divergem sobre um acontecimento que resiste a uma única interpretação, mas em um tempo de ódio inquestionável a esse evento. Como a Revolução Francesa engloba o que os ingleses chamam de "Reino do Terror" e os franceses simplesmente de "O Terror", ela não somente não pode ser considerada como um movimento histórico que pode ser redimido em todo o seu conjunto, como também deve ser rejeitada em todo seu conjunto. A Revolução Francesa é uma figura do que é politicamente intolerável hoje em dia, como já havia se tornado em 1795."

analisaremos como essa ideia, essa cultura antirrevolucionária foi se formando e como ela influencia o posicionamento do narrador no decorrer da história. A inserção da obra nesse debate que já dura séculos é fundamental para o entendimento das idas e vindas dos personagens entre Londres e Paris e da posição imprecisa e vacilante de nosso autor nesse debate.

O ponto mais controverso da posição de Dickens está na descrição que o narrador faz das multidões. No decorrer da narrativa elas são às vezes demonizadas pela sua violência, às vezes pintadas como portadoras do ato de justiça contra a "opressão da nobreza". As descrições mais famosas, no entanto, que servem de exemplo para os críticos acusarem Dickens de conservadorismo, referem-se à multidão como algo descontrolado e violento:

> The sea of black and threatening Waters, and of destructive upheaving of wave against wave, whose depths were yet unfathomed and whose forces were yet unknown. The remorseless sea of turbulently swaying shapes, voices of vengeance, and faces hardened in the furnaces of suffering until the touch of pity could make no mark on them[14]. (*A Tale,* II, XXI, p. 227).

Numa linguagem tipicamente dickensiana, melodramática e poética, Dickens pinta a multidão que participou da tomada da Bastilha em 14 de julho de 1789. Ainda não se sabia o que esperar dela, mas as palavras escolhidas pelo narrador - "destructive upheaving", "swaying shapes" - dão ideia de um movimento desordenado e violento que desconhece a piedade. A metáfora da natureza em convulsão vai ser uma das várias metáforas usadas por Dickens para descrever a turbulência das massas durante a revolução. O toque poético dado pela aliteração do som de /s/ e /ʃ/ - "remor**s**ele**ss** **s**ea of turblently **s**waying **s**hapes" - não apaga totalmente a noção de violência, apesar de trazer um outro elemento importante para o entendimento da posição de Dickens frente à revolução: a massa é violenta mas, ao contrário de outras representações, ela é composta de indivíduos que terão voz no romance e a sua violência é justificada por abusos passados. Há um contraponto à descrição violenta das massas na consideração de que elas agem em resposta às injustiças sofridas e neste ponto encontra-se a posição dúbia de nosso autor – há violência e ela é

[14] "O mar de águas escuras e ameaçadoras, cujas ondas destruidoras se sucediam com fúria, cujas profundezas eram ainda insondáveis e cuja força era ainda desconhecida. O mar sem remorso de formas turbulentamente convulsionadas, de vozes que clamavam por vingança e de faces temperadas nas fornalhas do sofrimento até que o toque da piedade não mais pudesse marcá-las." (*Um Conto,* II, XXI, p. 258)

destestável, mas ela é também fruto da fornalha do sofrimento que no romance aparece como as injustiças perpetradas pela nobreza à população na França. Ainda que seja um espetáculo violento, ele não deixa de ter, na visão de Dickens, a beleza da justiça sendo feita. Essa ambiguidade do narrador nos dá ideia de como o autor incorporou a controvérsia da recepção da Revolução em sua obra.

Para melhor entendermos a importância desse debate na obra, é importante lembrar que o debate entre Reforma e Revolução, além de um tema que dará forma a esse romance em particular, estende-se às próprias relações de Dickens com a crítica literária. Nosso autor sempre foi acusado simultaneamente de radical e conservador por diferentes críticos e um romance que tão abertamente trata de um tema político e de um debate que tanto influenciou a opinião pública nos faz olhar para a relação de Dickens com seus contemporâneos e para a interpretação que sua obra recebeu da crítica literária posterior; nos faz considerar o caminho que sua obra trilhou, da recepção entusiasta de suas histórias humorísticas, da crítica "leve" que fazia da sociedade ao humor sarcástico e "sullen" de suas obras posteriores; da recepção como autor popular, amigo das massas, à discussão sobre seu posicionamento político. De sua apreciação como simples caricatura no século XIX, à crítica a essa mesma "leveza" no século XX, até a consideração de seus méritos enquanto porta-voz da cultura popular de seu tempo.

A posição de Dickens acerca da "crítica social" em suas obras é polêmica e tem confundido a crítica literária há mais de um século. O posicionamento político do autor é uma das grandes discussões que temos sobre sua obra - e os críticos muitas vezes dão mais atenção a esse posicionamento do que às suas qualidades estéticas e literárias. Ao analisarmos sua trajetória literária constatamos que um autor que gozou da popularidade de Dickens em seu tempo não poderia ter deixado às claras uma posição extremada. Ele foi um "radical", um reformador, um "amigo dos pobres", mas também foi amigo de conservadores como Macaulay que só o criticou em *Hard Times* - a que deu a famosa alcunha de "sullen socialismo" (socialismo mal humorado); foi um dos autores prediletos da rainha Vitória; na sua morte, foi chorado pelos pobres e enterrado em Westminster. Foi amado pelos americanos, apesar da controvérsia em torno dos direitos autorais e das críticas que fez ao país. Cultivou a fama de bom, dócil

e amigo de todos, apesar de sua vida pessoal mostrar uma personalidade irascível, por vezes vingativa e egoísta[15].

Charles Dickens soube, antes de mais nada, cultivar sua imagem pública e isso aparece no dimensionamento por vezes nebuloso de sua crítica social. É certo que criticou as instituições de sua época, que desprezou o descaso com os pobres e desconfiou do Parlamento por toda sua vida, mas não tomou, de maneira alguma, posições públicas que fossem impopulares. Seu radicalismo e sua crítica social precisam ser entendidos dentro do contexto de sua popularidade e das próprias possibilidades de sua época. Não se pode esquecer que ele viveu em um tempo em que as posições radicais eram vistas com desconfiança, como sinal de traição à pátria; Dickens vivia em uma época em que o pensamento radical não era visto "com bons olhos". O sistema de repressão a esse tipo de pensamento já havia começado e ele foi um "radical" dentro do que o pensamento conservador de seu tempo permitia a um autor popular.

A história literária de Dickens é, neste contexto, a história do malabarismo entre "tirar os telhados" das casas, como afirma Raymond Williams, descrever os personagens típicos da Inglaterra vitoriana e arcar com as consequências dessas descrições. Sua obra não pode ser separada de sua extraordinária popularidade e da tentativa de delimitação do seu "radicalismo". A ambiguidade entre o melhor dos tempos e o pior dos tempos que o narrador coloca às vésperas da Revolução Francesa permeou a literatura e o posicionamento (ou a falta de posicionamento) político de Dickens - ele encarnou, como veremos posteriormente, os próprios limites

---

[15] A personalidade complexa de Dickens não é segredo entre seus biógrafos. Há inúmeros episódios em sua biografia que mostram a personalidade oscilante de Dickens, que alternava momentos de intensa excitação com momentos de angústia que ele combatia com uma atividade profissional frenética. Neste trabalho usamos ACROYD, Peter. *Dickens*- Public life and Private Passion. New York: Hydra Publishing, 2003; CHRISTOPHER, Hibbert. *The making of Charles Dickens.* London: Longmans, 1967; FIELDING, K.J. *Charles Dickens- a critical introduction.* Boston: Houghton Mifflin Company, 1965; HOUSE, Humphry. *The Dickens World.* London: Oxford University Press, 1942; JOHNSON, Edgar. *Charles Dickens- his tragedy and triumph- Volume Two.* New York: Simon and Schuster, 1952 e *Charles Dickens- his tragedy and triumph(revised edition with abridgments).* New York: Penguin Books, 1986; POPPE-HENNESSY, Una. *Charles Dickens.* London: Pelican Books, 1970; SMITH, Grahame. *Charles Dickens- A literary Life.* London: Macmillan Press, 1996; utilizamos também trechos da biografia escrita por seu amigo Forster e cartas de Dickens a amigos, familiares e seus editores. Os picos de emoção de Dickens e seu caráter por vezes vingativo aparecem principalmente quando os autores tratam de sua infância- ele nunca perdoou a mãe por tê-lo feito trabalhar na fábrica de graxa- e de seus amores, como a paixão não correspondida com Maria Beadnell. Edgar Jonhson comenta esse episódio: "He locked his own most intimate grifes in his heart, revealing them only to a few, and to those few only in part. The wasted tenderness of his youthful love for Maria Beadnell, he said years afterwards, 'made so deep an impression on me that I refer to it a habit of suppression which now belongs to me, which I know is no part of my original nature, but which makes me chary of showing my affections, even to my children, except when they are very young." (JOHNSON: 1986, p. 66).

ao “radicalismo” e ao “reformismo” impostos pelo debate acerca da Revolução na Inglaterra.

É inegável que um dos méritos de Dickens foi conseguir transformar seus personagens em “household friends”, amigos íntimos e ele próprio, além de um escritor, foi uma figura literária. No meio da discussão que se polarizou entre a investigação de seus méritos enquanto autor e seus méritos enquanto reformador, não se pode perder de vista que ele foi, antes de tudo, um escritor que representou seu tempo, com suas fraquezas e contradições. A análise de sua obra requer que se olhe para a sua popularidade, pois o impacto que causou no público sua capacidade de criar cenas pitorescas e transformar a complexa realidade em que vivia em ficção não podem ser desconsideradas. Não se pode desconsiderar tampouco, que, apesar ou por causa de suas falhas e fraquezas, ele foi a resposta da cultura popular para um mundo em mudança, como analisa Raymond Williams em *The English Novel from Dickens to Lawrence*:

> The central case we have to make is that Dickens could write a new kind of novel - fiction uniquely capable of realising a new kind of reality - just because he shared with the new urban popular culture certain decisive experiences and responses. That he shared with it, also, certain adjustments and illusions is a significant but minor part of this case[16]. (WILLIAMS:1970, p. 32)

A popularidade de Dickens e o compartilhamento que ele fazia das novas experiências são partes integrantes do seu “estilo literário” e de seu posicionamento político. Todas essas características contribuem para forjar nosso autor e a análise em separado exclui a noção de que o autor não existe sem sua popularidade ou sem seu estilo literário. E o mais importante, essas características ajudam-nos a compreender seu posicionamento frente à realidade. Não se trata de fazer uma análise biográfica da obra do autor, mas de considerar todas as dimensões dos fatores que contribuem para a composição de seus livros. E Dickens, definitivamente, não existe sem a sua popularidade, suas ambivalências e seu sentimentalismo.

“Perdemos um amigo” - foi desta forma que a Inglaterra recebeu a notícia da morte de Charles Dickens em 1870. Os ingleses estavam acostumados a ver as

---

[16] “O argumento principal que devemos defender é que Dickens podia escrever um novo tipo de romance - uma ficção unicamente capaz de compreender um novo tipo de realidade- somente porque ele compartilhava com a nova cultura popular urbana certas respostas e experiências decisivas. Que ele compartilhava com essa nova cultura também certos ajustamentos e ilusões é significante, mas um ponto menor na argumentação.”

questões sociais que marcavam as discussões no Parlamento aparecerem em seus romances, influenciando as ações públicas e, o que é mais surpreendente, agradando desde o operário até o membro da aristocracia. Sabe-se de escolas na Inglaterra que em meados do século XX utilizavam suas narrativas como textos didáticos para o aprendizado de história[17]; e apesar de não advogar em favor de partidos políticos, Dickens defendeu várias causas "sociais", criticando desde os horrores das "workhouses", que foram divulgados em *Oliver Twist*, ao egoísmo da sociedade capitalista, encarnado pelo Sr. Scrooge em seu *A Christmas Carol*.

Em meio a tantas opiniões diversas sobre o autor a pergunta que fica é: quem foi realmente Charles Dickens? Foi ele apenas um autor que visava a entreter as massas com seu sentimentalismo? Para aqueles que respondem afirmativamente a essa pergunta, cabe-nos perguntar como esse autor podia ser um dos autores prediletos de Karl Marx, que dizia dele:

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

Apesar de não ser fácil responder a essas perguntas, a análise de sua obra nos mostra que o sentimentalismo, tão criticado por seus críticos do século XX, foi um instrumento eficaz para tornar suas obras eloquentes e pitorescas, para divulgar não só para a Inglaterra, mas para o mundo as feridas da sociedade da época.

F.R. Leavis, no livro que pretendia compilar a "Great Tradition" da literatura inglesa exclui sumariamente Dickens quando lista os autores que vai analisar, apesar da ironia com que nega que teria dito que os demais autores não seriam dignos de serem lidos:

> The great English novelists are Jane Austen, George Eliot, Henry James and Joseph Conrad to stop for the moment at that comparatively safe point in history. Since Jane Austen, for special reasons, needs to be studied at considerable length, I confine myself in this book to the last three. Critics have found me narrow, and I have no doubt that my opening proposition, whatever I may say to explain and justify it, will be adduced in reinforcement of their strictures. It passes as fact (in spite of the printed evidence) that I pronounce Milton negligible, dismiss 'the Romantics', and hold that, since Donne, there is no poet we need bother about except Hopkins and Eliot. The view, I suppose, will be as confidently attributed to me that, except Jane Austen, George Eliot,

[17] Ver HOUSE, Humphry. *The Dickens World.* London: Oxford University Press, 1942.

> James and Conrad, there are no novelists in English worth reading[18]. (LEAVIS: 1950, p. 1)

Para além do exagero de interpretação de que Leavis busca se escusar, o fato é que Dickens não está entre aqueles que vale a pena analisar. É verdade também que Leavis[19] faz uma ressalva e analisa um romance de Dickens - *Hard Times* - na segunda edição, porém nosso autor, apesar ou por causa de sua popularidade, não pôde ser contado entre os grandes num primeiro momento.

Após ser deixado de fora da "Grande Tradição" da literatura inglesa, relegado à categoria de "literatura de massa", Dickens começou a ser considerado mais seriamente pela crítica na segunda metade do século XX, resgatado das sombras da academia pela crítica literária materialista. O sentimentalismo e o melodrama de Dickens, criticados por servirem de mero entretenimento para as massas, são considerados radicais na medida em que desvelam os problemas da sociedade industrial e o apelo aos sentimentos é uma forma de criticar uma sociedade marcada pela falta dos mesmos; Dickens pretendeu, através da forma dos seus romances, chamar a atenção para as consequências da Revolução Industrial, principalmente a transformação de seres humanos em objetos e desta forma, o sentimentalismo e o melodrama foram formas dickensianas de representação dos conflitos e transformações sociais que afetaram o século XIX. Nisto reside a genialidade e o sucesso de Dickens.

Muito mais importante do que acessar suas "intenções" e seu posicionamento político, porém, é compreender o papel dessa oscilação entre o conservadorismo e o radicalismo na construção de sua obra. Essa tensão liga-se à discussão entre o caráter estético e a crítica social, que é um dos pontos fundamentais da controvérsia em torno dos méritos literários de Dickens e é também um ponto chave para

---

[18] "Os grandes romancistas ingleses são Jane Auster, George Eliot, Henry James e Joseph Conrad para pararmos a princípio naquele ponto comparativamente seguro na história. Desde que Jane Austen, por razões especiais precisa ser estudada longamente, eu me restrinjo nesse livro aos últimos três. Os críticos têm considerado a escolha reduzida, e eu não tenho dúvidas de que minha afirmação inicial, o que quer que eu possa dizer para explicá-la ou justificá-la, será acrescentada para reforçar a censura. É dado como verdade (apesar de evidência escrita em contrário) que eu considero Milton insignificante, desprezo os românticos e defendo que desde Donne não há nenhum poeta com o qual devemos nos importar exceto Hopkins e Eliot. Será também atribuído a mim, eu suponho, que exceto Jane Austen, George Eliot , James e Conrad, não há romancistas em inglês que valha a pena ler."

[19] Na década de 70 Leavis escreve ainda um livro totalmente dedicado à obra de Dickens – *Dickens, the novelist* – no qual sua opinião sobre o autor parece ainda mais laudatória, contrapondo-se à sua opinião original de Dickens como "entertainer".

compreender o narrador de *A Tale of Two Cities*. Essa controvérsia origina-se principalmente porque Dickens, como já foi observado, oscila em seu posicionamento político: em relação à industrialização, por exemplo, às vezes defende o progresso técnico e a locomotiva, zombando daqueles que sonham com os coches. Em outras ocasiões, principalmente em seus romances, parece ele próprio evocar um passado mais feliz, como a caracterização dos personagens do circo em *Hard Times* sugerem.

A primeira recepção à obra de Dickens ignorava esse caminho de interpretação de seu posicionamento político e era, portanto, muito menos controversa; ela alardeava o "humor" e a "leveza" dos escritos do autor. Com *Sketches by Boz* (1836) e *Pickwick Papers* (1836-7) a crítica aclamou o "humor" e a "sagacidade" de Dickens. Charles Buller, em julho de 1837, comenta que "The qualities for which everybody reads and admires him are his humour and wit: and it is well known that he has delighted to employ these powers". (BULLER apud COLLINS: 1996, p. 52)[20]

Durante toda sua carreira os críticos comparavam a obra posterior de Dickens a esses primeiros escritos, tão cheios de alegria em sua crítica à sociedade. Os primeiros críticos de Dickens admiravam o tom "leve" de Boz - nome com que Dickens assina seus primeiros escritos - uma crítica à sociedade que não chegava à raiz do problema, ou demandava mudanças estruturais, mas que traçava um quadro irônico e divertido das mazelas. Ao ler Dickens era possível "rir" e "zombar" dos problemas, mais do que procurar uma solução para eles.

Forster, posteriormente amigo pessoal e biógrafo de Dickens, em uma resenha de 1837, elogia a capacidade de Dickens de "pintar cenas", outra característica que será motivo de admiração e censura entre os críticos. A descrição que Dickens faz da prisão Fleet é o motivo da admiração de Forster, que se encanta com o relato dos detentos e da miséria e da dissipação que podem ser testemunhados dentro dos muros da prisão. Forster, ao contário de outros críticos da época, observa que "the exposure [dos males], we sincerely trust, will prove as beneficial as it is opportune."[21]

---

[20] "as qualidades pelas quais todos o leem e admiram são seu humor e sagacidade: e é bem conhecido que ele se compraz em empregar esses poderes principalmente em descrever e comentar as peculiaridades cômicas dos ingleses da classe baixa."

[21] "A exposição destes males, nós sinceramente acreditamos, mostar-se-á tão benéfica quanto é oportuna". Citação da passage completa: "We have read it [*Pickwick Papers*] with the deepest interest and admiration. It is devoted chiefly to a delineation of the interior of Fleet Prison, of its various inmates, and of the scenes of misery and profligacy that may still, to the shame of our legislature, be witnessed daily within its walls. The exposure, we sincerely trust, will prove as beneficial as it is opportune."

Nem todos, no entanto, achavam “benéfica” esta exposição. *Oliver Twist* (1837-38), apesar de ainda fazer parte da fase mais leve ou “Boz**”,** de Dickens, já começa a incomodar, como continua Charles Buller em sua resenha sobre os trabalhos de Dickens em 1837; ele busca “aconselhar[22]” o autor a inserir descrições que tragam mais “conforto e alegria” ao leitor - “The very accuracy of all these minute details of human wretchedness makes their effect more distressing, and renders such a variation necessary to relieve our feelings[23].” (BULLER apud COLLINS: 1996, 54)

A rainha Vitória, em seu diário, também deixa registrado o horror que as histórias provocavam em seu primeiro ministro e mentor, Lord Melbourne. Ela relata que teve que defender o Sr. Dickens, que o ministro descrevera como sendo todo “workhouses”, fabricantes de caixões e batedores de carteiras. A defesa foi em vão. Lord Melbourne teria respondido que não gostava de ver aquelas misérias na realidade e não gostava de as ver sendo representadas e concluído que “everything one read should be pure and elevating. Schiller and Goethe would have been shocked at such things.”[24] (apud COLLINS: 1996, p. 44). A incursão de Dickens pelos temas sociais, ainda que não explicitamente radicais e mantendo o tom “leve”, já começa a incomodar alguns de seus leitores.

Esse incômodo torna-se maior com o passar dos anos e os críticos da obra posterior de Dickens, principalmente a partir de *Dombey and Son* (1848), vão se queixar da melancolia que toma conta de seus romances - falta-lhes humor, uma crítica feita até mesmo por seu amigo e biógrafo John Foster. Ironicamente, muito da crítica que se fez a Dickens no século XX, é justamente quanto ao excesso de humor que tornava seus personagens caricatos.

FORSTER apud COLLINS, Phillip (ed.). *Dickens- the critical heritage.* London: Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 37.

[22] Citação complete da passagem: “We must advise the author, in continuing the work, to put in some touches not merely of comedy, which is by no means deficient, but of something descriptive of a little more comfort and happiness.” BULLER apud COLLINS, Phillip (ed.). *Dickens- the critical heritage.* London: Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 54.

[23] “A própria precisão de todos esses detalhes minuciosos da miséria humana torna o seu efeito mais doloroso, e faz essa variação necessária para aliviar os nossos sentimentos”.

[24] “tudo o que lemos deveria ser puro e edificante. Schiller e Goethe teriam ficado chocados com tais coisas”. Citação do trecho completo: “We defended *Oliver* very much, but in vain. “I don’t like those things; I wish to avoid them; I don’t like them in *reality*, and therefore I don’t wish them represented”, he continued; that everything one read should be pure and elevating. Schiller and Goethe would have been shocked at such things, he said.”

George Orwell, em 1939, escreve um ensaio criticando a abordagem que tenta ver uma interpretação social em Dickens: ele seria antes de tudo um defensor dos bons sentimentos e o pintor de personagens engraçados e melodramáticos- “But in his own age and ours he has been popular chiefly because he was able to express in a comic, simplified and therefore memorable form the native decency of the common man”[25] (ORWELL: 1973, p. 74). Orwell combate veementemente a tese de autores como Jackson, que consideram Dickens um autor radical; ele viu os problemas de seu tempo, mas não foi capaz de enxergar uma solução, ou melhor, ele era incapaz de entender que, “given the exisiting form of society, certain evils *cannot* be remedied.”[26] (ORWELL: 1973, 5). É interessante notar que muito da melancolia dos últimos romances de Dickens é atribuída, em parte, à aguda consciência que o autor tinha de que muitos males não podiam ser remediados.

Principalmente após 1850 a crítica canalizou seus comentários para o caráter político (ou a falta dele) de suas obras[27]. E essa análise, como também notam Humphrey House[28] e George Ford, tem muito mais a ver com a visão que os críticos têm sobre a sociedade do que com a obra propriamente dita.

Quando havia uma identificação entre o romance e a visão pessoal do crítico, este elogiava os “méritos literários” de Dickens, como faz John Ruskin (1819-1900). Suas referências aos romances de Dickens são análises gerais, principalmente de seu papel como crítico social, muito mais do que uma análise da estrutura da obra. Durante a década de 50 Ruskin via em Dickens um “companheiro de ideais” - Ruskin, sendo discípulo de Carlyle, considerava a crítica ao capitalismo encontrada e a denúncia das injustiças sociais, em obras do terceiro período de Dickens como *Hard Times* (1854) e *A Tale of Two Cities* (1859) como ecos de sua própria crítica.

---

[25] “Mas na sua própria época e na nossa, ele é popular principalmente porque foi capaz de expressar de uma forma cômica, simplificada e por isso mesmo memorável, a dignidade natural do homem comum.”

[26] “dada a estrutura existente na sociedade, alguns males não podiam ser remediados”. Citação complete: “But it was quite beyound him to grasp that, given the exisiting form of society, certain evils *cannot* be remedied.”

[27] Para uma discussão sobre a posição dos críticos no século XIX sobre a obra de Dickens e a mudança no posicionamento do autor acerca da crítica social em seus romances a partir de 1850 ver FORD, George H. *Dickens and His Readers.* Aspects of Novel-Criticism since 1836.

[28] HOUSE, Humphry. *The Dickens World.* London: Oxford University Press, 1942.

Em 1863 Ruskin escreve para seu pai que não há outro autor tão capaz de entreter, seus poderes de descrição nunca seriam suficientemente estimados e seu humor recairia sempre sobre o vício, e não nas simples fraquezas dos personagens[29]. Porém, ao considerar que Dickens aproximava-se do antirradical Macaulay - principalmente por causa de algumas declarações públicas defendendo o progresso - seu discurso muda e ele critica a obra de Dickens por ser um modernista que defende o partido do apito da locomotiva e que não entende nada da antiguidade exceto por um tipo de atração de gralha pelas torres da catedral[30]. Como nota George Ford, a ambivalência da atitude de Dickens com relação ao industrialismo fica claramente demonstrada pela própria diversidade de impressões de Ruskin a essa atitude. A questão não era se a técnica utilizada para a crítica era boa ou não do ponto de vista literário, mas se era palatável. Esse mecanismo de Dickens, de criticar e não criticar, de se abster dos temas mais polêmicos fez com que ele conseguisse atacar todo mundo e antagonizar ninguém.[31]

Matthew Arnold (1822-88), que escreveu muito pouco sobre a ficção de sua época e parece ter lido muito pouco de Dickens, não deixa de elogiar *David Copperfield*, que se destaca no "meio do lixo contemporâneo". Novamente, o que Arnold elogia são os pontos em comum entre a sua crítica e a de Dickens, ou ao menos, os pontos em comum que interpreta na obra de Dickens. Arnold considera parecida com a sua a crítica que Dickens faz da classe média: crítica à estupidez, tédio e mecanização muito mais do que de uma "maldade"[32]. Arnold afirma que

---

[29] "I quite agree in your estimate of Dickens. I know no writer so voluminous and unceasingly entertaining, or with such a store of laughter- legitimate, open-hearted, good-natured laughter; not at things merely accidentally ridiculous or at mere indecency as often even Molière and Le Sage, and constantly in Aristophanes and Smollett- but at things inherently grotesque and purely humorous; if he is ever severe-as on Heep, Stiggins, Squeers, etc.- it is always true baseness and vice, never mere foibles, which he holds up for scorn." (apud COLLINS, Philip (ed). *Dickens*- The Critical Heritage, p. 443)

[30] "Dickens was a pure modernist- a leader of the steam-whistle party *par excellence*- and he had no understanding of any power of antiquity except a sort of jackdaw sentiment for cathedral towers." (*The Works of Ruskin* apud FORD, George H. *Dickens and His Readers.* Aspects of Novel-Criticism since 1836. Princeton: Princeton University Press, 1955,p. 95).

[31] ORWELL, George. *Dickens, Dali & Others,* New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973, p. 3.

[32] ''Of the contemporary rubbish which is shot so plentifully all around us, we can, indeed, hardly read too little. But to contemporary work so good as *David Copperfield* we are in danger of perhaps not paying respect enough, or reading it (for who could help reading it?) too hastily, and them putting it aside for something else and forgetting it. What treasures of gaitey, invention, life, nature and kindness governing the whole! Such is the admirable work which I am now going to call in evidence. Intimately, indeed, did Dickens know the middle class; he was bone of its bone and flesh of its flesh."(T*he Incompatibles,* 1881,

Dickens conhecia a “classe média” e sabia representá-la como nenhum outro autor, pois ele próprio era produto dessa classe; ele enaltece o retrato divertido e sagaz que Dickens faz da sociedade, que ele interpreta como similar ao seu: não há maldade na classe média e o caminho para uma sociedade melhor passaria pela harmonia entre as classes sociais, conseguida através da reforma dos sentimentos destas classes, lideradas pela classe média. Mais uma vez, a crítica à literatura de Dickens passa por uma interpretação de seu projeto político.

Harriet Martineau (1802-76), romancista e jornalista, interessada na popularização da economia política, atacou Dickens por considerar que em *Hard Times* Dickens não descreve realisticamente patrões e empregados. Para Martineau, a influência social de Dickens perde-se porque se torna uma influência que conduz à interpretação errônea da filosofia social, e portanto ele deveria se abster de tratar de assuntos que não conhece. Tamanha era a divergência política com Dickens que a autora chegou a parar de contribuir com artigos para o *Household Words*, revista da qual Dickens foi editor entre 1850 e 1859. Apesar de “não querer fazer do Sr. Dickens um economista político”, quanto mais fervente for a sua bondade, “the more important it is that it should be well-informed and well-directed, that no errors of his may mislead his readers on the one hand, nor lessen his own genial influence on the other”[33]. Martineau argumenta ainda que Dickens, em sua obra, criticou todos os planos legais existentes de socorro aos pobres.

A Tale of Two Cities insere-se nesta controvérsia justamente por ser um dos romances que menos traz as características do jovem Dickens e por ser um dos poucos em que o tema da revolução está sendo explicitamente discutido. Dikens já havia feito um romance que retratava revoltas em *Barnaby Rudge* (1841), que trata dos “Gordon Riots”[34], mas esses motins não são uma revolução e não demandavam

---

apud COLLINS, Philip (ed). *Dickens*- The Critical Heritage, London: Routledge & Kegan Paul, 1986, p. 267)

[33] “mais importante que ela seja bem informada e bem dirigida, que nenhum erro seu possa iludir seus leitores por um lado, nem diminuir sua própria influência genial, por outro”. Citação complete do trecho:”Nobody wants to make Mr Dickens a Polical economist; but there are many who wish that he would abstain from a set of difficult subjects, on which all true sentiment must be underlain by a sort of knowledge which he has not. The more fervent and inexhaustible his kindliness (and it is fervent and inexhaustible), the more important it is that it should be well-informed and well-directed, that no errors of his may mislead his readers on the one hand, nor lessen his own genial influence on the other.” (MARTINEAU apud COLLINS, p. 237).

[34] Os motins de Gordon foram inicialmente um protesto anti-católico em 1780, que protestavam contra leis que reduziam a discriminação contra os católicos na Inglaterra. Um protesto pacífico levou a

uma mudança estrutural na sociedade, como a Revolução Francesa, mas representavam uma questão religiosa que se mesclava com a política apenas incidentalmente. Já *A Tale of Two Cities* é sem sombra de dúvidas um romance não somente sobre a revolução em geral, mas sobre A Revolução. Por isso, a posição reformista de Dickens foi um dos principais pontos discutidos pela crítica na época de sua publicação.

Esse romance faz parte dos romances "escuros" da carreira de Dickens, em que a melancolia suplanta o humor. Forster critica a falta de humor no romance, como Dickens nota em 1860 em uma carta sobre *Great Expectations*- "You will not have to complain of the want of humour as in the *Tale of Two Cities*"[35] (DICKENS apud COLLINS: 1996, p. 427).

T. A. Jackson[36] tenta, numa argumentação por vezes ingênua, provar o radicalismo de Dickens, ligando-o a um radicalismo marxista. Ele traça um paralelo entre o progresso dos assuntos ou a inserção dos problemas sociais e o afastamento do tom leve das obras de Dickens ao progresso do movimento social na Inglaterra. A primeira fase inclui *Pickwick Papers* (1836-7), *Oliver Twist* (1837-8), *Nicholas Nickleby* (1838-9), *The Old Curiosity Shop* (1840-1) e *Barnaby Rudge* (1841). Essa seria a fase do otimismo da juventude. A segunda é a fase dos livros de Natal, *Notes on America* (1842), *Martin Chuzzlewit* (1843-5) e *Dombey e Filho* (1846-8), que denotam uma crescente irritação e pessimismo com relação à situação da Inglaterra. Finalmente, em sua terceira fase (*David Copperfield*-1849-50*, Bleak House* -1852-3*, Hard Times*-1854*, Little Dorrit*-1855-7*, A Tale of Two Cities* -1859, *Great Expectations*- 1860-1 e *Our Mutual Friend*- 1864-5) nos depararíamos com o ápice de sua melancolia. O primeiro período coincide com o período de nascimento e ápice do movimento cartista e termina com o triunfo da reação europeia em 1850. Ele não explica claramente a ligação dos acontecimentos na Inglaterra com a segunda fase. A terceira seria a derrocada da experiência Owenista e o colapso do movimento socialista inglês até a

---

tumultos e saques, que foram associados aos rebeldes americanos, numa tentativa de desestabilizar a política interna inglesa. A partir desta data, a expressão "King Mob" passou a significar uma turba violenta e desgovernada.

[35] "você não terá que reclamar da falta de humor como em *Um Conto de Duas Cidades*". Citação do trecho completo: "You will not have to complain of the want of humour as in the *Tale of Two Cities*, Dickens wrote to Forster in October 1860."

[36] JACKSON. T. *Dickens, the Progress of a Radical*, New York: International Publishers, 1987.

sua restauração com a Associação Internacional dos Trabalhadores e Karl Marx em 1864. A divisão é coerente com os temas abordados nos romances, porém o problema de tentar encontrar uma filiação política em Dickens é que sua posição, como já vimos, nem sempre é clara ou mesmo livre de incoerências. O que Jackson não leva em conta em sua análise são as próprias afirmações de Dickens, que nunca se colocou como um radical, pelo contrário, sempre manteve o posicionamento, encontrado no romance, de que, apesar dos problemas sociais serem culpa da elite, os trabalhadores não deveriam se revoltar e perturbar a ordem pública.

Esse posicionamento fica expresso no artigo "Railway Strikes", sobre uma greve de trabalhadores do setor ferroviário, publicado em 1851. Dickens afirma que por pior que sejam as condições, os trabalhadores não têm o direito de causar danos ao público:

> We will suppose Mr. Glyn's [Gegorge Carr Glyn, banqueiro e membro do parlamento por Kendal e president da London and North West Railway Company, cujos trabalhadores fizeram uma greve entre 22 de dezembro de 1850 e 1 de janeiro de 1851] communications with the men, to have been characterized by overbearing evasion, and not (as they undoubtly have been) by courtesy, good temper, self-command, and the perfect spirit of a gentleman. We will suppose the case of the Company to be the worst that such a case could be, in this country, and in these times. Even with such a reduction of it to its lowest possible point, and a corresponding elevation of the case of the skilled Raiwaly servants to its highest, we must deny the moral right or justification of the latter to exert the immense power they accidentally possess, to the public detriment and danger[37]. (DICKENS: 1997, posição 5936)

Ainda que houvesse abusos explícitos, os trabalhadores não teriam o direito moral à greve, pois estariam perturbando e colocando em risco a ordem pública. No romance, apesar da justificativa do abuso histórico, ao contrário do que diz Jackson, Dickens não aprova os métodos da revolução:

> In such risings of ire and risings of sea- the firm earth shaken by the rushes of an angry ocean which had now no ebb, but was always on the flow, higher and

[37] "Nós vamos supor que as tratativas do sr. Glyn com os trabalhadores tenham sido caracterizadas por evasivas autoritárias e não (como sem dúvida foram) pela cortesia, bom temperamento, auto-controle e com o espírito perfeito de um cavalheiro. Nós vamos supor que o caso da companhia seja o pior que pudesse haver nesse país e nessa época. Mesmo com a redução da companhia ao nível mais baixo possível, e a correspondente elevação do caso dos trabalhadores qualificados da companhia ferroviária, nós devemos negar o direito moral ou uma justificativa para que os últimos exerçam o imenso poder, que eles acidentalmente possuem, em detrimento e risco do público."

> higher, to the terror and wonder of the beholders on the shore - three years of tempest were consumed[38]. (*A Tale,* II, XIV, p. 240-241)

Dickens é o expectador horrorizado que da praia assiste à Revolução e que defende não os métodos da revolucionária Madame Defarge, mas os da tolerância e da paz. Apesar de reconhecer os abusos como fonte da violência, o expectador vê a sublevação revolucionária com "terror and wonder" e pretende dar um aviso à Inglaterra para que justamente isto não aconteça nas margens Inglesas do Canal da Mancha.

Humphrey House vê Dickens como um "reformador impaciente", que enxerga a necessidade de mudança, mas que se impacienta ao ver o perigo da violência retornar. Ele considera que esse tipo de reformador, que "quer um atalho para um mundo tolerável sem o perigo da violência" está sempre em uma posição política "fraca"; e a consciência desta "relativa impotência" provavelmente vai levá-lo a "berrar e zombar" quando ele "deveria argumentar"[39] (HOUSE:1942, p. 211-2).

Para entendermos essa posição de Dickens é necessário olhar para o que estava acontecendo na Inglaterra e as acepções que a palavra "revolução" possuía na época. A ideia de revolução e reforma na Inglaterra está ligada, na época de Dickens, à história do movimento operário e sua luta para obter representação política. Paul Singer[40] observa que o operariado inglês passou por 3 fases de resposta ao capitalismo: primeiro houve negação da industrialização e defesa dos direitos adquiridos no antigo regime; em uma segunda fase o movimento operário, ainda muito heterogêneo, somou-se à luta pela democracia; numa terceira fase eles desenvolveram formas próprias, potencialmente anticapitalistas de organização social - o sindicalismo - e de organização da produção e distribuição - o cooperativismo. A luta contra a industrialização é representada principalmente pelos ludditas e desapareceu nos anos vinte do século XIX com o aparecimento do Owenismo, que

---

[38] "Foram três anos de tempestade. Três anos em que se ergueram chamas devoradoras e ondas furiosas de um mar bravio, em que a terra estremeceu, convulsionada pela maré de um oceano que subia e subia, para o terror de todos os que o contemplavam da praia."(*Um Conto* II, XXIV, p. 247).

[39] "Though in the revolutionary period he had seen 'the necessity of a mighty change', his impatience increased as the danger of violence receded. Impatience such as his is a common characteristic of reformers with no taste for the business and organization of politics: it disqualified him even from editing a political newspaper with the immediate policy of which he agreed. An impatient reformer who wants a short-cut to a tolerable world without the risk of violence is always in a weak political position; and the consciousness of his relative impotence is likely to lead him to screaming and jeering where he might argue."

[40] SINGER, Paul. *Uma Utopia Militante*- Repensando o Socialismo. Petrópolis: Vozes, 1998.

propunha utilizar as forças produtivas proporcionadas pelas máquinas para acabar com a miséria e garantir a todos uma vida digna. A falência das cooperativas fundadas ou inspiradas por Owen e a recusa do Parlamento inglês em aceitar todas as petições feitas pelos trabalhadores levou à terceira fase da luta, em que a classe operária britânica passou a lutar pela regulamentação legal das relações de trabalho.

Quando Dickens começou a escrever seus romances, na década de 30, ele assistiu ao primeiro grande movimento pela reforma parlamentar na Grã-Bretanha. Essa reforma era defendida por um grupo bastante heterogêneo de atores - "reunia um amplo arco de forças que iam desde a aristocracia *whig* e os *whigs* mais avançados, que queriam abrir o sistema político às classes médias" (SINGER: 1998, p.80), passavam pelos filósofos seguidores de Bentham que queriam o sufrágio universal masculino até o movimento operário propriamente dito, que exigia o mesmo. Em 1831 a Câmara dos Lords rejeitou o projeto dos *whigs* e a Inglaterra ficou bem próxima de uma revolução, estancada pela Reforma de 1832, em que os *Tories* cederam e partilharam a participação com a burguesia industrial. Como aconteceu na Revolução Francesa, Singer argumenta que o operariado participou da luta, mas não obteve conquistas significativas.

Essa primeira reforma, uma reforma "moderada", poderia ser aceita por Dickens. Como argumenta Daniel Puglia em sua "Defesa de Dickens contra seus admiradores",

> Embora irritasse alguns dos leitores mais conservadores ao insistir nos ataques contra o sistema legal e parlamentar e contra os privilégios aristocráticos, Dickens nunca apoiou causas impopulares partilhadas por contemporâneos mais radicais tais como o movimento cartista, os opositores à guerra na Crimeia, ou ainda os críticos da, digamos assim, firme atuação britânica para conter os levantes nas colônias do Império - enfim nosso autor tentou evitar ao máximo que assuntos explicitamente polêmicos maculassem sua imagem pública. (PUGLIA: 2006, p. 2)

A fim de proteger sua imagem pública, o que Dickens não poderia apoiar era uma reforma como a proposta pelo movimento operário a partir de 1832, principalmente o cartismo, que começou em 1836. Os seis pontos defendidos pelo movimento - sufrágio universal masculino, direitos eleitorais iguais, parlamentos anuais, remuneração dos parlamentares, voto secreto e nenhuma exigência de propriedade para pertencer ao parlamento - era mais reforma do que a política de boa vizinhança de Dickens poderia suportar. A tese de T. A. Jackson de que Dickens não

apoiou o cartismo porque “não acreditava nas instituições” e o movimento fez petição ao Parlamento não resiste a uma observação mais aguçada das ideias de Dickens. O cartismo, porém, não conseguiu mobilização suficiente para pressionar o parlamento e a primeira fase do movimento terminou em 1839. Houve uma nova tentativa em 1842, mas divergências internas levaram ao fim do movimento.

Esse tipo de reforma, que pedia mudanças estruturais, não contava com o apoio da população: havia o medo da desordem e da violência e Carlyle, um personagem que terá uma influência ao mesmo tempo importante e controversa sobre Dickens vai se levantar para “avisar” a sociedade que se nada fosse feito, poderia acontecer uma revolução semelhante à da França na Inglaterra. Não é de se estranhar que seu livro *History of the French Revolution* tenha sido publicado em 1837.

Quando Dickens escreve *A Tale of Two Cities,* muitos se espantam por ele escolher esse tema, pois a luta cartista acabara há quase uma década e a Liga Comunista fora dissolvida em 1852. Porém, como Madame Defarge ensina, o terremoto aproxima-se em silêncio, até a explosão final. Dickens via no descontentamento da classe trabalhadora o “tigre” adormecido que poderia acordar; ele via que mudanças para apaziguar os ânimos não estavam sendo feitas; ele tinha cada vez menos fé no Parlamento e nas reformas da lei. Preparava-se um cenário em que o descontentamento lenta, porém constantemente, atiçava os ânimos e a tempestade se aproximava.

Seguindo esse panorama, na década de 50, como muitos críticos notam, os romances de Dickens tornam-se mais melancólicos - o autor via a impossibilidade de mudança através de reformas no parlamento e temia a saída revolucionária. Não há em sua crítica social uma solução direta para os problemas e isto adere-se à estrutura do romance, como analisaremos nos capítulos seguintes (e essa questão vai ser fundamental no desfecho do romance). Dickens não consegue resolver o problema da ineficiência do poder político e a ambivalência de sua posição aparece no romance: rejeita tanto as soluções institucionais (como querem os reformadores liberais) quanto a saída revolucionária (defendida pelos socialistas radicais). O dilema de Dickens é produto de sua época histórica e não é absolutamente assim, como já assinalamos, tão diferente de nossa época. Primavera da esperança. Inverno do desespero.

Esse dilema norteia a posição da crítica em relação a seus escritos. Vimos que seus admiradores no século XIX louvavam seu caráter de crítica leve; seus detratores do final do século XIX enxergavam nos romances de sua última fase uma crítica

amarga à sociedade; muitos consideravam, no entanto, essa crítica pouco consistente e cobravam um posicionamento mais aberto. No século XX, os críticos da primeira metade do século insistiam nessa cobrança de um posicionamento político mais claro. A partir de meados do século XX começa-se a considerar a obra de Dickens como mais do que entretenimento e defesa de um posicionamento partidário. Pior dos tempos ou melhor dos tempos sua obra refletiu, como observa Raymond Williams, os problemas e fraquezas de seu tempo e o romance que analisaremos não foge a este destino.

A recepção da obra de Dickens é, desta forma, importante porque permite observar sob outro ponto de vista, o da crítica literária, como houve culturalmente a construção de um paradigma que colocava a revolução como algo moralmente inaceitável mesmo entre grupos considerados “radicais”. A ideia de revolução que criou as bases de nossa sociedade (e de tudo o que se considera inalienável) foi sendo histórica e culturalmente apagada dessa mesma sociedade. Ainda não foi feito o acerto histórico das consequências das transformações ocorridas no século XVIII e da importância dos atores dessas transformações, da burguesia e dos *sans-culotte*, como analisaremos no romance quando tratarmos da importância dos personagens secundários.

O que influenciou a interpretação da obra de Dickens é o desenrolar de um processo que começa já em 1795, quando, após o entusiasmo inicial, os comentadores da Revolução, que apoiam as mudanças, começam a construir a representação das massas e da violência incontida da revolução, defendendo abertamente ou não, que as mudanças devem ser feitas por via pacífica, apagando do mapa histórico pensadores como Marx e Paine, que defendiam a revolução e exaltando autores como Carlyle, que criticam a situação política e social, mas têm uma visão mais conservadora da Revolução. Não se trata de fazer uma análise moral dos acontecimentos ou julgar a melhor forma de ação, mas de investigar como a revolução, em 1859, quando Dickens escreve *A Tale of Two Cities*, já não era mais vista como uma alternativa de prestígio ou mesmo possível.

O romance, sob esta perspectiva, é relevante dentro da obra do autor porque joga luz sobre muito o que se discute sobre o seu posicionamento político. Dickens era um radical, um reformador, até mesmo um revolucionário no campo das ideias e das leis mas não um revolucionário no campo da ação. O que isso significa tem

dividido a crítica por dois séculos. Veremos que sua posição em relação a que saída tomar é muito mais ambígua, sem deixar de ser um sintoma de seu tempo.

Apesar de negarmos o posicionamento de críticos do século XIX e XX que julgam a obra de Dickens por critérios relacionados puramente à sua afiliação política, podemos investigar como o material histórico dado por sua época se condensa na narrativa e como as saídas encontradas na obra plasmam a época em que vivia. Não se pode analisar uma obra literária sem levar em conta o contexto histórico no qual ela foi escrita; *A Tale of Two Cities* não pode ser entendido fora do contexto de debate em torno da Revolução; deste modo, o posicionamento que prima pelo julgamento puramente estético da obra também é irrelevante, pois não existe literatura separada da realidade.

> Um dos achados centrais do materialismo cultural segundo Williams é demonstrar que a oposição costumeira entre literatura e realidade, cultura e sociedade, mascara sua profunda interconexão: não se pode analisar uma sem a outra, e nem mesmo conceber uma literatura sem a realidade que ela produz e reproduz, ou, pela mesma via, uma sociedade sem a cultura que define seu modo de vida. (CEVASCO: 2008, 150)

Como também não existe literatura separada de suas características estilísticas, presentes na forma do romance, Raymond Williams, já citado anteriormente, um dos grandes defensores da literatura dickensiana dos críticos do século XIX - que viam seu maior mérito o fato de ser puro entretenimento, uma leitura leve e divertida - analisa a obra de Dickens sob o aspecto de que o romance era capaz de comunicar uma sociedade em transformação e Dickens foi capaz não só de comunicar, mas de usar a linguagem de seu tempo, uma linguagem que estava de acordo com a cultura popular de seu tempo, como analisaremos posteriormente. Ao observar a crise de experiência do século XIX e as respostas que os autores davam a um mundo em que as comunidades cognoscíveis deram lugar a cidades e metrópoles em que as pessoas mal conheciam seus vizinhos, Williams observa que Dickens foi um dos primeiros a usar a forma do romance para dar conta dessa nova realidade.

> An important split takes place between knowable relationships and an unknown, unknowable, overwhelming society. The full seriousness of this split and of its eventual consequences for the novel can be traced only towards the end of the century. But its pressure is evident form this first period of crises: Dickens's response to it – a very early response to it- a very early and major response- is perhaps the key to understanding him, and especially to

> understanding his very original and creative use of the novel as a form[41]. (WILLIAMS: 1970, p. 15-16)

É relevante, também, como a interpretação que fazemos do romance hoje nos mostra o modo como interpretamos nossa própria época. A Literatura, como coloca Antônio Candido, organiza a visão do mundo (CANDIDO: 2004, 177) e permite "variações históricas de função numa estrutura estética que permanece invariável"

> Devemos levar em conta, pois, um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo. (CANDIDO: 2006, 174)

O olhar para o romance nos permite analisar nossa visão sobre a Revolução; o próprio romance já trazia essa "interpretação histórica", os fatos de 1789 são analisados pela perspectiva de 1859. *A Tale of Two Cities*, desta forma, foi uma análise do passado com um olho no presente e dois no futuro da sociedade inglesa.

Essa desconfiança da reforma social através da via revolucionária, no caso da Inglaterra, através da revolução do proletariado, fica evidente num discurso que Dickens fez no Manchester Athenaeum, no qual fala sobre os males criados pela ignorância, que é genitora da miséria e do crime – e apresenta a solução: a necessidade dos trabalhadores entenderem que tipo de relação devem ter com seus patrões:

> Understanding that the relations between himself and his employers involve a mutual duty and responsibility, he will discharge his part of the implied contract cheerfully, faithfully, and honourably; for the history of every useful life warns him to shape his course in that direction. (Speech at first annual soirée of the Athenaeum, Manchester- October 5, 1843 in: *A Christmas Carol* edited by Richard Kelly. Ontario: Broadview Press, 2003 p.200)[42].

---

[41] "Uma importante cisão aconteceu entre relacionamentos cognoscíveis e uma sociedade desconhecida, incognoscível e esmagadora. A total importância dessa cisão e suas consequências para o romance só podem ser traçadas no final do século. Mas sua pressão é evidente desde esse primeiro período de crise: a resposta de Dickens- uma resposta percursora e decisiva- é talvez a chave para seu entendimento e especialmente para o entendimento de seu uso original e criativo do romance como forma."

[42] "Entendendo que as relações entre ele e seus patrões envolve uma obrigação e reponsabilidade mútuas, ele vai desempenhar sua parte implícita do contrato alegremente, fielmente e honrosamente; pois a história de toda a vida útil o aconselha a dirigir sua trajetória nesta direção."

Novamente assistimos a um discurso revolucionário no diagnóstico e conservador na solução. Essa tentativa de unidade social não foi uma aspiração apenas de Dickens. Carlyle, a quem Dickens atribui a inspiração para seu relato sobre a Revolução Francesa, também criticava o método revolucionário:

> These Chartisms, Radicalisms, Reform Bills, and infinite other discrepancy, and acrid argument and jargon that there is yet to be, are *our* French Revolution: God grant that we, with our better methods, may be able to transact it by argument[43]. (*Works of Thomas Carlyle;* VOL II, p.223 apud WILLIAMS: 1983a, 79)

A Inglaterra esperava ultrapassar seus problemas sociais sem seguir o nefasto exemplo francês. Dickens argumenta que os trabalhadores devem compreender seu papel na sociedade e sua relação com os empregadores. Ele propõe que os trabalhadores sejam incorporados da mesma forma que a aristocracia fizera com a burguesia e essa cooperação é justamente o ponto que Perry Anderson identifica como um dos motivos de não ter ocorrido uma revolução social na Inglaterra, apesar dos distúrbios ocorridos durante o século XIX:

> Northern manufacturers, mindful of the French Revolution and fearful of the working-class movement, were not disposed to risk any overturn of the dominant landowners, and never evicted them from control of the political order-rather melting with them in a composite ruling order after mid century. From this history there emerged no insurgent body of thought comparable to the Enlightenment alone[44]. (ANDERSON: 1992, p. 56-7).

A cultura da classe média inglesa, ainda segundo Anderson, não deu origem a nenhuma teoria geral da sociedade, a burguesia inglesa abriu mão de um questionamento da sociedade e nunca teve que repensar a sociedade. Na Inglaterra não houve o desenvolvimento de uma sociologia clássica e não houve o desenvolvimento de um marxismo que se opusesse a ela:

> The net effect of the thirties [1930s] was to vaccinate British culture against an alien virus. The resistences built have survived largely intact to this day. The

[43] "Estes Cartismos, Radicalimos, Projetos de Reformas, e outras infinitas discrepâncias, e ácidos argumentos e jargões que ainda aparecerão, são *nossa* Revolução Francesa: Deus conceda que nós, com nossos melhores métodos, sejamos capazes de conduzi-la através dos argumentos apenas."

[44] "Industriais do norte, preocupados com a Revolução Francesa e temerosos de um movimento de trabalhadores, não estavam dispostos a arriscar nenhum dano à elite dos proprietários de terra, e nunca os destituiu do controle da ordem política, ao contrário, fundiram-se com eles em uma ordem dominante conjunta depois da metade do século. Desta História não emergiu nenhum movimento insurgente comparado ao Iluminismo."

> fifties and sixties saw the multiplication of Marxisms elsewhere; Adorno in Germany, Della Volpe in Italy, Althusser in France all founded important and divergent schools. England remained unaffected. Marxist thought in this sense had never become naturalized.
> Britain, then, may be defined as the European power which- uniquely- never produced either a classical sociology or a national Marxism. British culture was consequently characterized by an absent centre. For both historical materialism and classical sociology, in their different variants, were totalizing enterprises- attempts to capture the 'structure of structures', the articulation of the social whole itself[45]. (ANDERSON: 1992, p. 56)

Ao investigar as causas desse fenômeno, Anderson percebe que a burguesia nunca alcançou uma revolução política ou social na Inglaterra. Não houve uma revolução e nem mesmo o florescimento de uma cultura radical porque, segundo o autor, a burguesia inglesa renunciou ao questionamento da sociedade como um todo em sua "acceptance of a comfortable, but secondary station within the hierarchy of early Victorian capitalism."(ANDERSON: 1992, p. 57-8). A aliança entre a burguesia e a aristocracia garantiu a "paz" na Inglaterra e afastou o espectro da revolução ao conservar a ordem antiga na nova ordem, transformando a Inglaterra no país da Reforma, em que a Revolução não está nunca no horizonte:

> Because the economic order of agrarian England was already capitalist and the feudal State had been dismantled in the seventeenth century, there was no indefeasible necessity for it to displace the previous ruling class. A common mode of production united both, and made their eventual fusion possible. The cultural limitations of bourgeois reason in England were thus politically rational: the *ultima ratio* of the economy founded both[46]. (ANDERSON: 1992, p. 58)

Desta forma, a ameaça do pensamento radical, que fez com que a sociologia clássica florescesse na Europa, nunca se materializou na Inglaterra. O desenvolvimento do questionamento social foi, segundo Anderson, uma das grandes

---

[45] "O efeito concreto dos anos 30 foi vacinar a cultura britânica contra um vírus estrangeiro. As resistências construídas sobreviveram em grande parte intactas até o presente. Os anos 50 e 60 viram a multiplicação de marxismos em outros lugares: Adorno na Alemanha, Della Volpe na Itália, Althusser na França todos fundaram escolas importantes e divergentes. A Inglaterra permaneceu não afetada. O pensamento marxista neste sentido nunca se tornou naturalizado. A Grã-Bretanha então, pode ser definida como a potência europeia que- singularmente- nunca produziu nem uma sociologia clássica nem um Marxismo nacional. A cultura britânica foi consequentemente caracterizada por um centro ausente. Pois tanto o materialismo histórico quanto a sociologia clássica , em suas diferentes variantes, eram projetos totalizantes- tentativas de capturar a "estrutura das estruturas", a articulação do todo social."

[46] ''Porque a ordem econômica da Inglaterra agrária já era capitalista e o Estado Feudal tinha sido desmantelado no século XVII, não havia uma necessidade irrevogável de se extinguir a classe dominante anterior. Um modo comum de produção unia a ambas e tornou possível sua future fusão. As limitações culturais da razão burguesa são, portanto, politicamente racionais: a *ultima ratio* da economia fundou a ambas."

conquistas da cultura burguesa europeia no final do século XIX e começo do XX. A falta desse questionamento por meio seja da sociologia, seja de um marxismo nacional fez com que a cultura inglesa se organizasse em torno desse "centro ausente" e tornasse assim uma cultura em que as revoluções se tornassem um "impossible object" (ANDERSON: 1992, p. 104):

> The chloroforming effect of this configuration is general. Silently underpinning the social status quo, it stifles intellectual questioning of the existing order and deprives political opposition on the Left of the resources needed to understand its society, the condition of changing it[47]. (ANDERSON: 1992, p. 104)

Para que haja mudanças, deve haver primeiro o questionamento do status quo, deve haver a construção de alternativas para ele, a construção de estratégias de mudança. O questionamento foi reprimido na Inglaterra muito porque não se via a necessidade de uma revolução, pois a burguesia se aliou aos proprietários de terra.

Não houve uma revolução burguesa na Inglaterra do século XIX porque não havia necessidade,[48] o modo como a revolução capitalista foi feita fez com que a burguesia assumisse o poder através de conchavos com a aristocracia agrária. Por outro lado, a revolução proletária foi amplamente combatida através da disseminação do medo da revolução – e sementes dessa cultura antirrevolucionária podem ser vistas já no início do debate acerca da Revolução Francesa. Há na Inglaterra, de acordo com Anderson, uma cultura reacionária que impede que movimentos estudantis apareçam; não existe uma "cultura revolucionária", cultura essa que deveria ser encontrada na esquerda. Não haveria, na verdade, ainda segundo o autor, uma esquerda na Inglaterra. Ao procurar as origens desse fenômeno, ele encontra na cultura inglesa o que chama de "absent centre", o centro ausente que deveria ser ocupado por uma Sociologia - a Inglaterra é a única entre as sociedades ocidentais

---

[47] "O efeito anestesiante desta configuração é geral. Silenciosamente subjacente ao status quo social, ele reprime o questionamento intelectual da ordem existente e priva a oposição política de esquerda das fontes necessárias para entender sua sociedade, a condição para mudá-la."

[48] Como aponta também Marcos Cesar de Paula Soares em *As figurações do falso em "O Agente Secreto"*: "Foram as alianças entre os aristocratas donos de terras e vários grupos de burgueses mercantes que financiaram a Revolução Industrial e o início da empreitada imperialista, processos que formaram uma nova burguesia urbana e industrial. Entretanto, no início não há nenhum antagonismo marcante entre a velha aristocracia e a nova burguesia- o capitalismo inglês abarcou a todos generosamente. Quando interesses díspares começaram a aparecer, foi o pavor da Revolução Francesa que lembrou ambos os grupos de seus objetivos comuns. Começa aqui a repressão da ameaça da classe trabalhadora" (SOARES, M.C.P. *As figurações do falso em "O Agente Secreto",* 2000- Tese de Doutorado em FFLCH-Estudos Linguísticos e Literários em Inglês- Universidade de São Paulo, p.151)

mais importantes que não produziu uma sociologia clássica. Não houve na Inglaterra o desenvolvimento o questionamento e análise da sociedade por parte da burguesia[49].

O romance tenta dar conta desta situação: fazer um diagnóstico e superar as contradições que são apresentadas no decorrer da narrativa. Dickens vai utilizar o melodrama e a ironia para criticar vários aspectos da sociedade e não escapam de sua crítica nem a nobreza nem os revolucionários. Um outro romance da fase "melancólica" de Dickens, *Hard Times* (1954), diagnosticava os efeitos devastadores da sociedade industrial e utilizava o melodrama como forma de conscientização da mecanização e do processo de desumanização pelo qual passava a sociedade inglesa da época. O sentimentalismo constituía, desta forma, uma saída revolucionária no sentido em que provocaria a conscientização, que é o primeiro passo para que uma saída efetiva possa ser buscada. Nesse romance o melodrama é utilizado como instrumento para dar um diagnóstico radical. Outro fator que aponta para o caráter revolucionário do romance é o fato de que, apesar da personagem Louisa conscientizar-se das agruras que cercam sua vida e passar por um processo de humanização através da fomentação dos sentimentos, ela efetivamente não tem um final feliz - somente a reforma de sua natureza não garantiu totalmente sua redenção. Resta a ela observar as cinzas do que foi e daquilo que, segundo o narrador, nunca será. Mas o narrador deixa um último recado: resta aos leitores reconhecerem e desejarem que a situação apresentada no romance efetivamente se transforme. Não é compromisso do escritor, está fora de seu campo de ação a revolução social. Ele apenas diagnostica as mazelas sociais e cabe ao leitor – persuadido por ele – decidir o que fazer e executar sua decisão.

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

Hard Times, desse modo, concatena simbolicamente os vários aspectos da conturbada sociedade inglesa do século XIX, metaforizando suas fissuras e, ironicamente, desautorizando as respostas até então apresentadas (principalmente o Utilitarismo). Paradoxalmente, a obra utiliza as próprias contradições de sua época para dar uma resposta da cultura popular à crise de experiência. Neste sentido

[49] Vale lembrar que em 1990 Perry Anderson retoma essa análise com uma avaliação positiva das realizações da Nova Esquerda- "A Culture in Contraflow". (ANDERSON:1992, p. 193-301)

Dickens leva a cabo um modo peculiar de revolução social: semeia conhecimento dos problemas, armazena projetos, prediz a colheita de mudanças.

Em *A Tale of Two* Cities o uso do melodrama é mais complexo. Ao fecharmos o romance nos fica a ideia de um autor que soube pintar o seu tempo como poucos; as descrições, os personagens do livro dramatizam as ansiedades, medos e ambiguidades de uma sociedade que tentava definir um caminho a seguir. O diagnóstico é claro: para nosso autor, mudanças precisam ser feitas. Não resta dúvida de que o diagnóstico é revolucionário - o mundo não pode continuar do jeito que está, o tempo dos reis com “grandes mandíbulas” e de “rainhas bonitas e feias” como nos conta nossa narradoresmigalhara-se.

O potencial revolucionário dos diagnósticos de Dickens já foi analisado em *Hard Times*[50]*;* em *A Tale of Two Cities* a questão não é a justiça ou injustiça da situação - o ponto principal do romance não é o diagnóstico, apresentado nas dicotomias que abrem a narrativa, que demonstram as contradições daquela época. O problema está na solução a ser tomada. Dado o momento histórico inglês, a construção de um pensamento antirrevolucionário, o crescimento da agitação política e social e o espectro da revolução, como o narrador constrói uma solução. Como essa solução não nos livra das dicotomias ao contrastar ela própria com o diagnóstico sugerido.

Mudanças são necessárias para superar as dicotomias expressas no melhor dos tempos e no pior dos tempos. Os remédios também nos são sugeridos no próprio título do romance: Londres e Paris, Reforma e Revolução. Nosso autor entra em um debate que influenciou o modo como a crítica interpretou suas obras e mais uma vez o colocou dentro da discussão sobre suas posições políticas. Resta-nos analisar como essas dicotomias aparecem figuradas no romance, como a forma as engendra, como nosso narrador, em seu esforço ficcional, procura juntar as peças de seu intricado quebra-cabeça, como escolhe uma alternativa entre a sabedoria e a insensatez, como dribla a noção de que tem tudo e ao mesmo tempo não tem nada a seu dispor; e como vê a solução dos problemas que nos apresenta durante a narrativa, às vezes traindo no estilo ideias contrárias às que está defendendo. Acompanharemos nessas viagens entre Londres e Paris nosso narrador, que nunca nos deixa livre de suas oscilações, que nos faz compartilhar profundamente as angústias de seu tempo, que transforma

[50] Ver MATOS, E. *Tempos difíceis na Inglaterra*: forma literária e representação social em 'Hard Times' de Charles Dickens. 2007. 124f. Dissertação de Mestrado. Departamento de Estudos Literários e Linguísticos do Inglês, Universidade de São Paulo, São Paulo.

em revolução sua própria estrutura narrativa que vai e vem, avança e recua, repete, ecoa, sussurra e brada. Sabemos desde o princípio que é uma época de luz e trevas. As dicotomias do próprio remédio adotado é o que procuraremos analisar.

2 A TEMPESTADE SE APROXIMA

> Thus did the year one thousand seven hundred and seventy-five conduct their Greatnesses, and myriads of small creatures - the creatures of this chronicle among the rest- along the roads that lay before them. (*A Tale,* I, I p. 9)[1]

A participação de Dickens, ainda que controversa, no debate político de seu tempo criou, como foi abordado no capítulo anterior, uma série de romances que tratavam de questões sociais importantes para sua época e davam diagnósticos dos problemas pelos quais passava a sociedade inglesa. Se Dickens era porta-voz das contradições de seu tempo, dando uma resposta popular às novas experiências, fazia-se necessário falar sobre a revolução. A aproximação de nosso autor de um pensamento radical foi muito discutida, assim como seu caráter conservador; faltava a Dickens tratar das soluções para esses problemas e escrever sobre uma alternativa que perpassava toda a discussão política de sua época: a Revolução Francesa, ou melhor, as consequências da Revolução Francesa na política interna Inglesa.

Faltava um romance que tratasse abertamente de um tema que vinha sendo tocado em romances anteriores - o das soluções possíveis para a crise - um tema difícil e complicado, como são os temas que afetam profundamente uma época, principalmente se tratados do ponto de vista de quem está vivendo a experiência.

O romance nos oferece, simbolica e alegoricamente uma série de interpretações e remédios para a crise retratada, espelhando as incertezas de seu tempo - o desejo de mudança e o temor de das consequências; a consciência da crise e a incerteza da resposta; a inquietação advinda dessa incerteza e o incômodo sentimento de que uma tempestade se aproximava. O espectro que rondara a imaginação inglesa há quase um século seria finalmente dramatizado por um dos seus escritores mais populares. Apesar de refletir as disputas ideológicas de seu tempo, o grande debate subjacente ao romance não é o debate sobre a afiliação política de Charles Dickens, mas sim a discussão acerca da Reforma e da Revolução. Essa dicotomia entre duas soluções possíveis para a crise permeará a estrutura do romance e é a chave para entendermos as estratégias narrativas do narrador.

---

[1] ‘‘Foi assim que o ano de mil setecentos e setenta e cinco conduziu suas Grandezas e miríades de pequenas criaturas- dentre elas as criaturas dessa crônica- ao longo dos caminhos que se estendiam à sua frente.” (*Um Conto,* I,I, p. 18 *)*

O romance que trata da Revolução mais importante na história recente da Europa não pode ser compreendido, portanto, se não se considerarem os interlocutores de Dickens: a Inglaterra do final do século XVIII, que recebeu as primeiras notícias da Revolução e travou uma guerra contra a França e a Inglaterra de meados do século XIX, que na política exterior acabara de amargar uma campanha militar desastrosa na Crimeia e enfrentava problemas com os hindus; e na política interna enfrentava ainda uma opinião pública inquieta com a lentidão das reformas e que trazia na memória os levantes da classe operária da primeira metade do século.

O estilo, como coloca Raymond Williams, não é uma qualidade abstrata, mas é inseparável da substância das ideias e sentimentos expressos[2].

> Style is known, not as an abstract quality, but as inseparable from the substance of the ideas and feelings expressed. In modern communication theory, a new dimension has been added: style is inseparable also from the precise relationship of which it is a form: commonly the relationship, whether explicit or implicit, between a writer or speaker and his or her expected reader or audience. This relationship is never mechanical. The ordinary formula in communication theory- 'who says what, how, to whom, with what effect?'- characteristically neglects the real sources of communication. In practice, in studying communication, we have to add the question 'why?'.The precise relationship, which is only rarely static, is then inseparable from the substantial ideas and feelings, which might otherwise be abstracted as a 'contend' without form. In almost all writing, the language which is at once form and content includes, though often unconsciously, the real relationships, and the tension between these and the conscious relationship, of the writer and others. (WILLIAMS:1991, p. 74)

A clara inserção das controvérsias da História na forma do romance através de suas dicotomias faz com que a linguagem adotada pelo narrador una forma e conteúdo e nos ajude a compreender que às vezes esse estilo pode mesmo revelar tensões inconscientes, como veremos ao analisar o desfecho do romance. O conteúdo não se separa da forma empregada para transmiti-lo e o narrador absorve,

---

[2] Raymond Williams estuda as relações entre forma, conteúdo e o porquê que está subjacente ao estilo no livro *Writing in Society.* A passagem mencionada encontra-se no capítulo *Notes on English Prose*. "O estilo é conhecido, não como uma qualidade abstrata, mas como inseparável da substância das ideias e dos sentimentos expressos. Na teoria de comunicação moderna, uma nova dimensão foi acrescentada: o estilo é inseparável também da relação precisa do que é uma forma: comumente a relação, seja explícita ou implícita, entre o escritor ou orador e sua audiência ou leitor presumível. Esta relação não é nunca mecânica. A fórmula comum na teoria da comunicação- 'quem diz o que, como, para quem, com que efeito?' - geralmente negligencia as fontes reais da comunicação. Na prática, ao estudar a comunicação, nós temos que adicionar a pergunta 'por quê?'. A relação precisa, que somente em raras ocasiões é estática, fica então inseparável das ideias e sentimentos substanciais, que podem de outra maneira se tornarem abstratos, como um 'conteúdo' sem forma. Em quase toda escrita a linguagem que é ao mesmo tempo forma e conteúdo inclui, apesar de frequentemente inconscientemente, a relações reais e a tensão entre elas e as relações conscientes, do escritor e de outros."(WILLIAMS, Raymond. *Writing in Society*. London e New York: Verso, 1991).

deste modo, o paradoxo do debate em sua linguagem, em sua posição frente aos fatos narrados e no seu próprio estilo oscilante.

Num movimento de aproximação e afastamento entre ficção e realidade, entre século XVIII e século XIX, a fronteira entre a História e a história fica cada vez mais tênue. Mas, afinal, como pergunta Raymond Williams: por quê? De que maneira a forma ambígua adotada por Dickens nos revela as fissuras do período no qual o romance foi escrito? Por que o narrador insere a ideia do debate em sua estrutura? Por que coloca em seu conto elementos tão díspares que confundem o leitor e o fazem oscilar entre a admiração e a repulsa da Revolução? Por que insiste em lançar mão de estratégias quase inverossímeis em sua narrativa?

Para que se possa começar a pensar numa resposta, é preciso considerar o primeiro interlocutor do romance: a recepção da Revolução Francesa na Inglaterra na década de 90 do século XVIII. O contexto político, que o narrador apresenta já nas primeiras linhas do romance como a estação da luz e a estação das trevas, é o contexto de uma disputa ideológica sobre os princípios da Revolução e suas possíveis consequências na política inglesa. O romance e a contraditória postura que o narrador toma frente aos fatos narrados não podem ser entendidos fora desse contexto.

A relação da situação inglesa sincrônica e diacronicamente com a francesa ultrapassa o enredo e se funde à própria estrutura da narrativa – a comparação, base da estrutura do enredo, permite que uma alegoria seja construída e, juntamente com a ironia, traz a reflexão sobre temas atuais à narrativa que se passa no século XVIII. O narrador não deixa o leitor esquecer-se da estrutura de seu conto, ele leva o leitor a refletir sobre os dois países e sobre a História, desde 1775 até 1859. A tecedura da revolução, também representada pelo constante movimento de tecer da Madame Defarge, leva o leitor a divagar se os fatos de 1789 não poderiam se repetir em 1859 do outro lado do canal, leva o leitor a pensar sobre as relações sociais de sua época. Relações essas que englobam as questões políticas, os relacionamentos humanos – o ser humano nos seus melhores aspectos e nos seus piores, como no caso do marquês que tem o sugestivo nome de Evrémond (uma mistura de “every” em inglês com “mond”, mundo em francês?); questões psicológicas - como o sentimento de não-pertencimento de Sydney Carton e as crises do Doutor Manette; e econômicas, na fome que assola o vilarejo onde fica o castelo Evrémond e nos negócios do banco Tellson.

As idas e vindas e a volubilidade do narrador nos apresentam um romance cheio de dualidades e de difícil classificação em termos de posicionamento político. A crítica do narrador ora o aproxima dos radicais ora o aproxima dos conservadores. Porém, dado o contexto histórico no qual está inserido e todo o debate em torno da questão[3], Dickens não poderia usar como estrutura guia do romance outro recurso que não a oposição.

O debate acerca da Revolução Francesa na Inglaterra foi um dos principais assuntos políticos na Inglaterra no final do século XVIII e grande parte do XIX. As posições tomadas no debate polarizaram as discussões sobre a política interna e externa na Inglaterra e foram responsáveis por dar forma à cultura inglesa em termos de Reforma, Radicalismo e Revolução - "It may not be exaggerated to say, as did the London Corresponding Society in 1789, that the debate in England over the French Revolution was the topic to which all thinking minds were drawn during the decade of the 1790s"[4] (CRAFTON: 1997, p. ix).

Não é à toa que *A Tale of Two Cities* comece com uma série de dicotomias, pois, ainda como observa Linda Crafton citando Raymond Williams em *Culture and Society*, "It still remains to be understood that the Revolution was not simply a background or an influence on cultural history but rather, as Raymond Williams said in 1958, ' the mould in which general experience was cast[5]'" (CRAFTON: 1997, p. x). A

---

[3] Inúmeros livros foram dedicados à recepção da Revolução Francesa na Inglaterra e alguns deles serão abordados no decorrer da análise, principalmente **: 1. DICKINSON**, H.T. The political context in: *The Cambridge Companion to British Literature of the French Revolution in the 1790s.*Cambridge: Cambridge University Press, 2011: "The French Revolution and the French Revolutionary war were the most discussed issues in British politics and the British press. The Revolutionary debate of the 1790s in Britain had a profound influence on the political, religious and cultural life of the country, while the French war produced almost unprecedented economic and social strains, and forced Britain to make a huge military, naval and financial effort to counter French ambitions. For a great many Britons the 1790s were a decade of crisis that polarized British society into the friends and enemies of the French Revolutionary cause" (p.1); **2. ROYLE**, Edward. *Revolutionary Britannia? Reflections on the threat of revolution in Britain, 1789-1848.* Manchester and New York: Manchester University Press, 2010; **3. BARTEL,** Roland (ed). *Liberty and Terror in England*- Reactions to the French Revolution, Selected Source Materials for College Research Papers. Boston: D.C. Hethon and Company, 1965 e **4.CRAFTON**, Lisa Plummer (Ed.) *The French Revolution Debate in English Literature and Culture,* Londres: Greenwood Press, 1997, além dos **textos originais escritos pelos principais interlocutores do debate: Richard Price, Edmund Burke, Thomas Paine, Mary Wollstonescraft, William Godwin no século XVIII e Thomas Carlyle e o próprio Dickens no século XIX.**

[4] "Pode não ser exagerado dizer, como o fez a London Corresponding Society em 1789, que o debate na Inglaterra sobre a Revolução Francesa foi o tópico para o qual se voltaram todas as mentes pensantes durante a década de 90 do século XVIII."

[5] "Ainda falta compreender que a Revolução não foi simplesmente o pano de fundo ou um influência na história cultural, mas ao contrário, como Raymond Williams disse em 1958, 'a fôrma na qual a experiência geral foi moldada".

Revolução em nosso romance tampouco é apenas um pano de fundo para as ações e desventuras das personagens; a própria estrutura do romance acompanha e incorpora o debate que foi travado acerca da Revolução, moldando a forma que o narrador utiliza para construir a história.

Desta maneira, o primeiro capítulo, ao invés de nos apresentar as personagens que farão parte da história, nos apresenta uma introdução quase histórica, ainda que feita num estilo próprio de Dickens, com humor e ironia. As comparações que vão aparecer na narrativa são postas às claras e o narrador não busca subterfúgios para aos poucos revelar ao leitor o assunto do romance. Todo o primeiro capítulo é uma alegoria crítica da situação do mundo (sintetizado em torno da França e da Inglaterra) às vésperas da Revolução Francesa. A revolução batia às portas, mas a monarquia e a Igreja a ignoravam. De forma dramática Dickens comunica ao leitor que o mundo como se conhecia, com os valores e princípios da aristocracia e da monarquia, estava prestes a terminar.

> It is likely enough that, rooted in the woods of France and Norway, there were growing trees, when that sufferer was put to death, already marked by the woodman, Fate, to come down and be sawn into boards, to make a certain movable framework with a sack and a knife in it, terrible in history. It is likely enough that in the rough outhouses of some tillers of the heavy lands adjacent to Paris, there were sheltered from the weather that very day, rude carts, bespattered with rustic mire, snuffed about by pigs, and roosted in by poultry, which the Farmer, Death, had already set apart to be his tumbrils of the Revolution. But that Woodman and that Farmer, though they work unceasingly, work silently, and no one heard them as they went about with muffled tread: the rather, forasmuch as to entertain any suspicion that they were awake, was to be atheistical and traitorous[6]. (*A Tale,* I, I, p. 8)

O sofredor a que o narrador se refere provavelmente trata-se de um jovem que fora condenado a ter a mão decepada por crime de sacrilégio em 1776, o que foi famosamente criticado por Voltaire - apesar de que, neste caso, o condenado não foi levado à morte. O narrador mostra, de qualquer forma, a “crueldade da Igreja e do

---

[6] “É bastante provável que, quando aquele sofredor foi levado à morte, já crescessem nas florestas da França e da Noruega árvores marcadas pelo Lenhador, o Destino, para serem derrubadas e serradas em tábuas e servirem à construção de uma certa estrutura móvel, com um saco e uma lâmina, da qual a História guardaria terrível memória. É bastante provável que, naquele exato dia, os rústicos telheiros de alguns lavradores das terras barrentas nas adjacências de Paris abrigassem toscas carroças respingadas de lodo, fuçadas por porcos e servindo de poleiro para galinhas, as quais o Fazendeiro, a Morte, já havia separado para o transporte sinistro da Revolução. Mas o Lenhador e o Fazendeiro, embora trabalhassem sem descanso, faziam-no em silêncio e ninguém os ouviu quando se esgueiraram com passos abafados: ao contrário, faziam questão de ignorá-los, visto que alimentar qualquer suspeita de que haviam despertado representava ateísmo e traição.” (*Um Conto* I,I, p. 16)

Estado” na França, introduzindo um tema que será recorrente no romance: a injustiça e a opressão presentes no contexto pré-revolução. A “estrutura móvel” sem dúvida é a guilhotina, que será utilizada mais tarde na Revolução Francesa e que reforça a ideia de que se estava plantando a Revolução que viria alguns anos mais tarde. Porém, como enfatiza ainda o narrador, esse lenhador e esse fazendeiro “though they work unceasingly, work silently, and no one heard them as they went about with muffled tread”.

Ao mesmo tempo em que traça a tempestade que se aproxima e a inexorabilidade de um conflito dadas as circunstâncias apresentadas, através de metáforas como a do Lenhador, fica clara a comparação entre França e Inglaterra. As duas cidades - Londres e Paris - da época da Revolução Francesa não são apenas comparadas entre si; as duas cidades presentes no título, representam Inglaterra e França. Mas esta é a comparação mais óbvia. O narrador não se limita a dizer que a situação na França e na Inglaterra eram parecidas às vésperas da revolução. Ele implica que a situação às vésperas da Revolução é “superlativamente” comparável à situação de sua época. Dickens estende a comparação do final do século XVIII – “Era o ano do senhor de 1775” para meados do XIX e o conto refere-se não somente à época da Revolução Francesa, mas também a sua própria época, como deixa claro o final do primeiro parágrafo do texto, citado no começo de nosso trabalho.

Além do caráter de introdução à narrativa dada pelo primeiro capítulo, ele também nos apresenta a estrutura que molda o romance já nas primeiras linhas. As oposições e as comparações que vão dar todo o movimento da narrativa, são explícitas. O narrador abre o romance elencando uma série de antíteses: melhor dos tempos X pior dos tempos, crença X incredulidade, esperança X desespero, luz X escuridão. A luz do pensamento Iluminista defendido pelos filósofos pré-revolução e a escuridão trazida pelo período do Terror. As consequências dessa época de luz e escuridão também são contraditórias: ou se vai para o céu, ou, implicitamente, para o inferno. Esses paradoxos espelham a própria ideia que se tinha acerca da Revolução Francesa no período - o debate se dividia entre os admiradores e os opositores da Revolução, a necessidade de mudança se contrapondo às funestas consequências de uma revolução. Londres e Paris, presentes no título do romance, representam, em última análise, as duas posições frente à demanda por mudanças: a petição por reformas nas leis e a revolução, respectivamente.

O enredo rocambolesco do romance justifica o título: o conto, o “tale”, imprime um caráter de faz-de-conta, uma história cuja veracidade se costuma questionar, e vários elementos recorrentes nos romances de Dickens aparecem - o sacrifício, o sofrimento infantil (a infância de Lucie, a morte de seu filho, a angústia de sua filhinha), o entra e sai de personagens, as mudanças súbitas no rumo da história, o sentimentalismo exacerbado, a redenção pelo sentimento. Some-se a esses elementos a estranha coincidência na aparência de Charles Darnay e Sydney Carton e o pano de fundo de incredulidade está montado. Se voltarmos à fala inicial do narrador e às explícitas comparações que ele traça, podemos dizer sem medo de exagerar que a atmosfera de irreal do romance plasma, de uma certa maneira, a reação das pessoas ao se depararem com os primeiros relatos do que estava se passando na França e com o próprio sentimento dos contemporâneos de Dickens com relação ao teatral relato da revolução escrito por Carlyle - a quem aliás Dickens faz referência no prefácio:

> Whenever any reference (however slight) is made here to the condition of the French people before or during the Revolution, it is truly made, on faith of the most trustworthy witnesses. It has been one of my hopes to add something to the popular adn picturesque means of understanding that terrible time, though no one can hope to add anything to the philosophy of Mr. Carlyle’s wonderful book[7].

À irrealidade proposta pelo conteúdo acresce-se a estrutura da narrativa, que também enfatiza a tensão entre o real e o imaginário: o narrador, antes de começar a narrativa ficcional dedica um capítulo à apresentação do contexto histórico; durante a narrativa ficcional faz várias alusões históricas explícitas e mantém o movimento que vai da generalização de fatos tidos como reais para a particularização da narrativa ficcional, de um sentimento social comum para um sentimento individual, como acontece no início do Capítulo III do Livro Primeiro. Antes de continuar a narrativa do mensageiro que traz a notícia de que o médico Manette foi “recalled to life”, ele faz uma longa digressão sobre a natureza humana:

---

[7] “Sempre que qualquer referência (mesmo que superficial) é feita aqui à condição do povo francês antes da Revolução ou durante, ela é produzida de boa-fé, com base em testemunhos fidedignos. É uma das minhas esperanças acrescentar algo à forma popular e pitoresca de entender aquele tempo terrível, apesar de que ninguém possa ter a pretensão de acrescentar qualquer coisa à filosofia do livro extraordinário do sr. Carlyle.”

> A wonderful fact to reflect upon, that every human creature is constituted to be that profound secret and mystery to every other. A solemn consideration, when I enter a great city by night, that every one of those darkly clustered houses encloses its own secrete; that every room in every one of them encloses its own secret, that every beating heart in the hundreds of thousands of breasts there, is, in some of its imaginings, a secret to the heart nearest it! Something of the awfulness, even of Death itself, is referable to this. No more can I turn the leaves of this dear book that I loved, and vainly hope in time to read it all. No more can I look into the depths of this unfathomable water, wherein, as momentary lights glanced into it, I have had glimpses of buried treasure and other things submerged. (*A Tale of Two Cities*, pp. 16)[8]

O mistério atribuído à natureza humana em geral é o mesmo que impede o mensageiro de compreender a estranha mensagem que fora incumbido de levar. O mistério das grandes cidades e das sociedades que não são mais cognoscíveis com um só olhar. As comunidades das grandes cidades que, como percebeu Raymond Williams, precisavam de uma nova linguagem para retratá-las. Uma linguagem ela própria cheia de meandros, imprecisa às vezes, fundamentada na tentativa de formar um todo cognoscível a partir dos fragmentos de uma sociedade em mudança. Cada casa nessa grande cidade que são agora as sociedades humanas guarda um segredo; não mais se pode acessá-lo como no passado. E o segredo que rodeia as casas é o mesmo que se encontra nos corações dos homens; porém, é possível ter vislumbres (glimpses) dos segredos escondidos, dos tesouros enterrados se houver luzes momentâneas que iluminem a escuridão. A passagem, no melhor estilo dickensiano, é altamente melodramática, com suas repetições no começo das frases (no more... no more) e suas inversões sintáticas ("No more can I turn", "No more can I look"). As metáforas também são apelativas: o livro que não pode mais ser lido, o tesouro escondido sob a água, as luzes que às vezes permitem enxergar os segredos. A cidade e o próprio homem são dessa maneira descritos como mistérios difíceis de serem decifrados e o narrador joga com esse mistério em vários níveis da narrativa- na vida dos personagens, nas estranhas coincidências, na tentativa de decifrar o

[8] "Um fato extraordinário a merecer reflexão é o de que cada ser humano se constitui num profundo e indecifrável enigma para todos os demais. Sempre que entro numa grande cidade à noite, considero com solene gravidade que todas aquelas casas fechadas e escuras encerram seu próprio segredo, que cada aposento em cada uma delas oculta um mistério, que cada coração pulsando nessas centenas de milhares de peitos esconde algum segredo para o coração que está a seu lado! Alguma coisa do horror, até mesmo da Morte, tem a ver com esse fato. Não mais posso virar as folhas daquele querido livro que amei e em vão pretendi ler. Não mais posso contemplar as profundezas dessas águas insondáveis nas quais, à luz fugaz dos relâmpagos, vislumbrava tesouros enterrados e outras preciosidades submersas. Estava escrito que o livro deveria fechar-se para todo o sempre, quando eu lera apenas uma página." *(Um Conto*, I, III, p. 25).

futuro feita por Carton no desfecho, na tentativa de criar uma comunidade cognoscível através da família de Lucie Manette.

Na passagem analisada o mistério está ligado ao Doutor Manette, cujos motivos para ter permanecido quase vinte anos na prisão só serão desvendados posteriormente no romance, quando as peças do quebra-cabeça criado por Dickens parecem se juntar. Assim como acontece com a natureza humana e a História, também o romance é repleto de mistérios e de personagens aparentemente desconexos que aos poucos vão sendo colocados como partes importantes da narrativa. Somente ao se entender por que o Doutor Manette foi preso e a relação entre Charles Darnay, os Manette e os Defarge é que as águas até então turvas se iluminam e o mistério se esclarece. O empregado do Banco Tellson, Mr Cruncher, o mesmo mensageiro citado na passagem, é ligado a atividades suspeitas em Londres, que no final descobre-se ser o furto de cadáveres. A menção a essa atividade, aparentemente sem conexão com a história revela-se no final: ao tentar roubar um cadáver ele descobre que não há ninguém no caixão, que a morte fora forjada e ele pode testemunhar contra um dos desafetos de Darnay em Paris, muitos anos depois. Descobre-se também que esse morto-vivo (Roger Cly) é o mesmo que testemunhara contra Darnay no primeiro julgamento em Londres e é também, coincidentemente, comparsa do irmão desaparecido da senhorita Pross (John Basard), que cuidou de Lucie Manette quando ela chegou à Inglaterra. No ato final do livro, quando Charles Darnay é condenado pelo tribunal revolucionário francês, todos os personagens estão na França, aguardando o epílogo da narrativa e esperando sua hora de entrar em cena para resolver os mistérios.

A simbologia de espelhamento é reforçada pelo próprio espaço do romance: Londres e Paris, uma dicotomia que já aparece no título do romance, perpassa seu enredo e está enxertada na forma do romance, mostrando mais uma vez que a História molda a história e as oposições do debate político aparecem no romance não de forma explícita no enredo, mas entremeadas na construção da estrutura narrativa.

A passagem refere-se ainda a um mensageiro que não compreende direito sua mensagem, a um mensageiro, que é apenas isso, um mensageiro, e não sabe o que tem em mãos. Essa temática do segredo e de códigos que não podem ser compreendidos pelo portador da mensagem vai ser retomada posteriormente no Livro Segundo quando o grupo revolucionário francês é descrito - os Jacques que se reúnem na taberna dos Defarge nem sempre conhecem todo o alcance de suas

mensagens mas a troca de informações é de fundamental importância para o desenrolar da Revolução. As alusões sociais e históricas do campo da realidade como forma de explicar o comportamento e atitudes dos personagens ficcionais é recorrente.

No meio de tantos mistérios e contradições, no entanto, as motivações da Revolução são claras, são reveladas nas descrições da aristocracia feitas através do Marquês, tio de Darnay. O narrador não deixa dúvidas de que havia muitas injustiças na França e de que a revolução era inevitável - novamente um diagnóstico claro. Ele utiliza várias metáforas para mostrar a aproximação da revolução, as duas mais recorrentes a da tempestade e a dos passos. Porém, ainda em relação à revolução, o romance deixa um mistério: essa foi a melhor forma de se livrar das injustiças? O romance transita entre várias posições, entre a crítica à posição da aristocracia e a crítica ao desejo desmedido de vingança da Madame Defarge. É a narrativa como expressão de uma estrutura de sentimento mais uma vez emergindo da leitura do romance, colocando às claras as contradições da sociedade, buscando o tesouro submerso. Mas, esta, como comprova o longo debate acerca da Revolução Francesa na Inglaterra, não é uma resposta fácil de ser dada.

As autoridades, como nos relata o narrador, também comparavam 1775 com 1859 e isso, apesar de ser expresso apenas numa frase no final do parágrafo, não pode ser ignorado. Acrescenta-se ainda, às duas cidades mencionadas explicitamente um terceiro personagem, uma terceira "cidade" que vai ser parte importante no debate: o narrador menciona mensagens, provenientes de um congresso de súditos britânicos na América que, "strange to relate, have proved more important to the human race than any communications yet received through any of the chickens of the Cock-lane brood[9]." (*A Tale,*I, I, p.7). A clara referência aos Estados Unidos, que em 1775 estavam às vésperas de rebelar-se oficialmente contra a Inglaterra, estabelece o tripé Inglaterra-França-América e finca as bases do debate acerca da revolução.

O narrador, ainda nesta passagem, zomba do fato de que os anos imediatamente anteriores às Revoluções Francesa e Norte-Americana, com seu

[9] "por incrível que pareça, provaram-se mais importantes para a raça humana do que qualquer comunicação já recebida através das galinhas da ninhada de Cock-Lane" (*Um Conto* ,I,I p. 16). Citação completa da passagem: "Mere messages in the earthly order of events had lately come to the English Crown and People, from a congresso of British subjects in America: which, strange to relate, have proved more importante to the human race than any communications yet received through any of the chickens of the Coke-lane brood."

pensamento empirista e iluminista, viram florescer na Grã-Bretanha uma série de "videntes", que traziam mensagens a torto e a direito; porém, nenhuma dessas mensagens "do além" era mais importante do que os rumores que chegavam da América. Nenhuma dessas mensagens era mais importante do que a mensagem que esse conto vai trazer, uma mensagem que se tornaria um dos assuntos mais importantes na Inglaterra pelos próximos anos.

Dickens no entanto vai inserir elementos ficcionais para dramatizar o pano de fundo histórico em sua narrativa. Dando continuidade ao fio condutor de oposições e espelhamentos, no decorrer do romance, às duas cidades ao mesmo tempo semelhantes e opostas e à série de contradições mencionadas na introdução do primeiro capítulo são acrescentados dois personagens que têm a mesma aparência física, mas que possuem personalidades opostas. É sugestivo também que Sydney Carton, ao se olhar no espelho veja seu sósia, Charles Darnay e pense que o outro é tudo aquilo que ele poderia ter sido e não foi. Os personagens serão analisados posteriormente, por ora nos basta a ideia de oposição entre os dois pensamentos, ou as duas soluções para a crise.

Tantas oposições, tantas menções a mistérios e a atmosfera de espanto frente a fatos que parecem irreais refletem o panorama que Dickens busca dramatizar: o choque de opiniões acerca da importância e das consequências da Revolução Francesa para a Inglaterra, a discussão acerca da Reforma e da Revolução. O período conturbado da Revolução Francesa e a recepção que essa Revolução encontrou na Inglaterra entram na narrativa e desdobram-se até as últimas linhas do romance, num movimento em que a História se entrelaça na história de tal forma, que, como diz Fredric Jameson, a forma se torna conteúdo[10].

> What must now be stressed is that at this level "form" is apprehended as content. The study of the ideology of form is no doubt grounded on a technical and formalistic analysis in the narrower sense, even though, unlike much traditional formal analysis, it seeks to reveal the active pretense within the text of a number of discontinuous and heterogeneous formal processes. But at the level of analysis in question here, a dialectical reversal has taken place in which it has become possible to grasp such formal processes as sedimented content in their own right, as carrying ideological messages of their own, distinct from the ostensible or manifest content of the works; it has become possible, in other words, to display such formal operations from the standpoint of what Louis Helmslev will call the "content of form" rather than the latter's "expression",

[10] Para uma análise das questões que perpassam forma e conteúdo na interpretação da literatura, ver JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious*. New York: Cornell University Press, 1988.

> which is generally the object of the various more narrowly formalizing approaches[11] (JAMESON: 1988, p. 99).

O debate acerca da Revolução no nosso romance é "conteúdo sedimentado na forma" e como observa Jameson, carrega mensagens ideológicas que são o grande trunfo do texto - ele não apenas narra a História da Revolução, mas incorpora elementos da ideologia que permeava a interpretação do próprio evento histórico. A Revolução Francesa foi recebida na Inglaterra com um misto de admiração e desejo de imitação, temor e terror; essa recepção moldou a forma como o governo, radicais e conservadores enxergavam o país e as estratégias políticas e econômicas necessárias para lidar com a situação na Inglaterra. Do embate dessas ideias nasceu principalmente uma campanha antirrevolucionária que influenciou o modo como o país respondeu a seus revezes sociais. A revolução foi combatida não somente através de medidas governamentais como a proibição das reuniões partidárias e a suspensão ao *habeas corpus*, mas também através de uma campanha ideológica de propagação de um sentimento de "demonização" da revolução. Essa campanha, ainda que não seja a única explicação, pode ser ligada à inexistência de uma revolução na Inglaterra, apesar das graves crises sociais que o país sofreu.

A Inglaterra nunca deixou de estar "às vésperas" da revolução; o discurso recorrente era que a Inglaterra, mais civilizada do que a França, encontraria uma saída menos sanguinária para a crise.

Os primeiros relatos da Revolução Francesa que chegaram à Inglaterra eram otimistas. Primeiramente, porque havia uma rixa com a França, que apoiara os rebeldes americanos; segundo, porque as demandas da primeira fase da revolução não eram diferentes das já conquistadas pelos ingleses na Revolução de 1688[12]. Os

---

[11] "O que precisa ser enfatizado agora é que neste nível a "forma" é apreendida como conteúdo. O estudo da ideologia da forma sem dúvida está fundada na análise técnica e formal em seu sentido mais redutor, mesmo que, diferentemente de uma análise formal tradicional, ela busque revelar a ativa pretensão dentro do texto de numerosos processos formais descontínuos e heterogêneos. Mas no nível de análise em questão aqui, uma reversão dialética aconteceu através da qual se tornou possível compreender tais processos formais como conteúdo sedimentado por si só, como portadores de mensagens ideológicas próprias, distintas das ostensivas ou do conteúdo manifesto das obras: tornou-se possível, em outras palavras, mostrar tais operações formais do ponto de vista do que Louis Helmsley chama de "conteúdo da forma" ao invés da posterior "expressão", que é geralmente o objeto de várias abordagens formalistas mais redutoras."

[12] "When news reached Britain of the political crisis in France in the summer of 1789, it was generally welcomed. The French king had supported the American republicans in their successful war against the British Crown and anything which might weaken his position was morally and diplomatically desirable. Whigs, Dissenters and parliamentary reformers in Britain interpreted the demands of the Third Estate – and subsequently of the National Assembly- as reasonable, embodying the constitutional aspirations

ingleses viam na Revolução Francesa uma consequência natural do governo de Luis XVI e muitos comentadores chegaram a receber com entusiasmo as notícias da França.

No romance, a menção à América no capítulo chamado “O Período”, é uma ligação implícita ao início do debate, que ligava o que acontecera na França ao exemplo americano. Outros defendiam ainda que o que levara à necessidade de convocação dos Estados Gerais foram os gastos com o financiamento da Revolução Americana. Deste modo, o início do debate, como nos mostra o narrador do romance, se dá no tripé América-França-Inglaterra.

Um dos primeiros interlocutores do debate, o Reverendo Richard Price, profere um sermão em 4 de novembro de 1790 em comemoração ao aniversário da revolução de 1688, que foi publicado sob o título *A Discourse on the love of our Country*. Nele, ao elogiar a Revolução Gloriosa, Price a compara à Revolução Francesa e conclama a Europa e “todos os amigos da liberdade” a saírem em sua defesa, pois os tempos são “auspiciosos”. Ele frisa que os escritores que defenderam a liberdade conseguiram fazer com que reinos “quebrassem suas correntes” e “clamassem por justiça”. Mais explicitamente ele afirma que essa ideias “libertaram a América”, “refletiram-se na França” e lá acenderam uma chama que vai “aquecer e iluminar toda a Europa”.

> Be encouraged, all ye friends of freedom, and writers in its defense! The times are auspicious. Your labors have not been in vain. Behold kingdoms, admonished by you, starting from sleep, breaking their fetters, and claiming justice from their oppressors! Behold, the light you have struck out after setting *America* free, reflected to *France*, and there kindled into a blaze that lays despotism in ashes, and warms and illuminates *Europe*![13] (PRICE apud BARTEL:1965, p. 45)

Para o Reverendo Price, a Revolução Francesa representava a chegada de uma nova era para a humanidade; a era da paz, da liberdade e do fim dos

---

enshrined in the Glorious Revolution of 1688. Edmund Burke was untypical in discerning, as early as March 1790, in the debate on Fox´s motion to repeal the Test and Corporation Acts, the dangers of abstract reasoning and the demand for natural rights common to both English Dissenters and French Revolutionaries. “(ROYLE, Edward. *Revolutionary Britannia? Reflections on the threat of revolution in Britain, 1789-1848,* Manchester and New York: Manchester University Press, 2010, p. 13)

[13] “Sejam encorajados, todos vocês amigos da liberdade e que escrevem em sua defesa! Os tempos são auspiciosos. Seu trabalho não foi em vão. Vejam os reinos, alertados por vocês, despertarem, quebrarem suas corrente e clamarem por justiça contra seus opressores! Vejam a luz que vocês acenderam após libertarem a América, refletida na França, e lá despertaram as labaredas que reduzem o despotismo às cinzas e aquecem e iluminam a Europa!”

despotismos. Price, um dissidente - corrente que se separara da igreja anglicana ortodoxa - defendia, como tantos outros radicais da época, o ideal de liberdade mas não pensava, contudo, numa mudança na forma de governo. A maioria dos radicais que deram as boas-vindas à Revolução eram como os próprios radicais franceses da primeira fase da Revolução - queriam o fim dos privilégios feudais e algumas poucas liberdades políticas - nada além disso. Não se pensava, quando se acolheram favoravelmente as notícias da Revolução Francesa, em ver o rei e a rainha decapitados.

No começo da Revolução, assim como em sua véspera, "those two of the large jaws, and those other two of the plain and the fair faces, trod with stir enough, and carried their divine rights with a high hand[14]." (*A Tale,*I, I, p.9). Os de "grandes mandíbulas" são os reis da França e da Inglaterra, a dama do rosto comum, a rainha da Inglaterra e a do "belo rosto", Maria Antonieta, rainha da França. Não havia no começo da Revolução tanto na França quanto na Inglaterra, temor pela vida ou mesmo pela posição dos reis. O fim da monarquia não fazia parte do horizonte da maioria dos participantes do debate, com exceção de Thomas Paine. O Reverendo Price deixa essa posição clara quando descreve o "triunfo" do rei, levado pelos revolucionários:

> What an eventful period is this! I am thankful I have lived to see it, and I could almost say, *now lettest thou thy servant depart in peace*, *for mine eyes have seen thy salvation*. I have lived to see a diffusion of knowledge which has undermined superstition and error. I have lived to see the rights of men better understood than ever, and nations panting for liberty, which seemed to have lost the idea of it. I have lived to see thirty millions of people, indignant and resolute, spurning at slavery, and demanding liberty with an irresistible voice, their king led in triumph, and an arbitrary monarch surrendering himself to his subjects[15]. (discurso de Richard Price In: CRAFTON: 1997, p. 7)

No romance, essa primeira fase do debate pode ser ainda vista quando o narrador apresenta um outro exemplo da despreocupação da nobreza com a revolução que se aproxima: às vésperas da Revolução a "jacqueria", representada

---

[14] "aqueles dois com grandes mandíbulas, e aquelas outras duas, a do rosto comum e a do belo rosto, caminhavam com estrépito, ostentando na mão erguida seus direitos divinos"(*Um Conto,* I,I p. 18).

[15] "Que período memorável é este! Eu agradeço ter vivido para vê-lo, e eu poderia quase dizer, Senhor, agora deixe o seu servo partir em paz, pois meus olhos viram a tua salvação. Eu vivi para ver a difusão do conhecimento que solapou a superstição e o terror. Eu vivi para ver os direitos dos homens melhor compreendidos do que nunca, e as nações que pareciam ter perdido a ideia de liberdade, almejando-a. Eu vivi para ver trinta e três milhões de pessoas, indignadas e resolutas, menosprezando a escravidão e exigindo a liberdade com uma voz irresistível, seu rei levado em triunfo, e um monarca arbitrário rendendo-se a seus súditos."

pelo casal Defarge e um dos simpatizantes da causa revolucionária, o camponês reparador de estradas, vai até Versalhes para ver a chegada em triunfo do Rei e da Rainha.

> (...) soon the large-faced King and the fair-faced Queen came in their golden coach, attended by the shinning Bull's Eye of their Court, a glittering multitude of laughing ladies and fine lords; and in jewels and silks and powder and splendour and elegantly spurning figures and handsomely disdainful faces of both sexes, the mender of roads bathed himself, so much to his temporary intoxication, that he cried Long live the King, Long live the Queen, Long live everybody and everything! as if he had never heard of ubiquitous Jacques in his time[16](*A Tale,* II, XV, p. 180).

Este episódio deixa claro dois pontos importantes sobre a Revolução: primeiro, a nobreza não tinha a menor ideia da tempestade que se aproximava; segundo, a própria população que sete anos mais tarde pedirá a morte desse rei e dessa rainha, em 1775 ainda era capaz de aclamá-los - o encantamento com a monarquia ainda não se rompera; apesar dos maus-tratos recebidos pelo marquês, o camponês admira o luxo e a pompa da realeza - o próprio aspirante a revolucionário não "resiste" e tira seu chapéu.

Dickens aproveita também, para reafirmar uma tese sobre a multidão que já inaugurara em *Barnaby Rudge*: a massa é levada pelas emoções. Ao dar vivas para os soberanos o povo repete o que já fazia por séculos, levados pela emoção causada pelo esplendor e pelo luxo, não há uma decisão racional deliberada. Essa mensagem dúbia com relação à multidão vai ser reproduzida durante o romance: há uma "dívida" histórica a ser cobrada, há um acerto de contas a que a população tem direito, mas também há a irracionalidade nas manifestações das massas.

Ao contrário do discurso de Price e mais próximo ao pensamento de Paine, o narrador não deixa, também, de demonstrar seu desprezo pela nobreza, com seus rostos "desdenhosos" da homenagem que recebiam, a repetição da expressão "rei de grande mandíbula", que além de referir-se à falta de beleza estética dos referidos monarcas, ainda, dentro da figuração proposta por Dickens, pode referir-se ao fato de

---

[16] "pouco depois, o rei com uma grande mandíbula e a rainha com um belo rosto chegaram em sua carruagem dourada, escoltados pelo resplandecente "Olho de Boi" de sua corte, uma cintilante multidão de damas sorridentes e lordes elegantes. Diante de tantas joias e tanta seda, de tantas figuras empoadas, esplendorosas, luxuosamente trajadas, e dos rostos belos e desdenhosos dos nobres de ambos os sexos, o camponês ficou a tal ponto entusiasmado que, no meio da sua exaltação, ergueu vivas ao rei, à rainha, aos grandes senhores, a tudo e a todos, como se não tivesse ouvido os estranhos Jacques." (*Um Conto*, II, XV, p. 206)

esses reis terem grandes mandíbulas para melhor "engolir" as finanças dos países. É possível notar, como o fizeram vários críticos da época, o humor ácido[17], diferente do humor leve das primeiras histórias de Dickens. A referência ao "Olho de Boi" deriva de uma brincadeira de Carlyle sobre o nome da antecâmara dos aposentos do Estado em Versalhes, a *salle de L'Oeil de Boeuf*, que recebeu esse nome graças à sua janela oval (*oeil de Boeuf)* e foi o centro da intriga palaciana pois foi ali que os cortesãos aguardavam o ritual diário do rei.[18]

Price, por outro lado, ao contrário de nosso narrador, não via a situação da Inglaterra como similar à francesa. Ele defendeu ardentemente a liberdade e os direitos dos homens, porém acreditava que a Inglaterra não fazia parte do conjunto de reinos na Europa governados por um tirano. Apesar de defender a Revolução Americana, que foi contra os interesses da coroa britânica, Price acreditava que a Revolução Gloriosa havia trazido a equidade para a ilha britânica e que o rei inglês George III era "almost the only lawful King in the world, because the only who owes his crown to the choice of the people."[19] (apud CRAFTON:1997, p.7). Price vai ainda mais longe, ao conclamar que a "reforma" não é mais uma inovação, que os "opressores do mundo" deveriam tremer frente à "crescente luz e liberalidade". Os opressores deveriam "consentir na correção dos abusos antes que fossem todos destruídos"[20] (apud BARTEL: 1965, p.45).

Essa ideia de que os "opressores" estavam semeando sua própria desgraça nos é apresentada pelo narrador ao descrever o "Marquês na Cidade". A descrição da cena em que a criança é atropelada pela carruagem do marquês demonstra o descaso da nobreza com o povo, que nas palavras de Price tinham tido seus "direitos" enquanto

---

[17] Como observamos no capítulo anterior, muitos admiradores de Dickens vão se queixar dessa mudança de tom nos narradores de sua obra da década de 50, o humor "solar" das primeiras histórias dá lugar à melancolia e acidez, como vemos no comentário de George Ford, que analisa a reação dos leitores às histórias de Dickens: "And because the tone of his satire became much more obviously astringent after 1850, the evaluation of his later novels was more affected by the political and social predilections of his readers and critics". (FORD, George H. *Dickens and his readers: aspects of novel-criticism since 1836.* Princeton: Princeton University Press, 1955, p. 82)

[18] *Um Conto*, notas, p. 490.

[19] "quase o único rei legítimo deste mundo, porque o único que detém sua coroa pela escolha do povo."

[20] "Tremble all ye oppressors of the world! Take warning all ye supporters of slavish governments, and slavish hierarchies! Call no more (absurdly and wickedly) *Reformation,* innovation. You cannot now hold the world in darkness. Struggle no longer against increasing light and liberality. Restore to mankind their rights; and consent to the correction of abuses before they and you are destroyed altogether."

“humanidade”, alijados[21]. A carruagem atropela a criança e teria seguido seu curso, se não fosse o inconveniente dos cavalos terem se assustado “Por que não?” - pergunta o narrador, por que não continuar o curso, por que parar, se o povo não cuidava de suas crianças, se, como diz o marquês, “Há sempre um de vocês no meu caminho. Quantos danos têm causado a meus cavalos.” (*Um Conto*, II, VII, p. 135). Como se aquelas pessoas não passassem de animais- aliás, menos do que animais, pois o marquês tinha mais consideração por seus cavalos, que ali estavam para servi-lo- o marquês continua seu caminho como se nada houvesse acontecido. Não lança nem ao menos um olhar para a criança morta - lança, ao invés, uma moeda. Como se fora um objeto que tivesse sido quebrado e pudesse ser restituído ao preço de uma moeda de ouro.

A cena mostra ainda a destituição dessas pessoas de sua humanidade. Antes de mostrar a zoomorfização das multidões durante a revolução, já se nos é apresentada a situação do “povo”, enquanto entidade: animais obedientes e simples objetos para o uso da nobreza. O marquês, não obstante sua crueldade com a criança, ainda zomba destas pessoas ao atirar-lhes uma moeda e chamar uma delas

---

[21] As citações que se seguem referem-se à edição em português. O trecho citado completo no original encontra-se no capítulo *Monsieur in Town:*
“The people closed round, and looked at Monsieur the Marquis. Thre was nothing revealed by the many eyes that looked at him but watchfulness and eargerness; there was no visible menacing or anger. Neither did the people say anything; after the first cry, they had been silent, and they remained so. The voice of the submissive man who had spoken, was flat and tame in its extreme submission. Monsieur the Marquis ran his eyes over them all, as if they had been mere rats come out of their holes. He took out his purse. “-It is extraordinary to me”, said he “that you people cannot take care of yourselves and your children. One or the other of you is ever in the way. How do I know what injury you have done to my horses? See! Give him that”. He drew out a gold coin for the valet to pick up, and all the heads craned forward that all the eyes might look down at it as it fell. The tall man called out again with a most unearthly cry, “Dead!”. He was arrested by the quick arrival of another man, for whom the rest made way. On seeing him, the miserable creature fell upon his shoulder, sobbing and crying, and pointing to the fountain, where some women were stooping over the motionless bundle, and moving gently about it. They were as silent, however, as the men. “- I know all, I know all”, said the last comer. “Be a brave man my Gaspard! It is better for the poor little plaything to die so, than to live. It has died in a moment without pain. Could it have lived an hour as happily?” “- You are a philosopher, you there”, said the Marquis, smiling. “How do they call you?” “-They call me Defarge.” “-Of what trade?” “-Monsieur the Marquis, vendor of wine.” “Pick up that, philosopher and vendor of wine”, said the Marquis throwing him another gold coin, “and spend it as you will. The horses there; are they right?” Without deigning to look at the assemblage a second time, Monsieur the Marquis leaned back in his seat, and was just being driven away with the air of a gentleman who had accidentally broken some common thing, and had paid for it, and could afford to pay for it; when his ease was suddenly disturbed by a coin flying into his carriage, and ringing on its floor. He looked to the spot where Defarge the vendor of wine had stood, a moment before; but the wretched father was groveling on his face on the pavement in that spot, and the figure that stood beside him was the figure of a dark stout woman knitting. “-You dogs!” said the Marquis, but smoothly, and with an unchanged front, except as to the spots on his nose: “I would ride over any of you very willingly, and exterminate you from the earth. If I knew which rascal threw at the carriage, and if that brigand were sufficiently near it, he should be crushed under the wheels”. (*A Tale,* II, VII, p. 115-116)

jocosamente de “filósofo”. Porém, o senhor Defarge, que mais tarde vai ser identificado como um dos membros do clube revolucionário, dá o primeiro sinal de que a tempestade se aproxima, de que o aviso de Price é pertinente: ele atira a moeda de volta. O marquês, os chama de “cachorros”. As pessoas não fazem nada, “so cowed was their condition, and so long and hard their experience of what such a man could do to them, within the law and beyond it, that not a voice, or a hand, or even an eye was raised[22].” (*A Tale,* II, VII, p. 117) - somente Madame Defarge o fitou com firmeza, mas estava abaixo da dignidade do Marquês perceber isso- e sem conseguir saber quem atirara a moeda, o Marquês segue seu caminho. E os que ficaram, contemplam a comitiva de asseclas do marquês, que passam em suas carruagens suntuosas e novamente são destituídos de sua natureza humana pelo narrador- “the rats had crept out of their holes to look on[23].” (*A Tale,* II, VII, p. 117) Porém, já há outro indício da tempestade que se forma: “and they remained looking for hours” continua a sentença de nosso narrador. O povo, que se constitui enquanto grupo se opondo à nobreza (já que faziam parte destas pessoas diferentes tipos de profissões e ofícios), percebe que algo está errado - contempla; a Madame Defarge o encara firmemente. O Marquês, alheio aos avisos de Price aos “tiranos europeus”, não percebeu e seguiu seu caminho, acreditando que seu mundo estaria seguro para sempre. Price, no entanto, acreditava que o “legítimo” rei inglês estava seguro e à salvo do que defendia ser a “justa revolta do povo”.

Um dos primeiros autores a ir contra o otimismo geral e a enxergar na “Revolução na França”, como ele chamou a Revolução Francesa, não apenas um aviso, mas um perigo para a paz na Inglaterra, que o rei de mandíbula grande na França era similar ao rei de grande mandíbula na Inglaterra, foi Edmund Burke. Ao contrário do Reverendo Price, ele não via a liberdade como um valor máximo e temia as repercussões na Inglaterra dos tumultos que estavam acontecendo na França. Um mês depois do discurso de Price, Burke publicou seu primeiro texto sobre a Revolução, *Speech on the Army Estimates,* que a seu ver passou a ser um assunto inglês a partir do sermão de Price. Porém, o texto de Burke que vai desencadear e dar o tom de todo o debate é *Reflections on the Revolution in France*, publicado em 1

---

[22] “tão acovardada era a condição deles, e tão vasta era sua experiência sobre os horrores que um homem como aquele podia infligir-lhes como todo o apoio da lei, que nenhuma voz, ou mão, ou mesmo olhar, se ergueu” (*Um Conto* II, VII, p. 136).

[23] “os ratos rastejaram para fora dos esgotos para contemplá-los” (*Um Conto* II, VII, p. 136).

de novembro de 1790. O texto foi escrito em forma epistolar, para um amigo na França (Charles François Depont) respondendo à pergunta que este lhe fizera sobre sua opinião quanto aos eventos acontecidos no país. No entanto, o grande interlocutor de Burke foi na verdade Price, pois Burke rebate os argumentos do reverendo e o compara aos cientistas malucos de *Gulliver´s Travels* de Jonathan Swift.

O cerne do argumento de Burke são as consequências que a Revolução poderia ter na Inglaterra. Nesta questão está a aproximação com nosso narrador e o ponto que fez com que muitos considerassem Dickens um conservador: assim como Burke, o narrador está dando um alerta e compreende bem a relação entre França e Inglaterra. Porém, há outros aspectos da opinião de Burke a serem considerados e que o afastam de Dickens. Como whig Burke não acreditava no direito divino dos reis, mas defendia a hereditariedade e mais do que a monarquia, uma aristocracia que seria capaz de governar o país. Burke é o mais conservador dos opositores da Revolução, porque, ao contrário de outros que repeliam a revolução, ele defende ferozmente a hierarquia e a aristocracia. Ele acredita também que a Revolução Francesa não foi uma revolução popular, mas uma manobra política.

> All this violent cry against the nobility I take to be a mere work of art. To be honoured and even privilege by the laws, opinions and inveterate usages of our country, growing out of the prejudice of ages, has nothing to provoke horror and indignation in any man. Even to be too tenacious of those privileges, is not absolutely a crime. The strong struggle in every individual to preserve possession of what he has found to belong to him and to distinguish him, is one of the securities against injustice and despotism implanted in our nature. It operates as an instinct to secure property, and to preserve communities in a settled state. What is there to shock in this? Nobility is a graceful ornament to the civil order. It is the Corinthian capital of polished society.(*Reflections on the Revolution in France*, 132)[24]

Burke, ao invés dos elogios à liberdade trazida pela revolução, aponta para as benesses da aristocracia, que seria um ornamento para a ordem civil. Em sua resposta a Price, Burke argumenta ainda que a afirmação do reverendo de que “o único

[24] “Todo este violento clamor contra a nobreza eu considero ser um artifício. Ser honrado ou mesmo privilegiado pelas leis, opiniões e costumes inveterados de nosso país, a partir do pré-julgamento que se desenvolveu por centenas de anos, não é nada que provoque horror ou indignação em qualquer homem. Mesmo defender tenazmente esses privilégios não é, absolutamente, um crime. A vigorosa luta em cada indivíduo para preservar a posse daquilo que ele acredita pertencer a ele e distingui-lo dos outros homens é uma das defesas contra a injustiça e despotismo inerentes a nossa natureza. Essa luta opera como um instinto para assegurar a propriedade e preservar as comunidades em um estado de tranquilidade. O que há para se chocar nisto? A nobreza é um ornamento elegante para a ordem civil. É o capitel coríntio da sociedade refinada.”

princípio pelo qual um rei pode reinar legitimamente é a escolha de seu povo" coloca um princípio cujos desdobramentos serão nefastos, pois a consequência provável de uma revolução, justa ou não, será a destruição da ordem pública. E a ordem pública, para Burke, equivale à garantia da subsistência da própria humanidade. Como observa Raymond Williams, "his position quite unequivocally, is that man as an individual left to himself is wicked; all human virtue is the creation of society, and in this sense not ´natural´ but ´artificial´: ´art is man's nature'. The embodiment and guarantee of the proper humanity of man is the historical community[25]" (WILLIAMS: 1983, p. 8). A humanidade tal qual a conhecemos hoje é fruto de um desenvolvimento histórico; a revolução significaria a ruptura desse processo e, portanto, o retrocesso a um estado de barbárie.

Por isso não existem justificativas para a revolução: ela, ainda que seja feita contra um governo injusto, condena a humanidade a, juntamente com o mau, extirpar todo o bem que foi construído historicamente. Mais adiante em seu texto sobre a Revolução Francesa, Burke comenta a situação na Inglaterra e afirma mais uma vez seu caráter conservador ao argumentar que as reformas podem acontecer, mas não a revolução, não a destruição de um processo político que foi construído em bases legítimas. Para Burke a reforma não poderia ser feita sem a permanência - a formação do Estado, ao contrário do que acreditavam os liberais mais ortodoxos, não se dá a partir de princípios inalienáveis como a igualdade entre os homens. Segundo o autor, ele é uma construção histórica e a destruição da ordem contemporânea seria a destruição desse processo e portanto, o retorno ao caos. Levin analisa a posição de Burke, contrapondo-a com a de Paine, que acreditava que a revolução traria um novo começo:

> The beginnings of any society, Burke writes, are almost certain to involve some form of barbarism (not to say crime). But over time, by slowly responding to circumstantial exigencies, societies develop more mature forms- a process that, as Burke puts it in the *Reflections on the Revolution in France*, 'mellows into legality governments that were violent in their commencement'. A return to beginnings would thus not offer an opportunity to start anew on proper principles, but would rather risk a reversion to barbarism. 'There is a sacred veil to be drawn over the beginnings of all governments', Burke argues, because there is little to be learned by exposing them, and there is a very real risk of harm in the exposure itself- especially the risk of weaking the allegiance of the

[25] "Sua posição, inequivocamente, é que o homem como um indivíduo deixado a si mesmo é mau; toda virtude humana é criação da sociedade, e nesse sentido não é 'natural' mas 'artificial': 'a arte é a natureza do homem'. A encarnação e a garantia da humanidade apropriada ao homem é a comunidade histórica."

> people to their regime by exposing its imperfect beginnings[26] (LEVIN: 2014, p. 53).

Inalienável para Burke seria somente a ordem baseada na tradição. Ele recomenda a seus vizinhos franceses "o exemplo da constituição britânica". Existem motivos para "apreensão" e "reclamação" mas a situação é culpa de sua própria conduta- a constituição britânica soube se reformar sem "violar" as conquistas do passado pois "eu não excluiria a alteração; mas mesmo quando eu alterasse, seria para preservar"[27] (*Reflections,* p. 248).

Neste ponto encontra-se a principal diferença entre o conservadorismo antirrevolucionário de Burke e o radicalismo antirrevolucionário de Dickens - apesar de ambos serem contra a revolução armada, a descrição de Burke da nobreza como o "capitel coríntio" da sociedade, ou seja, o topo de sua decoração, e a fé na legislação contrasta com a ironia com que o narrador descreve o luxo da corte e zomba da "leis", que garantiam que os marqueses pudessem explorar o povo sem consequências.

O que Burke vê como ornamento, o narrador descreve como hipocrisia, como máscara, que ocultava a podridão do Antigo Regime, seus cadafalsos e seus verdugos - "dress was the one unfailing talisman and charm used for keeping all things in their places. Everybody was dressed for a Fancy Ball that was never to leave off."[28] (*A Tale,* II, VII p. 113). O baile de máscaras, o baile de fantasia (Fancy Ball) seguia

---

[26] "A origem de qualquer sociedade, diz Burke, quase certamente envolve alguma forma de barbarismo (para não dizer crime). Mas com o passar do tempo, ao responder vagarosamente às exigências das circunstâncias, as sociedades desenvolvem formas mais maduras- um processo que, como Burke expressa em *Reflections on the Revolution in France*, traz para a legalidade governos que foram violentos em seu começo. Um retorno ao início não ofereceria, portanto, uma oportunidade de recomeçar do zero sobre princípios apropriados, mas, ao invés, significaria o risco de retorno à barbárie. 'Há um véu sagrado que deve ser colocado sobre a origem de todos os governos', argumenta Burke, porque há pouco a se aprender por expô-las, e há um risco real de prejuízo nessa exposição- especialmente o risco de enfraquecer a aliança do povo com o seu regime ao expor uma origem imperfeita."

[27] Citação do trecho completo: "Whatever they are, I wish my countrymen rather to recommend to our neighbours the example of the British constitution, than to take models from them for the improvement of our own. They are not, I think, without some causes of apprehension and complaint; but these they do not owe to their constitution, but to their own conduct. I think our happy situation owing to our constitution; but owing to the whole of it, and not to any part singly; owning, in a great measure to what we have left standing in our several reviews and reformations, as well as to what we have altered of superadded. Our people will find employment enough for a truly patriotic, free, and independent spirit, in guarding what they possess, from violation. I would not exclude alteration neither; but even when I changed, it should be to preserve."

[28] "trajar-se bem era o único talismã infalível empregado para manter as coisas em seus devidos lugares. Todos estavam vestidos como para um baile de máscaras do qual jamais sairiam." (*Um Conto* II, VII, 132).

indistintamente sua procissão, sem se importar com a realidade. Respondendo ao argumento de Burke, o narrador afirma que "the leprosy of irreality disfigured every human creature in attendance upon Monseigneur.[29]" (*A Tale,* II, VII, p. 112) Nas palavras de nosso narrador, o Antigo Regime estava podre, a nobreza que Burke tão eloquentemente elogiava era, na verdade, uma mentira contada para que os reformadores de estrada acreditassem na bondade e na inexorabilidade da existência da nobreza e de uma classe privilegiada.

Respondendo a seus críticos, comparado a Burke, Dickens era um radical. O romance não defende, absolutamente, uma posição conservadora no estilo de Burke - ele não via na nobreza uma classe cujos privilégios pudessem ser justificados. E nisso, como veremos posteriormente, ele difere também de seu "mestre" Carlyle.

> Monseigneur was about to take his chocolate. Monseigneur could swallow a great many things with ease, and was by some few sullen minds supposed to be rather rapidly swalling France; but, his morning's chocolate could not so much as get into the throat of Monseigneur, without the aid of four strong men besides the Cook[30]. (*A Tale,* II, VII, p. 109)

O "capitel coríntio" de Burke é tratado com extrema ironia pelo narrador nessa passagem - *Monseigneur* não só é capaz de engolir a França, mas a está "rather rapidly swallowing". Das "few sullen minds" que o criticavam, certamente faz parte o nosso narrador, que critica a ostentação da nobreza francesa e seus cerimoniais, ao dizer que são necessárias cinco pessoas para a cerimônia do chocolate matinal. Novamente vemos o humor ácido de Dickens ao tratar da nobreza, que em nada se parece com os elogios de Burke. Ao contrário, volta a metáfora de retratar a nobreza como chacais, que vão devorar o país, como a menção à grande mandíbula do rei já sugerira.

Menos de um mês depois de publicar *Reflections*, Burke foi atacado por Mary Wollstonecraft em *A Vindication of the Rights of Men.* A autora havia travado conhecimento com Price e, apesar de ser oficialmente da igreja anglicana, comungava das ideias reformistas de Price. O ataque que ela faz a Burke não é tanto com relação

---

[29] "a lepra da irrealidade desfigurava cada ser humano nas salas de espera de sua excelência." (*Um Conto*,II, VII, p. 130)

[30] "*Monseigneur* preparava-se para tomar seu chocolate. *Monseigneur* podia engolir uma grande variedade de coisas com facilidade, razão pela qual algumas mentes rabugentas julgavam-no capaz de engolir a França com rapidez ainda maior. Contudo, seu chocolate matinal não lhe desceria pela garganta sem a ajuda de quatro homens forte, além do cozinheiro." (*Um Conto,* II, VII, p. 127)

aos fatos da Revolução Francesa, mas com relação aos seus princípios teóricos e filosóficos. No prefácio, Wollstonecraft se diz indignada com os sofismas utilizados por Burke e pela negação dos direitos básicos, que ela considera inalienáveis - principal diferença, como já mencionamos, entre os liberais e Burke. Liberdade é o "direito de nascença fundamental dos homens" e por isso ela ataca o direito à hereditariedade defendido por Burke. O homem, segundo Mary Wollstonecraft, tinha se transformado por esses privilégios em um "monstro artificial" e a honraria decorrente disto havia "adormecido suas faculdades como o toque da enguia" ou um ser humano capaz de raciocinar não teria deixado de descobrir que a felicidade decorre da "amizade e intimidade que somente pode ser desfrutada entre iguais" e a caridade não é simplesmente a distribuição de esmola mas "troca de bons serviços e benefícios mútuos, fundados no respeito à justiça e à humanidade."[31]

O texto de Wollstonecraft, no entanto, foi muito atacado por causa de suas ligações pessoais com Price e seu ataque, também pessoal, ao estilo de Burke[32]. A posição de Wollstonecraft é mais parecida com a do narrador, uma crítica aos privilégios de classe e principalmente, uma fé não nas leis, mas na compreensão mútua da humanidade. É uma defesa, que alguns críticos defendem que pode ser encontrada no romance, da filosofia do final do século XVIII, adotada por Wollstonecraft e Godwin, a defesa da "benevolência."[33]

---

[31] "The civilization which has taken place in Europe has been very partial, and, like every custom hat an arbitrary point of honour has established, refines the manners at the expence of morals, by making sentiments and opinions current in conversation that have no root in the heart, or weight in the cooler resolves of the mind. – And what has stopped its progress?- hereditary property- hereditary honors. The man has been changed into an artificial monster by the station in which he was born, and the consequent homage that benumbed his faculties like the torpedo´s touch; - or a being, with a capacity of reasoning, would not have failed to discover, as his faculties unfolded, that true happiness arose from the friendship and intimacy which can only be enjoyed by equals; and that charity is not a condescending distribution of alms, but an intercourse of good offices and mutual benefits, founded on respect for justice and humanity." (WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindication on the rights of men* apud GREENBLTT :2006, p. 161)

[32] Para uma discussão sobre a recepção do texto de Mary Wollstonecraft e sua relação com o pensamentno religioso de Price ver DICKINSON, H.T.*The Cambridge Companion to the British Literature of the French Revolution in the 1790s* Cambridge: Cambridge University Press, 2011 e CRAFTON, Lisa Plummer (Ed.) *The French Revolution Debate in English Literature and Culture,* Londres: Greenwood Press, 1997.

[33] Para uma análise da ligação de Dickens com os radicais da do final do século XVII ver o texto de Mark Philp "The New Philosophy: The Substance and the Shadow in *A Tale of Two Cities*" in JONES, Colin;MCDONAGH, Josephine;MEE, Jon (ed.) *Charles Dickens, A Tale of Two Cities and the French Revolution.* Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture. London: Palgrave MacMillan, 2009. No texto o autor defende a ideia de que muito mais do que Carlyle, a influência maior do romance foi o que ele chama de "nova filosofia" dos radicais de 1790. "In this essay I want to show the extent to which Dickens's *Tale of Two Cities* intentionally reproduces the themes of the new philosophy an its

Em 1859, no entanto, muita água já rolara por baixo da ponte do pensamento radical e a posição de Dickens não pode ser tão facilmente descrita - ele apoia a benevolência mútua, mas não podemos nos esquecer de que o narrador, além de comparar as duas cidades e as duas épocas, também está preocupado em nos contar, moldada pelas controvérsias da Revolução Francesa, a história de indivíduos, como ele deixa claro na introdução do romance: os grandes e também as pequenas criaturas deste conto fazem parte da marcha histórica. Há sim a sociedade como um todo que demanda justiça, mas há também a história de Lucie e do Dr. Mannet, a história de Sydney Carton e Charles Darnay e de todos os personagens secundários, que assim como o povo na revolução, vão ter parte importante no desenvolvimento do enredo. Os defensores da "benevolência", como Wollstonecraft e William Godwin, acreditavam que o social tem prevalência sobre o individual e que o "bem comum" deveria ditar as regras da sociedade e não os dramas individuais. É famosa uma passagem de Godwin em *Political Justice* em que ele coloca a pergunta de quem deveria ser salvo se na ocasião de um incêndio, havendo duas pessoas a serem salvas por um indivíduo, o Arcebispo Fénelon, autor de *Telêmaco,* um livro de moral escrito na França em 1699 ou a empregada do Arcebispo, que seria a mãe do dito indivíduo. A justiça imparcial, segundo Godwin, pede que o maior bem seja feito e o Arcebispo seja salvo. Não há, portanto, espaço para os dramas pessoais da Madame Defarge ou do Doutor Manette. A benevolência refere-se à humanidade e não às mazelas pessoais, que devem ser ignoradas em nome do bem comum. Sob essa ótica, o episódio da criança atropelada não poderia ser usado para justificar uma revolução: dever-se-ia analisar o impacto disso para a humanidade e não para Gaspard, o pai da criança. Mais uma vez, apesar dos pontos de contato, nosso narrador tem uma posição própria dentro do debate.

Essa inserção do drama pessoal dentro do drama histórico traz também para o romance a possibilidade de ir além do debate abstrato político defendido por teóricos do liberalismo e usar, dickensianamente, o melodrama como forma de plasmar a experiência que era vivida na época da publicação do romance. Ela permite ainda que o autor construa sua própria interpretação dos fatos ocorridos na França e suas consequências na Inglaterra setenta anos depois. Ao contar o drama individual

---

critique of privilege, and in doing so substantially echoes the reformist perspectives of the controversy. Moreover, in this way the text is left with the very similar set of difficulties to those faced by supporters of reform in the mid-and late 1790s- difficulties that influence also the shape of middle-class radicalism in the nineteenth century. (p. 25)

paralelamente ao histórico, o romance mostra meandros do debate que não permitem o seu posicionamento em um dos lados: ele constitui um caleidoscópio de opiniões acerca da revolução, ora se aproximando ora se distanciando dos principais interlocutores, trazendo para o século XIX e para a vida dos indivíduos os fatos históricos. O romance, como fruto das ideias advindas do debate em torno da Revolução Francesa, reflete, desta forma, as tensões e ambiguidades que o acompanhavam e tem, em seu conteúdo, pinceladas das diferentes vozes que o constituíam, conservadores, reformadores e radicais.

Ao considerarmos esse caleidoscópio de interlocutores ao analisar o conteúdo do romance, não podemos deixar de lado uma das respostas mais famosas - e radicais - aos acontecimentos na França: o panfleto *Rights of Man*, de Thomas Paine, a primeira parte publicada em março de 1791 e a segunda em 1792. Paine, ao contrário dos demais participantes do debate, teve uma participação ativa não somente nas discussões, mas nas próprias ações revolucionárias. Ele era um grande defensor da Revolução Americana, que é o principal assunto da segunda parte de seu panfleto, e tinha relações estreitas com Thomas Jefferson; na França, Paine tinha ligações com os girondinos e chegou a escrever panfletos, que foram traduzidos e espalhados por Paris, nos quais defendia a deposição do rei. Na Inglaterra, seu panfleto alcançou grande popularidade, apesar de seu conteúdo radical. Sua popularidade levou o governo a lançar uma lei contra os escritos sediciosos e ele foi julgado em novembro de 1792. Nessa época Paine tinha sido eleito para a Convenção Nacional Francesa e tinha estabelecido residência na França. Foi condenado e considerado fora da lei; ele nunca mais retornou à Inglaterra. Porém, sua influência foi sedimentada graças a seus escritos.

A primeira parte do texto de Paine é uma clara resposta a Burke, um ataque contra os direitos hereditários e a forma de governo na Inglaterra; ele ataca também a noção defendida por Burke de que as reformas são feitas sobre as conquistas das gerações anteriores, o que tornaria a revolução e consequente destruição da era anterior, um crime.

> When we survey the wretched condition of man, under the monarchical and hereditary systems of Government, dragged from his home by one power, or driven by another, and impoverished by taxes more than by enemies, it becomes evident that those systems are bad, and that a general revolution in

> the principle and construction of Governments is necessary. (PAINE, *Rights of Man* apud BARTEL:1965, p.57)[34]

Apesar de não estar se referindo especificamente a uma revolução violenta, observa-se que Paine, em 1791, ao rebater as ideias de Edmund Burke, defende que uma alteração total da ordem seja feita. Ele vai muito além das reformas conservadoras propostas por Burke e mesmo das reformas sugeridas por outros radicais: defende a revolução como forma de estabelecimento de uma nova estrutura política que não deve nada ao passado ou ao processo histórico.

Num primeiro momento, antes do Terror, ideias com a de Paine podiam ser alardeadas e eram admitidas por parte da intelectualidade inglesa, exceto Burke, e o panfleto de Paine foi muito popular. Porém, após 1795 esse quadro se altera e começa um movimento de constituição das massas como um inimigo a ser temido:

> To avoid therefore the evils of inconstancy and versatility, ten thousand times worse than those of obstinacy and the blindest prejudice, we have consecrated the state, that no man should approach to look into its defects or corruptions but with due caution; that he should never dream of beginning its reformation by its subversion; that he should approach the faults of the state as to the wound of a father, with pious awe and trembling solicitude. (BURKE: 2009, 96)[35]

Contrapondo-se a Paine, para Burke a Revolução não pode ser justificada nem quando não se usa de violência: o Estado é uma instituição sagrada que não pode ser subvertida. Deve-se ter muito cuidado ao criticar o Estado pois ele garante a lei e a ordem e, portanto, a paz e bem-estar do indivíduo. Burke não era contra a reforma, ao contrário, defendeu a reforma em várias ocasiões durante o seu trabalho no Parlamento, o que ele condenava era a ideia de igualdade universal e dos princípios abstratos da origem do Estado.

Essa resposta de Burke é importante para entendermos a dificuldade que a defesa da Revolução vai enfrentar na Inglaterra: Burke insere o argumento de que ser revolucionário é ser antipatriota e as leis feitas pelo governo inglês para coibir as ideias

---

[34] "Quando nós analisamos a condição desprezível do homem sob o sistema de governo monárquico e hereditário, arrancado de sua casa por um governo ou dirigido por outro e empobrecido por impostos mais do que por seus inimigos, torna-se evidente que esses sistemas são ruins e que é necessária uma revolução geral no princípio e organização dos governos."

[35] "Para evitar assim os males da inconstância e da volubilidade, dez mil vezes piores do que os da obstinação e do preconceito mais oculto, nós consagramos o Estado, de modo que nenhum homem deve abordá-lo para investigar seus defeitos ou corrupção sem a devida precaução; não deve nunca sonhar em começar a reforma do estado pelo ataque a suas instituições; deve tratar os erros do estado como trataria as feridas de um pai, com temor piedoso e preocupação respeitosa."

revolucionárias na Inglaterra são um exemplo de a que ponto o governo chegaria para evitar uma revolução.

Essa dificuldade não deixou de afetar também o radicalismo de classe média do século XIX, do qual Dickens pode ser considerado um representante e isso aparece em seu texto na tensão entre o diagnóstico e a solução apresentada. Mais especificamente temos no romance a cena do primeiro julgamento de Charles Darnay. Ele é acusado de espionagem e de favorecer o rei da França e os americanos. Ao investigarmos o posicionamento de Darnay percebemos que ele é muito similar ao dos adeptos da filosofia dos radicais do final do século XVIII - contra os privilégios da nobreza e a opressão do povo; ele chega a abdicar de seus direitos hereditários na França para gozar da "paz" no porto seguro que era a Inglaterra, em mais um ambiguidade do narrador - apesar de não apoiar o Parlamento e de não acreditar na reforma legal, Dickens não consegue deixar de descrever a Inglaterra, com todos os seus problemas, como um oásis no meio da agitação que ronda a Europa. Darnay, no entanto, é acusado de traidor - exatamente a acusação que se fazia no final da década de 90 do século XVIII e nas primeiras décadas do XIX. O apoio à ideia de revolução era considerado uma confissão de afronta à Inglaterra, uma confissão antipatriótica que mesmo um radical liberal como Dickens não poderia defender sem ônus a sua reputação.

Paine, ao contrário de Dickens não temia o governo inglês - e não por acaso foi expulso da Inglaterra. A segunda parte de seu panfleto - não havendo necessidade de responder a Burke, que não respondeu à primeira parte - é muito mais radical. Nela, Paine coloca a Revolução Americana como exemplo a ser seguido e estabelece seus princípios republicanos, principalmente o direito de votar para escolher seus representantes, afirmando que todo governo hereditário é tirânico por sua própria natureza e que as reformas conseguidas até então na França (1792) eram moderadas; a América era o único estado realmente democrático na época. Paine, novamente contrariando os demais comentadores, distingue entre a destruição das pessoas e dos princípios que governam os Estados: o objetivo da revolução não é destruir as pessoas, mas esses princípios.

> Notwithstanding Mr. Burke´s horrid paintings, when the French Revolution is compared with that of other countries, the astonishment will be, that it is marked with so few sacrifices; but this astonishment will cease when we reflect that *principles*, and not *persons*, were the mediated objects of destruction. The mind of the nation was acted upon by a higher stimulus than what the consideration

> of persons could inspire, and sought a higher conquest than could be produced by the downfall of an enemy. (*Rights of Man* apud GREENBLATT: 2006, p. 167[36])

É uma virada na argumentação utilizada até então - muito se falava da violência para criticar a Revolução ou se elogiava a reforma trazida pela Revolução, abstendo-se de comentar a violência que ela poderia trazer. Paine foi o único dos participantes mais importantes do debate a defender abertamente que a revolução deveria acontecer em toda a Europa para que os princípios que estruturavam a sociedade fossem substituídos. Todos os demais admiravam e defendiam a Revolução Francesa, mas falavam muito mais em "reformas" do que em "revolução". Paine, por outro lado, defende que o governo é resultado de um contrato social, que pode e deve ser quebrado quando não cumpre o que fora prometido. Ele não acredita, como Burke, na hereditariedade e no direito e privilégios da aristocracia. Os direitos humanos são frutos da natureza humana e não de um processo histórico, e portanto podem ser restaurados através de uma revolução: o que importa não é a ordem, mas assegurar os direitos inalienáveis dos seres humanos. Todos os homens são iguais e as hierarquias sociais não têm fundamento na natureza. Para Paine, desta forma, a "volta à natureza" seria boa pois existem princípios que independem da experiência - a sociedade é anterior ao governo. O governo não é, portanto, inalienável.

> Burke and Paine's dispute about nature and justice sets the scene for a profound disagreement about the very purpose of politics. For Paine, the natural equality of all human beings translates to complete political equality and therefore to a right to self-determination. The formation of society was itself a choice made by free individuals, so the natural rights that people bring with them into society are rights to act as one chooses, free of coercion. Each person should have the right to do as he chooses unless his choices interfere with the equal rights and freedoms of others. And when that happens - when society as a whole must act through its government to restrict the freedom of some of its members - government can only act in accordance with the wishes of the majority, aggregated through a political process. Politics, in this view, is fundamentally an arena for the exercise of choice, and our only real political obligations are to respect the freedoms and choices of others [37](LEVIN: 2014, p. 91).

---

[36] "Não obstante as horríveis descrições do senhor Burke, quando a Revolução Francesa é comparada com as de outros países, o assombro será, que ela é marcada por tão poucos sacrifícios; mas esse assombro cessará quando nós refletirmos que os *princípios*, e não as *pessoas*, são os objetos da destruição. A mente da nação atuava dirigida por estímulos mais altos do que a consideração de pessoas poderia inspirar, e procurava um conquista mais elevada do que poderia ser produzida pela queda de um inimigo."

[37] "A discussão de Burke e Paine sobre a natureza e a justiça prepara o cenário para um profundo desacordo sobre o próprio propósito da política. Para Paine, a igualdade natural de todos os seres humanos significa uma completa igualdade política e portanto o direito de autodeterminação. A formação da sociedade foi ela própria uma escolha feita por indivíduos livres, e desta forma, os direitos

Uma vez mais podemos ver que Paine defende as escolhas individuais, e não os dramas individuais; ele parte do pressuposto de que existem princípios que devem ser assegurados a esses indivíduos e a manutenção desses princípios é mais importante do que a manutenção do governo. E esse é mais um ponto no debate de ideias que aparece no romance: o papel do indivíduo para o liberalismo. A base da ideia liberal de liberdade e igualdade está pautada nos direitos individuais, mas havia entre os "liberais radicais" uma constante discussão acerca do papel do indivíduo na sociedade. Godwin e Wollstonecraft falam da "benevolência universal"; Paine defende o indivíduo de maneira abstrata, baseado em princípios. Dickens mais uma vez oscila sobre a posição do indivíduo na sociedade, ora retratando-os como seres que possuem ideias próprias, ora misturando-os à ideia abstrata de "povo".

Nosso autor não apresenta o distanciamento de Paine, ao contrário, o que vemos nas descrições da multidão é um "close-up" das pessoas envolvidas, seja Madame Defarge, seja a Madame Guilhotine, a descrição é muito pessoal, individual - são indivíduos que sofriam, são indivíduos que se juntam na massa conhecida como povo; foi uma injustiça individual que levou o pai da criança atropelada e morta pelo marquês a assassiná-lo mais tarde. É uma injustiça individual que leva a Madame Defarge a querer se vingar de forma especial do Marquês e de Charles Darnay.

Porém, em mais uma de suas ambiguidades, a descrição que faz da tomada da Bastilha parece-se muito mais com a opinião de Paine do que com a descrição do mesmo episódio feito por Carlyle, a quem Dickens credita a sua inspiração para narrativa.

> The hour was come, when Saint Antoine was to execute his horrible idea of hoisting up men for lamps to show what he could be and do. Saint Antoine's blood was up, and the blood of tyranny and domination by the iron hand was down- down on the steps of the Hôtel de Ville where the governor's body lay-down on the sole of the shoe of Madame Defarge where she had trodden on the body to steady it for mutilation[38]. (*A Tale,* II, XXI, p. 226).

---

naturais que as pessoas trazem consigo para a sociedade são os direitos de agir como queiram, livres de coerção. Cada pessoa deveria ter o direito de agir como lhe aprouver a menos que suas escolhas interfiram nos direitos de igualdade e liberdade de outros. E quando isso ocorre - quando a sociedade como um todo deve agir por meio do governo para restringir a liberdade de alguns de seus membros - o governo só pode agir de acordo com os desejos da maioria, reunida através do processo político. A política, nessa visão, é fundamentalmente uma arena para o exercício da escolha, e nossa única obrigação política real é respeitar a liberdade e as escolhas dos outros."

[38] "A hora chegara, quando Santo Antônio executaria sua medonha ideia de dependurar homens em vez de lampiões para mostrar o que podia ser e fazer. O sangue de Santo Antônio fervia, e o sangue da tirania e da dominação por mão de ferro esfriara, esfriara nos degraus do Palácio de Ville, onde o corpo do governador jazia, esfriara no sapato de madame Defarge, que pisara o corpo para facilitar a mutilação." (*Um Conto,* II, XXI, p.257)

O “sangue da tirania e da dominação” mostra, nessa passagem, que é o princípio – como defendia Paine - e não as pessoas que são combatidas. Dickens, mais uma vez espelhando as contradições presentes no debate político, ataca os princípios e não os indivíduos. Algumas páginas mais tarde o narrador chega a afirmar o valor do marquês como indivíduo.

> Monseigneur (often a most worthy individual gentleman) was a national blessing, gave a chivalrous tone to things, was a polite example of luxurious and shining life, and a great deal more to equal purpose; nevertheless, Monseigneur as a class had, somehow or other, brought things to this[39] (*A Tale,* II, XXIII, p. 234).

Esta descrição, ainda que sarcástica, se afasta da ideia de “vingança pessoal” que vimos nos exemplos anteriores. Aqui o narrador reconhece que há princípios a serem defendidos e não questões pessoais como o assassinato da irmã da Madame Defarge. Paine defende explicitamente essa posição em *Rights of Man*, ao afirmar que ao se analisar as condições dos homens sob o sistema monárquico, é evidente a necessidade de uma revolução geral no princípio e na constituição do governo, como vimos em citação anterior.

Essa ambiguidade na tomada de uma posição não é, todavia, um privilégio do narrador. Ao analisarmos os demais participantes do debate, observamos que a opinião dos considerados “radicais” não é una, e que essa ideia de revolução total da ordem, como defende Paine, não é uma unanimidade mesmo entre esses radicais.

William Godwin é um exemplo dessa corrente radical que ironicamente tem medo das mudanças “pela raiz”. Ele publica *An Enquiry Concerning Political Justice* em 1793. Como outros radicais antes e depois dele, também Godwin teme a saída revolucionária. Ele defende a ideia de que o ser humano deve tomar decisões racionais, baseadas na vontade de alcançar o bem comum, e que não devem estar ligadas a sentimentos individuais; a “benevolência universal”, termo usado não só por Godwin, mas por outros defensores moderados da revolução, deve guiar as ações dos homens na direção da justiça política e social; ou seja, as ações não devem ser baseadas em critérios familiares ou de afeição pessoal, mas objetivamente, na equidade para a maioria. Ele usa essa noção para atacar as facções que buscam seus

---

[39] “*Monseigneur* (como indivíduo, quase sempre um perfeito cavalheiro) era uma bênção nacional”, dava um tom elegante e exemplo de vida luxuosa, mas como classe social, “havia, de um modo ou de outro, conduzido a situação àquele estado de coisas”. (*Um Conto*, I, XXIII, p. 265).

próprios interesses, porém, ele se dizia um inimigo da revolução, como se pode notar em uma passagem de seu diário:

> This was the year of the French Revolution. My heart beat high with great swelling sentiments of Liberty. I had been for nine years in principles a republican. I had read with great satisfaction the writings of Rousseau, Helvetius and others, the most popular authors of France. I observed in them a system more general and simply philosophical than in the majority of English writers on political subjects; and I could not refrain from conceiving sanguine hopes of a revolution of which such writings had been the precursors. Yet I was far from approving all that I saw even in the commencement of the revolution… I never for a moment ceased to disapprove of mob government and violence, and the impulses which men collected together in multitudes produce on each other. I desired such political changes only as should flow purely from the clear light of understanding, and the erect and generous feelings of the heart. (Diary, final entry for 1789 Apud BARTEL, Roland (ed). *Liberty and Terror in England-Reactions to the French Revolution.* Boston: D. C. Heath and Company, 9.)[40]

Na Inglaterra de meados do século XIX um outro elemento juntara-se ao debate, baseado na argumentação de Burke: a alternativa revolucionária deveria ser combatida para que não acontecesse o mesmo tumulto que na França; os ingleses deveriam buscar outras alternativas, que não a saída revolucionária e deveriam principalmente se opor ao sentimento de que só a revolução resolveria a situação. No romance, o narrador mostra que na França a revolução era o único desfecho possível para que se combatesse o modo como o povo era tratado pela aristocracia, como observa Madame Defarge:

> "I tell thee", said madame, extending her right hand, for emphasis, "that although a long time on the road, it is on the road and coming. I tell thee it never retreats, and never stops. I tell thee it is always advancing. Look around and consider the lives of all the world that we know, consider the rage and discontent to which the Jacquerie addresses itself with more and more of certainty every hour. Can such things last? Bah! I mock you." (*A Tale of Two Cities*, II, XVI, p. 185)[41]

---

[40] "Este foi o ano da Revolução Francesa. Meu coração bate forte inflamado por sentimentos de Liberdade. Eu tenho sido por nove anos um republicano em princípios. Eu tinha lido com grande satisfação os escritos de Rosseau, Helvétius e outros, os mais populares autores da França. Eu observei neles um sistema mais geral e de mais simplicidade filosófica do que na maioria dos autores ingleses que escrevem sobre política; e eu não pude evitar uma ardente esperança por uma revolução que fosse fruto desses escritos. Porém, eu estou longe de aprovar tudo do que eu vi mesmo no começo da revolução... eu nem por um momento deixei de desaprovar o governo da multidão e a violência, e os impulsos que os homens reunidos em multidões produzem uns aos outros. Eu desejei tais mudanças políticas somente quando fluíssem puramente da clara luz do entendimento e dos altos e generosos sentimentos do coração." (Diário, última entrada de 1789).

[41] "Eu lhe garanto- prosseguiu, estendendo a mão como para enfatizar as palavras- que, malgrado se demore na Estrada, *está* na estrada e a caminho. Fique certo de que nunca retrocede, nunca para, mas avança sempre. Olhe em torno, considere as vidas em todo o mundo que conhecemos, considere as faces em todo o mundo que conhecemos, considere a raiva e a insatisfação aos quais a Jacquerie se

O discurso da Madame Defarge enfatiza a tese defendida pelo narrador de que bastava olhar em volta para atestar a chegada da Revolução. Porém, mais uma vez há a ênfase de que ela pode chegar silenciosa, apesar de estar a caminho. Comungando de uma das poucas ideias que unem todos os participantes do debate, a situação não pode durar. Em resposta a essa constatação, Burke pedia reformas moderadas. Paine pedia a revolução. Godwin pedia uma revolução "sem sangue". O narrador coloca todas essas vozes no romance, procurando alertar os ingleses de que sua situação, ao contrário do que defendia o reverendo Price, poderia estar próxima à da França.

Na Inglaterra, porém, a solução para a crise não era tão fácil; a "Jacquerie" inglesa, aqueles que queriam que a revolução fosse a solução para o país, encontraram uma resistência, por vezes armada, mas também uma resistência ideológica à solução revolucionária. A alternativa não estava na revolução; ao contrário, ela deveria ser evitada a todo custo. O entusiasmo inicial com relação às reformas na França diminuiu conforme as notícias do terror alcançaram as costas inglesas. A grande maioria dos autores, mesmo os conservadores, via a necessidade de mudança. Mas ela deveria ser feita via reforma e não via revolução.

Todo esse aparato ideológico não está presente apenas no enredo. Vimos que a própria forma do romance de Dickens, o modo como ordena os elementos da narrativa e a linguagem que ele usa, dramatiza essa luta ideológica, esse mundo em convulsão.

O romance, como afirma Terry Eagleton em *The English Novel*, nos mostra os valores e crenças fragmentados de nossa sociedade: "If the novel is the genre which affirms the common life, it is also the form in which values are at their most diverse and conflicting."[42] (EAGLETON: 2004, p. 5) Dickens mostra essas fragmentações em seu texto. O que a forma nos revela através das oscilações do posicionamento do narrador e dos espelhamentos presentes no enredo é uma sociedade marcada por ambiguidades no tocante ao modo de resolver as questões sociais que a afligem. Mais do que legislar sobre o certo e o errado, Dickens traz para o romance um aspecto pungente da sociedade inglesa: como lidar com seus problemas internos e como enxergar a revolução. Ele mostra, através da história de Charles Darnay e Sydney

---

dirige com mais e mais convicção a cada hora. Acha que essa situação pode durar muito mais? Bah! Seu desânimo me faz rir!" (*A Tale,* II, XVI, p. 211)

[42] "se o romance é o gênero que afirma a vida comum, é também a forma nas quais os valores estão presentes da forma mais diversa e conflituosa."

Carton, a controversa dinâmica da Revolução e o legado que ela deixou para a questão operária da Inglaterra no século XIX.

Como Marx observa no *18 Brumário*, os homens fazem sua própria história, mas por vezes se apropriam dos espíritos do passado. No caso da luta operária inglesa do século XIX, no entanto, a relação com a Revolução Francesa é ainda mais complexa: ela aparece não apenas como empréstimo para os advogados da reforma, mas também como justificativa de manutenção do status quo, como contraexemplo, como propaganda ao avesso promovida pelo movimento antirrevolucionário.

A Revolução Francesa para a Inglaterra não foi, portanto, um fato isolado que ocorreu na França em determinado período de tempo; ela foi uma Revolução que influenciou a política interna e externa inglesa não somente no período imediatamente após a Revolução. Como observa ironicamente o narrador, os tempos da Revolução são semelhantes ao seu - não é coincidência que o primeiro Livro se chame "Recalled to Life", chamado de volta à vida - é o espectro da Revolução que assombra mais uma vez o solo inglês.

O debate acerca da Revolução se estende, juntamente com as crises econômicas e políticas na Inglaterra até o século XIX. O aparente consenso em torno da defesa da reforma é quebrado na primeira metade do século XIX, quando a inquietação assume um caráter mais revolucionário com o movimento do Cartismo; este é o momento do debate se acender com novo fôlego. A espera por reformas dos radicais moderados é contraposta pela força física, na tentativa de conseguir as reformas há tanto tempo requeridas. No mesmo ano (1837) em que o movimento do Cartismo começa a ter força, Carlyle publica *The French Revolution: a History*.

Carlyle, como Raymond Williams atesta[43], era um radical e um reformador. Porém, é necessário entender os limites de seu radicalismo. Em seus escritos ele vai nomear e criticar a chamada "sociedade industrial", vai diagnosticar os problemas de sua época e reconhecer que os problemas enfrentados não são novos, são frutos de um processo histórico, que a essência dos movimentos sociais não nasceu no século

[43] "The leading principle of all his later social writing is the principle of the strong Leader, the Hero, and the subjects who revere him. Carlyle, writing himself, becomes the caricature of such a hero. He sees, with a terrible clarity, the spiritual emptiness of the characteristic social relationships of his day, 'with Cash Payment as the sole nexus' between man and man '… and there are so many things which cash will not pay'. The perception disqualifies him, wholly, from acquiescence in this construction of relationships; and he is therefore, without argument, a radical and a reformer." (WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950.* New York: Columbia University Press, 76)

XIX e não vai morrer com ele, porém, seu relato da Revolução Francesa tem mais em comum com Burke do que o próprio Carlyle gostaria de admitir. Carlyle argumenta em seu livro que é importante conhecer a história da Revolução Francesa para que essa história não se repita. Assim como para Burke, a Revolução Francesa torna-se um acontecimento que pode dialogar com a história da Inglaterra; porém, ao contrário de Burke, Carlyle enxerga claramente as injustiças praticadas pela nobreza francesa e não tenta justificá-las - há a necessidade de mudança - mas ela não necessariamente é feita através da revolução. Ele é um radical, um reformador, mas não um revolucionário. Uma vez mais é possível notar que as acepções da palavra "radical" no século XVIII e XIX estão ligadas a uma ideia de "reformismo" muito mais do que a uma ideia de "revolução".

Quando escreve sobre o Cartismo em 1839, Carlyle mantém a mesma postura de crítica à situação e reconhecimento de que o movimento não é fruto de um acontecimento isolado.[44] Ele era capaz de reconhecer que as causas que levaram ao Cartismo não haviam sido extirpadas e enquanto elas continuassem, novos movimentos surgiriam. Ele não fecha os olhos para a situação da classe trabalhadora; reconhece as injustiças, faz duras críticas ao governo e chega a propor uma série de medidas que eram consideradas radicais, como a educação popular. Carlyle reconhece também uma certa ingenuidade por parte dos jornais por achar que a situação estaria resolvida porque mais um movimentos fora combatido. Ele vê que as raízes do descontentamento são muito mais profundas. Porém, como observa Raymond Williams, para ele não está nas mãos dos trabalhadores fazerem a mudança. Carlyle acredita numa elite que deve ser formada para ser capaz de solucionar os problemas da sociedade.

> What is the meaning of the 'five points', if we understand them? What are all popular commotions and maddest bellowing, from Peterloo to the Palce-de-Grève itself? Bellowings, inarticulate cries as of a dumb creature in rage and pain; to the ear of wisdom they are inarticulate prayers: 'Guide me, govern me! I am mad and miserable, and cannot guide myself' Surely of all 'rights of man',

[44] "We are aware that, according to the newspapers, Chartism is extinct; that a Reform Ministry has 'put down the chimera of Chartism' in the most felicitous effectual manner. So say the newspapers; - and yet, alas, most readers of newspapers know withal that it is indeed the 'chimera' of Chartism, not the reality, which has been put down… The living essence of Chartism has not been put down. Chartism means the bitter discontent grown fierce and mad, the wrong condition therefore or the wrong disposition, of the Working Classes of England. It is a new name for a thing which has had many names, which will yet have many. The matter of Chartism is weighty, deep-rooted, far-extending; did not begin yesterday; will by no means end this day or tomorrow." (CARLYLE apud WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950.* New York: Columbia University Press, 76.

> this right of the ignorant man to be guided by the wiser, to be, gently or forcibly, held in the true course by him, is the indisputablest. Nature herself ordains it from the first; Society struggles towards perfection by enforcing and accomplishing it more and more. If Freedom have any meaning, it means enjoyment of this right, wherein all other rights are enjoyed[45]". (CARLYLE apud WILLIAMS: 1983, p.80-1)

Os movimentos populares, tanto em Peterloo quanto na Place-de- Grève[46] são interpretados como pedidos para que uma elite mais sábia os governe. Não há, para Carlyle, a possibilidade de uma classe trabalhadora que tenha voz independente, capaz de tomar as rédeas de seu destino. Seu relato da Revolução Francesa está dentro desta perspectiva, de alertar a Inglaterra dos perigos da revolução e é muito similar à de Burke em alguns pontos, como o próprio alerta e a defesa de uma aristocracia preparada para governar.

---

[45] "Qual é o significado dos 'cinco pontos', se bem os entendemos? O que são todas as comoções populares e os mais irados urros, de Peterloo à prórpia Place-de Gréve? Urros, gritos inarticulados como os de uma criatura idiota com raiva ou com dor; para os ouvidos da sabedoria eles são pedidos inarticulados: "Guie-me, governe-me! Eu sou louco e miserável e não posso governar a mim mesmo. Certamente de todos os "direitos do homem", este direito do homem ignorante de ser guiado pelo mais sábio, de ser, gentilmente ou à força, chamado à razão por ele, é o mais indisputável. A própria natureza o ordena desde o princípio; a sociedade luta pela perfeição impingindo-o e o realizando cada vez mais. Se a Liberdade tem algum significado, ela significa o gozo deste direito, a partir do qual todos os outros são gozados". Raymond Williams comenta a passagem de Carlyle, mostrando como o autor constrói sua ideia de que uma elite deve ser formada para governar e levar ao bem-comum: "In these last sentences, Carlyle is repeating a point that will be remembered from Burke, and, characteristically, it is again seen as the condition of 'Society struggling towards perfection'. Where Burke, however, saw an adequate ruling class ready made, Carlyle saw only the dereliction of duty by the governing classes in society. As his thinking develops, and particularly in his later writings, his call is to the classes with power to equip themselves for the right exercise of power: to make themselves an active and responsible governing class, and purge themselves of 'donothingism'. The call was addressed by Carlyle jot the aristocracy, but I was most heeded in the middle class, where it became the basis of the appeal of reformers like Kingsley. (p. 80-81)

[46] A Place de Grève, hoje Place de l'Hôtel-de-Ville é uma praça em Paris que ficou famosa por ser o local de grande parte das execuções na guilhotina ocorridas durante o Terror na Revolução Francesa. O Massacre de Peterloo, do qual trataremos posteriormente, é um símbolo do radicalismo político para os ingleses. Em meio a uma crise econômica trazida pelo fim das guerras napoleônicas em 1815 e ao descontentamento trazido pelas primeiras Corn Laws, a Manchester Patriotic Union, liderada por Henry Hunt promoveu em 1819 um encontro em St Peter's Field para protestar contra a crise econômica e exigir reformas políticas. As autoridades foram chamadas para "dispersar" a multidão, com sabres em mãos. O saldo foram em torno de 15 mortos e mais de 400 feridos. O episódio foi chamado de "batalha" ou "massacre" de Peterloo numa referência irônica à batalha de Waterloo, dado que muitos dos soldados que haviam combatido Napoleão para defender a liberdade estavam então cerceando-a em solo inglês. Havia também muitos ex-soldados do lado dos manifestantes, tornando o episódio ainda mais irônico. Os panfletistas e caricaturistas aproveitaram-se do episódio para criar uma série de caricaturas e historietas, criticando o governo e estabelecendo, desta forma, o episódio dentro da imaginação popular radical dos ingleses. Edward Royle faz uma análise histórica do episódio em *Revolutionary Britannia?* (ROYLE, Edward. *Revolutionary Britannia? Reflections on the threat of revolution in Britain, 1789-1848.* Manchester and New York: Manchester University Press, 2010) e Sally Ledger estuda a construção de uma cultura popular em torno do episódio em *Dickens and the Popular Radical Imagination* LEDGER, Sally. *Dickens and the Popular Radical Imagination.* Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Carlyle, no entanto, introduz um elemento que talvez seja o que mais tenha atraído Dickens em seu relato: a dramatização dos fatos históricos. No livro de Carlyle, a narrativa é extremamente eloquente e dramática, usando muitas vezes o tempo presente para narrar os acontecimentos passados e convidando o leitor a participar dos eventos ocorridos na França há quase sessenta anos. A História de Carlyle é muito diferente do que se estava acostumado a ver em livros de História: o leitor é colocado dentro dos fatos, numa linguagem apelativa e cheia de drama intercalando a descrição dos fatos. Quando relata a queda da Bastilha, não simplesmente apresenta os fatos, mas os narra:

> On, then, all Frenchmen, that have hearts in your bodies! Roar with all your throats, of cartilage and metal, ye Sons of Liberty; stir spasmodically whatsoever of utmost faculty is in you, soul, body, or spirit; for it is the hour! [47] (CARLYLE:2005, p. 54)

Não se encontram, como se esperaria de um relato histórico, explicações sobre quem são as pessoas envolvidas, quais foram os antecedentes, que doutrinas estão subjacentes ao movimento ou mesmo um relato imparcial dos eventos. Vê-se um apelo ao senso de liberdade dos franceses, que devem pegar em armas e lutar pela liberdade. Percebe-se que há indignação contra as injustiças sofridas e uma defesa momentânea da Revolução, mas Carlyle fala aqui da queda da Bastilha e não de uma mudança estrutural na sociedade francesa. O que chamou a atenção nos escritos de Carlyle e deram a ele uma aparência radical, que foi elogiada até mesmo por Engels, foi a noção de que há uma luta de classes - o povo luta na Revolução. Porém esse povo é uma “massa” incapaz de articular um discurso coerente.

Quanto à forma que Carlyle escolhe para contar sua história da Revolução, o melodrama fica evidente ao folhearmos o livro. Às vezes passa despercebido, durante a leitura de *The French Revolution*, que os eventos ocorreram no século anterior; os franceses já pegaram nas armas, não necessitam da conclamação de Carlyle. Dickens, assim como Carlyle, vai demonstrar reações diferentes aos eventos ocorridos na Revolução Francesa, ora justificando-os, ora criticando-os.

Carlyle, no entanto, ainda que tenha sido uma influência importante, reconhecida pelo próprio Dickens, não foi o único relato a influenciar a miscelânea de

---

[47]“Avante, então, todos os franceses que possuem corações! Gritem usando suas gargantas, as de cartilagem e as de metal, sim, Filhos da Liberdade; movimentem espasmodicamente qualquer faculdade superior que esteja em vocês, alma, corpo ou espírito; pois é chegada a hora!”

opiniões que aparecem no romance. Mark Philps[48] destaca a importância do livro de viagens de Arthur Young, *Travels in France during the years 1787, 1788, 1789* e de *History of the French Revolution* escrita por Adolphe Thiers e traduzida para o inglês em 1838; e vimos que as próprias controvérsias do debate ao longo da História influenciaram também nosso narrador. Desta forma, não podemos, apesar do que nos disse Dickens no prefácio, simplesmente identificar a posição do narrador à de Carlyle – afinal, é dada a Madame Defarge e ao seu marido a oportunidade de formular um discurso articulado, diverso dos "urros" narrados por Carlyle.

Como se pode notar através da análise do debate, as reações à Revolução Francesa na Inglaterra não eram estáticas, elas foram se transformando, indo da esperança ao medo conforme os fatos se desenrolavam na França, desde uma reforma constitucional em 1789 até a fuga e prisão do rei em junho de 1791; depois, a imposição de uma nova Constituição em setembro, seguida por uma a crescente inquietação nas ruas de Paris que culminou nos Massacres (descritos dramaticamente por Carlyle) de Setembro. Numa terceira fase, o julgamento e execução do rei em 1793, seguida pela guerra entre França e Inglaterra e o uso do Terror como instrumento do Estado durante o período jacobino (junho de 1793 até a queda de Robespierre em julho de 1794) e o abandono do cristianismo. Todos esses acontecimentos são refletidos nas reações que eles provocam: tanto o medo e a crença de que toda reforma seria uma ameaça revolucionária quanto, ao mesmo tempo, a fomentação do desejo de reformas extremas por causa da crença de que o mundo realmente poderia ser renovado.

Vimos que os radicais na Inglaterra, assim como na França, não eram um grupo uno; eles se dividiam entre os radicais que acreditavam na mudança através da reforma política e um grupo minoritário, pelo menos na imprensa, que defendia uma solução revolucionária. Ser a favor da Revolução Francesa não significava, na

[48] "This is partially because Carlyle is far from being Dickens's only source. Dickens's essays 'Judicial Special Pleading' (1848) and 'A Flight' (1851) both show evidence of the influence of Adolphe Thiers's *History of the French* Revolution (translated in 1838), which Dickens read and which certainly influenced his judgement. Thiers's view that the opening violence of events in France had to be understood as a legitimate response to oppression was echoed in *A Tale of Two* Cities"(p. 27). O autor cita ainda o fato de que o episódio do atropelamento da criança é mutio parecido com o descrito por Dickens (p. 33). O artigo de Mark Philps faz parte dos artigos editados por JONES, Colin e MCDONAGH, J. sob o título: *Charles Dickens, A Tale of Two Cities and the French Revolution.* Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture. London: Palgrave MacMillan, 2009.

Inglaterra, ser a favor da revolução em solo inglês. Cada grupo de radicais tinha sua própria plataforma de mudanças.

A defesa da Revolução feita por Price ligava-se ao desejo dos dissidentes de opor-se à igreja anglicana. Não é coincidência que os primeiros clubes reformistas a serem formados, como o “The Revolution Society”, eram identificados principalmente com os dissidentes. Eles se identificavam com a França, onde as liberdades negadas aos reformadores ingleses estavam sendo concedidas.

Numa segunda fase de resposta à Revolução, o discurso começou a mudar, conforme a revolução na França ficou mais extrema. Em março de 1791, com a publicação da primeira parte do *Rights of Man* de Thomas Paine, o debate reformista expandiu-se para além das elites (o texto de Burke atingiu principalmente esta esfera) para incluir pequenos mercadores, donos de lojas e mesmo artesãos. O texto de Paine atingiu um contingente mais popular e o autor passou a ser o maior alvo da Igreja e do rei.

Os reformadores ingleses, em sua maioria, defendiam a primeira fase da Revolução Francesa, com reformas moderadas na constituição, e não uma reviravolta na forma de se enxergar a política no país. Com o desenvolvimento do debate, cada vez mais essa posição “de centro” ganha força, pois ela, num estilo inglês, quer chegar ao equilíbrio proposto tanto por Burke como por Carlyle, um equilíbrio que defende que há a possibilidade da Inglaterra resolver seus próprios problemas sem seguir o exemplo francês.

O caminho do debate foca-se, conforme o tempo vai passando, no discurso de “evitar a revolução a qualquer custo”, através de acordos políticos para limitar a ação dos grupos mais radicais e uma campanha na imprensa para tornar os defensores de uma saída mais radical verdadeiros inimigos da paz pública e da nação.

No decorrer do romance notamos esse mesmo movimento. O narrador apresenta o período do terror na França e os personagens bons e justos do livro, Lucie, Charles e mesmo o Doutor Manette, vítima dos desmandos da nobreza e defensor de mudanças, chocados com o que está acontecendo. A ênfase na ferocidade e na irracionalidade da multidão durante a revolução levam à defesa de uma saída mais “civilizada” para a crise. Ao mesmo tempo, a tensão das injustiças sofridas e mesmo de um certo direito à vingança nunca são totalmente abandonados.

A propaganda antirrevolucionária continuava sendo posta em prática e até mesmo um jornalista que era considerado radical, como William Cobbett, e fora preso

em 1809, após a guerra com a França (1793-1815) publicou artigos condenando o ludismo e defendeu a reforma política como forma de evitar problemas maiores.

Havia, contudo, aqueles que continuavam defendendo a reforma através de vias revolucionárias. Entre eles havia um grupo chamado "Society of Spencean Philanthropists", seguidores de Thomas Evans, antigo secretário da "London Corresponding Society". Porém, mesmo nesse grupo mais radical havia um racha. A maioria aderiu à ideia da redistribuição das terras, mas não aderia aos métodos revolucionários. A minoria, liderados por Arthur Thistlewood, filho de um fazendeiro em Yorkshire, queria criar a "fagulha revolucionária que incendiaria toda a Inglaterra". Eles queriam formar uma aliança com o "radical" Henry Hunt, famoso por seus escritos exigindo mudanças. Porém Hunt, assim como Cobbett, recusou-se a participar de levantes. O grupo de Thistlewood, no entanto, continuou seus planos para promover levantes na capital, todos eles reprimidos por leis cada vez mais severas.

As tentativas de se juntar multidões em assembleias para a petição de reformas continuaram, porém o medo da repressão e da repetição do incidente em Peterloo fazia com que o número de participantes fosse muitas vezes inexpressivo.

E o contexto desse debate[49] tampouco foi formado por um debate estritamente no campo da política. Os políticos não foram os únicos a expressar suas opiniões sobre o período. Raymond Williams destaca a importância da discussão em torno da Revolução Francesa para os poetas românticos ingleses e de como a obras desses artistas está embebida das questões políticas - para Blake, Coleridge, Wordsworth e Shelley uma conclusão sobre um sentimento individual transformava-se numa conclusão sobre a sociedade, eles viviam num "the crucial period in which the rise both of democracy and of industry was effecting qualitative changes in society: changes which by their nature were felt in a personal as well as in a general way"[50].

---

[49] Para um aprofundamento da discussão sobre o debate em torno da Revolução Francesa na Inglaterra ver JONES, Collin, ed. *Britain and Revolutionary France: Conflict, Subversion and Propaganda.* Exceter: Exceter University Press, 1998; GILMARTIN, Kevin. *Writing Against Revolution: Literary Conservatism in Britain, 1790-1832.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007*;* PAULSON, Ronald. *Representations of Revolution 1789-1820*, sobre as representações estéticas da revolução; DEANE, Seamus. *The French Revolution and the Enlightenment in England* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988; sobre a influência dos iluministas franceses sobre os escritores radicias ingleses e para uma discussão sobre a representação da revolução nos palcos ingleses, TAYLOR, George. *The French Revolution and the London Stage 1789-1805.*

[50] "período crucial no qual a ascensão da democracia e da indústria estava trazendo mudanças qualitativas para a sociedade: mudanças que por sua própria natureza eram sentidas tanto de forma pessoal quanto geral" (WILLIAMS, Raymond. *Culture & Society: 1780-1950*. New York: Columbia University Press, 1983, pp. 31.

Ainda segundo Raymond Williams, esse foi um período decisivo da história inglesa, cujas consequências eram mais óbvias do que as da própria Revolução Industrial:

> Of the slower, wider, less observable changes that we call the Industrial Revolution, the landmarks are less obvious; but the lifetime of Blake, 1757 to 1827, is, in general, the decisive period. The changes that we receive as record were experienced, in these years, on the senses: hunger, suffering, conflict, dislocation; hope, energy, vision, dedication. The pattern of change was not background, as we may be inclined to study it; it was, rather, the mould in which general experience was cast[51] (WILLIAMS: 1983, p. 31)

Além da polarização do debate, a Revolução Francesa teve outro impacto na história inglesa: o período de 1790 a 1850 foi o período de consolidação da consciência de classe do operariado inglês. A articulação entre o passado e o presente se faz através do sentimento do perigo iminente de que o proletariado inglês seguisse o exemplo dos revolucionários franceses e Londres se transformasse no tumulto e confusão de Paris.

A controvérsia em torno da própria existência de um movimento operário na Inglaterra é uma discussão que acompanha o período pós-revolução. Há uma tradição na Inglaterra, como aponta Edward Royle[52] que interpreta as revoltas que ocorreram no século XIX como simples respostas a uma crise econômica; não haveria nessas revoltas uma questão política subjacente, e portanto, a causa de não ter havido uma revolução na Inglaterra é que, cessada a "fome", o movimento acabava. Edward Thompson, no livro *A Formação da classe operária inglesa*, combate essa tese. O livro traz a política de volta à arena histórica e sustenta que houve a formação de uma consciência operária que não estava ligada somente às crises nas grandes cidades industriais, mas à conscientização "das injustiças sofridas pelos trabalhadores com as mudanças ocorridas no caráter da exploração capitalista". Thompson defende a tese de que o fazer-se da classe operária é um fato tanto da história política e cultural

---

[51] "das mais lentas, mas abrangentes, menos observáveis mudanças do que nós chamamos Revolução Industrial, os marcos são menos óbvios; mas o período em que Blake viveu, 1757-1827 é, em geral, um período decisivo. As mudanças que nós recebemos como registros eram experimentadas, naqueles anos, nos sentidos: fome, sofrimento, conflito, distúrbios; esperança, energia, visão, dedicação. O padrão de mudança não era pano de fundo, como agora nós somos inclinados a estuda-lo; era, ao contrário, o molde no qual a experiência social era forjada.

[52] ROYLE, Edward. *Revolutionary Britannia?*- Reflections on the threat of revolution in Britain, 1789-1848. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007).

quanto da econômica: “Contudo, uma vez tomadas as precauções necessárias, o fato relevante do período entre 1790 e 1830 é a formação da ‘classe operária.’” (THOMPSON: 1987, p. 17).

Isto é revelado, em primeiro lugar, no crescimento da consciência de classe: a consciência de um identidade de interesses entre todos esses diversos grupos de trabalhadores, contra os interesses de outras classes. E, em segundo lugar, no crescimento das formas correspondentes de organização política e industrial. Por volta de 1832, havia instituições da classe operária solidamente fundadas e autoconscientes –sindicatos, sociedades de auxílio mútuo, movimentos religiosos e educativos, organizações políticas, periódicos – além de tradições intelectuais, dos padrões comunitários e da estrutura da sensibilidade da classe operária[53].

O debate revolucionário deu forma, desta maneira, a uma discussão política em torno das consequências econômicas e sociais da Revolução Industrial e Dickens não está ausente desse debate num momento crucial da história inglesa, quando a revolução social parece bater à porta incessantemente mas a porta nunca se abre.

É nesse contexto que o período toma forma, entre a luz e a escuridão. Em 1855, quando havia mais uma vez um grande ressentimento público por causa da demora nas reformas prometidas desde o final do século XVIII, Dickens escreveu para o parlamentar liberal A. H. Layard sobre o perigo de uma revolução na Inglaterra:

> I believe the discontent to be so much the worse for smouldering instead of blazing openly; that is extremely like the general mind of France before the breaking out of the first Revolution, and is in danger of being turned by any of a thousand accidents- a bad harvest- the last strain too much of aristocratic insolence or incapacity- a defeat abroad- a mere chance at home- into such a Devil of a conflagration as never has been beheld since. (*Letter, vol 7* p. 587 apud DICKENS: 2003 ,p. xiii). [54]

O narrador incorpora esse sentimento e as controvérsias do debate e não foge do movimento dialético: sua postura em relação à revolução na França oscila entre a defesa da necessidade da mudança e o medo das consequências da revolução. Para os advogados de Dickens como reformador radical o romance pode a princípio ser

---

[53] THOMPSON, E.P. *A Formação da Classe Operária Inglesa* vol II – A maldição de Adão, tradução: Renato Busatto Neto e Cláudia Rocha de Almeida, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

[54]“Eu acredito que o descontentamento seja tanto pior por queimar lentamente ao invés de inflamar abertamente; é extremamente parecido com os ânimos na França antes da primeira Revolução, e corre o risco de transformar-se por milhares de acidentes- uma colheita ruim, o último esforço de insolência ou incapacidade da aristocracia, uma derrota no exterior, um mero acaso interno- numa conflagração infernal como nunca se viu antes.”

desapontador. A representação da multidão ensandecida na França só poderia fazer tremer o inglês que via a inquietação da classe operária nas cidades industriais e como o narrador explicita na introdução, é reflexo de seu próprio tempo.

A Tale of Two Cities é, desta forma, uma resposta à primeira vista conservadora, mas é uma resposta que é fruto do seu tempo, do debate entre Reforma e Revolução. Ele mostra também, dentro da obra de Dickens, a tensão entre radicalismo e conservadorismo que acompanhou o autor, que fica patente quando consideramos os romances de Dickens como um todo e de que maneira o radicalismo de Dickens se manifesta. Dickens percebia que a tempestade se aproximava novamente. Os ecos do debate chegavam novamente às costas inglesas. No vai e vem da História, a tempestade da revolução mais uma vez pairava sobre o solo inglês. Analisaremos agora como essa tempestade irrompe no romance.

3 MARÉS BRAVIAS, COLHEITAS E MONSTROS

Os fios da história são tecidos entre Londres e Paris; nossos personagens, emaranhados nos fios dourados de Lucie Manette, em seu paraíso particular inglês e no tricotar terrível da Madame Defarge na França, caminhavam em direção à tormenta, “atraídos pelo abismo”, como o título de um dos capítulos nos adverte. Os passos tornam-se cada vez mais audíveis, o mar cada vez mais agitado, os ânimos cada vez mais exaltados. A tempestade anunciada finalmente chega à França trazendo marés bravias, colheitas e monstros.

O romance mostra no livro primeiro os principais elementos do enredo: a descoberta do dr. Manette, sua estranha obsessão e seu lento processo de cura, sua filha Lucie, os Defarge na França e a ameaça de uma tragédia que paira sobre a vida desses indivíduos. No livro segundo, finalmente somos apresentados aos outros dois personagens principais, Charles Darnay e Sidney Carlton. Nessa segunda parte, o romance descortina ainda a construção do lar inglês de Lucie e seu pai,

> Only his daughter had the power of charming this black brooding from his mind. She was the goldern thread that united him to a Past beyond his misery, and to a Present beyond his misery: and the sound of her voice, the light of her face, the touch of her hand, had a strong benecial influence with him almost always. Not absolutely always, for she could recall some occasions on which her power had failed; but they were few and slight, and she believed them over[1]. (*A Tale,* II, IV, p.85)

Lucie demonstra a capacidade de criar a harmonia de que o pai necessita para livrar-se das recordações de sua prisão e dos anos de sofrimento. O narrador começa a construir a ideia, fundamental para o desenrolar da história, de que Lucie é capaz de suspender os efeitos do sofrimento e da injustiça.

Concomitantemente à calmaria inglesa, somos introduzidos aos desmandos cometidos pela nobreza francesa e à revolta que isso causa na população, no romance representada principalmente pelos Defarge e sua taberna, ponto de encontro daqueles que acreditam na mudança por meio de uma revolução. A pobreza da

---

[1] “Apenas sua filha tinha o poder de afugentar de sua mente aquela nuvem sombria. Ela era o fio dourado que o unia ao passado que antecedeu a o seu tormento, e ao presente, que o sucedeu, e o som de sua voz, a luz de seu rosto e o toque de sua mão exerciam quase sempre sobre ele uma influência grandemente benéfica. Não sem algumas exceções, pois ela podia se lembrar de algumas ocasiões em que seu poder falhou. Mas eram poucas e breves essas ocorrências, e julgava-as superadas.” (*Um Conto,* II, IV, p. 99)

população é enfatizada por nosso narrador, que procura mostrar como, sob a aparente beleza do campo francês, a pobreza e a fome estão latentes:

> A beautiful landscape, with the corn bright in it, but not abundant. Patches of poor rye where corn should have been, patches of poor peas and beans, patches of most coarse substitutes for wheat. On inanimate nature, as on the men and women who cultivated it, a prevalent tendency towards an appearance of vegetating unwillingly - a dejected disposition to give up, and wither away[2]. (*A Tale,* II, VIII, p. 117-8)

Por meio dessa discrepância entre a aparência de fertilidade e a miséria real, a falta de viço e de abundância das plantas mimetizando a falta de viço e a pobreza da população, nosso narrador vai traçando o caminho que levará à revolta. Nem todos são passivos como os camponeses da vila do Marquês de Evrémond. Alguns percebem que por trás da aparente calmaria a tempestade se forma.

> "I am a little tired," her husband acknowledged.
> "You are a little depressed, too", said madame, whose quick eyes had never been so intent on the accounts, but they had had a roy or two for him. "Oh, the men, the men!"
> "But my dear!" began Defarge.
> "But my dear!' repeated madame, nodding firmly; "but my dear! You are faint of heart tonight, my dear!"
> "Well, then," said Defarge, asif a though were wrung out of his breast, "it *is* a long time".
> "It is a long time," repeated his wife; "and when is it not a long time? Vengeance and retribution require a long time; it is the rule."
> "It does not take a long time to strike a man with Lightning," said Defarge.
> "How long," demanded madame, composedly, "does it take to make and store the lightning? Tell me."
> Defarge raised his head thoughtfully, as if there were something in that too.
> "It does not take a long time," said madame, "for an earthquake swallow a town. Eh, well! Tell me how long it takes to prepare the earthquake?"
> "A long time, I suppose," said Defarge.
> "But when it is ready, it takes place, and grinds to pieces everything before it. In the meantime, it is always preparing, though it is not seen or heard. That is your consolation. Keep it.[3]" (*A Tale,* II, XVI, p. 185)

---

[2] "Uma linda paisagem, onde o trigo refulgia, embora pouco abundante. Leiras de centeio de qualidade inferior onde o trigo deveria estar, leiras de ervilhas e feijões de qualidade inferior, leiras dos vegetais mais ordinários em substituição ao trigo. Numa natureza tão enfermiça quanto os homens e mulheres que a cultivavam, prevalecia a tendência ao aparecimento de uma vegetação relutante, com uma desalentada tendência para brotar, e murchar logo em seguida." (*Um Conto,* II, VIII, ,p. 137)

[3]"-É estou um pouco cansado- admitiu o marido./ – E um pouco deprimido, também – prosseguiu madame, cujos olhos argutos jamais se concentraram com tanta intensidade nas contas, embora se desviassem uma vez ou duas para ele. – Oh, os homens, os homens!/ - Mas, minha querida... – principiou Defarge./-"Mas minha querida"! – ecoou madame, balançando a cabeça com firmeza. – "Mas minha querida"! Você está medroso esta noite, meu caro!/ - E por que não? – confessou Defage, num impuso de fraqueza. – Está demorando demais!/ - Está demorando demais – madame repetiu. – E quando é que não demora? A vingança exige tempo. É a regra./- Não demora nada para um raio aniquilar um homem! – replicou Defarge. / -Mas quanto tempo é preciso – inquiriu madame,

Madame Defarge percebe que a tempestade aproxima-se e, ao contrário de Lucie, que fomenta a paz e a harmonia, trabalha para que haja uma reviravolta no mundo, para que só depois disso a harmonia seja conquistada. O tricotar incessante de Madame Defarge contrapõem-se ao tecer dourado de Lucie Manette e o romance traça desta forma o desenrolar da vida de nossos personagens na França e na Inglaterra, sob a ameaça de que algo sinistro está para acontecer. Na França, o tigre adormecido que está para acordar. Na Inglaterra, os passos incessantes que são ouvidos no regúgio do lar dos Manette. Tudo vai caminhado para a chegada da tempestade da Revolução, que ligará as vidas aparentemente díspares de nossos personagens no livro Terceiro.

A Revolução Francesa finalmente se concretiza nas famosas "cenas das multidões" retratadas no romance; aparece, desta forma, como sinônimo da revolução popular e sua representação se dá majoritariamente nas cenas em que a multidão está agindo. As metáforas estabelecidas pelo narrador para pintar a Revolução estão ligadas à representação das massas - a maré de rostos, braços, mãos; os frutos colhidos após anos de opressão; a pedra de amolar; o parafuso apertado e espanado; e, finalmente, o mundo fora de prumo figurado na monstruosidade e bestialidade das turbas. Ao contrário de Burke, que nunca estudou a sociedade que deu origem à tempestade, Dickens se antecipa a uma tendência que segundo o historiador George Rudé[4] somente aparece entre os historiadores no século XX e desafia a interpretação das massas como mera abstração para lhes dar voz :

---

pausadamente – para se formar a tempestade? Diga-me./ Defarge ergueu a cabeça pensativamente, como se aquele ponto merecesse uma profunda reflexão./ - Não demora muito- contiunuo madame – para um terremoto tragar uma cidade. É...bem! Sabe dizer-me quanto tempo é necessário para preparar um terremoto?/ - Um longo período, suponho- ripostou o taberneiro./- Entretanto, quando está pronto, destrói tudo o que existe à sua frente. Não esqueça, contudo, que seus preparativos forma demorados e silenciosos. Ninguém os viu nem ouviu. Que isso lhe sirva de consolo." (*Um Conto,* II, XVI, p. 210-11)

[4] Em *The Crowd in the French Revolution*, George Rudé, ao fazer o panorama dos estudos sobre a Revolução Francesa no século XIX, aponta que autores de diferentes correntes, de conservadores como Burke e Taine, românticos como Carlyle e radicais como Jules Michelet e Aulard, têm um ponto em comum quando se trata da representação das massas: eles têm uma visão "de cima" das massas, elas não são vistas como "carne e osso" mas como uma figura abstrata que representa o bem ou o mal, de acordo com a afiliação política do autor. O autor afirma, ainda discutindo a atitude de historiadores com relação à Revolução, em *The French Revolution:* Its causes, Its History, and Its Legacy after 200 year, o autor comenta que até o começo do século XX houve uma tendência a não prestar atenção à sociedade que engendrou a Revolução: "During the first century of discussionj- from 1790 to, say, 1900- historians tended to consider the problems of the Revolution inlargely plitical and ideological terms, without paying much attention o tis social and economic foundaditions." (RUDE: 1988, p. 12)

> Yet, widely different as these interpretations are and the influences they have exerted, there is one common thread running through them all: whether the revolutionary crowd is represented as 'la canaille' or 'swinish multitude' by Taine and Burke; as 'Victorious Anarchy' by Carlyle; or as 'le peuple' or 'tout Paris' by Michelet and Aulard - it has been treated by one and allas a disembodied abstraction and the personification of good or evil, acording to the particular fancy or prejudice of the writer [5](RUDE: 1972, p. 4).

Nosso autor não somente traz a "mob", o "povo", as "massas", a "turba", a "multidão" para o centro das ações do romance como também lhes dá um significado social: o casal Defarge, o reparador de estradas, a "Vingança" e os revolucionários que frequentam a taberna são um grupo com ideias cuja violência não é gratuita, mas fruto de um processo lento e longo que eclodiu com a Revolução.

Esses episódios aparecem em várias ocasiões no romance e sua figuração obedece à estrutura narrativa de duplicar, repetir, comparar e contrastar. A participação da multidão na Revolução Francesa se dá em dois momentos diferentes. A primeira, em 1789, com a queda da Bastilha e o ataque aos "chateaux"; a segunda, em 1792-93 com os Massacres de Setembro, a Carmagnole e os tribunais revolucionários. Esses dois momentos refletem o posicionamento ambíguo do narrador, já observado ao analisarmos o debate: incialmente, há certa benevolência com os revolucionários nas cenas descritas na primeira fase da revolução. Com a chegada do Terror, nosso narrador retira a benevolência, aprofunda a crítica e transforma a erupção das forças revolucionárias populares num acontecimento antinatural, perverso e monstruoso. As forças em convulsão, comparadas à natureza nas primeiras descrições, transformam-se no desvario antinatural da turba em 1792.

Contrapondo-se à representação da multidão francesa e fiel à estrutura do romance que insiste na comparação presente no título, Dickens insere também a "mob" inglesa em seu relato. Na Inglaterra, a multidão age em dois eventos distintos: no tribunal que julga Charles Darnay e no ataque ao cortejo fúnebre. Veremos que ambos os eventos, além de nos apresentar as massas sob um ponto de vista ligeiramente diferente do que é usado para descrevê-las na França, terão ainda parte importante na conclusão do romance. A cena no tribunal inglês, portanto, será

---

[5] "Contudo, apesar dessas interpretações serem diferentes, e de terem exercido diferentes influências, há um fio comum permeando todas elas: se a multidão revolucionária é representada como 'la canaille' ou "multidão de suínos" por Taine e Burke; como "Anarquia Vitoriosa" por Carlyle; ou como "le peuple" ou "tout Paris" por Michelet e Aulard- ela tem sido tratada como uma unidade, uma abstração sem corpo e a personificação do bem e do mal, de acordo com a imaginação ou o preconceito do escritor."

analisada primeiramente sob o ponto de vista da representação da multidão e no próximo capítulo quanto a sua importância na no desenvolvimento da trama.

Juntamente com a gradação na figuração da revolução através da multidão - da benevolência à censura - claramente conservadora, Dickens insere um outro elemento - a noção de que essa erupção, ainda que censurável, é fruto de um processo histórico, é a colheita certa da "semeadura da opressão", como nos diz o narrador inúmeras vezes no romance, insistindo no fato de que a ira da multidão não é desprovida de motivações. Além de ser um aviso para a Inglaterra, onde os passos da multidão ecoam, é uma interpretação que aproxima Dickens de uma tradição radical. Essa nuance na representação da multidão é a chave para entendermos o caráter dúbio de sua figuração no romance: Dickens critica a ferocidade das massas ao mesmo tempo em que, pairando sobre essa crítica, está a noção de que a selvageria é fruto dos desmandos da aristocracia.

O autor já manifestara a ideia de que as mazelas do pobre são culpa da sociedade em seus escritos jornalísticos; em outubro de 1854 publica um artigo, "To Working Man", em sua revista semanal *Household Words,* no qual defende que a sociedade é culpada, se não pela existência, ao menos pela falta de ajuda aos pobres:

> It behoves every journalist, at this time when the memory of an awful pestilence is fresh among us, and its traces are visible at every turn in various affecting aspects of poverty and desolation, which any of us can see who are not purposely blind, to warn his readers, whatsoever be their ranks and conditions, that unless they set themselves in earnest to improve the towns in which they live, and to amend the dwellings of the poor, they are guilty, before GOD, of wholesale murder. [6]. (DICKENS: 1997, p. 467, posição 9516)

A peste a que Dickens se refere não é metafórica mas sim uma epidemia de cólera que invadira Londres entre agosto e setembro de 1854, matando 10.700 pessoas. Porém, de qualquer forma, vê-se que a culpa das parcas habitações dos pobres e da consequente facilidade de infestação da doença pode ser atribuída à sociedade, que deve fazer algo para não ser culpada pela morte dessas pessoas. Ele continua o texto afirmando que aquela era a hora dos trabalhadores unirem-se às

[6] "Convém a todo jornalista, neste tempo quando a memória de uma horrível peste ainda está fresca, e suas marcas são visíveis a cada esquina em vários aspectos comoventes de pobreza e da desolação- que todos podemos ver se não nos fingirmos de cegos- alertar seus leitores, qualquer que seja seu status e condição, que, a menos que eles se proponham seriamente a melhorar as cidades em que vivem, e consertar as habitações dos pobres, eles são culpados, diante de DEUS, de homicídio por atacado."

classes médias para pedir reformas no Parlamento que melhorassem suas condições de vida - “Let *them* take the initiative, and call the middle classes to unite with them.[7]”(DICKENS, 1997, p. 469, posição 9563) Não pensemos, no entanto, que Dickens esteja defendendo a revolução; não, ele está, mais uma vez, apelando para os “bons sentimentos” das classes trabalhadoras, e principalmente defendendo a união pacífica para pressionar o Parlamento:

> A better understanding between the two great divisions of society, a habit of kinder and nearer approach, an increased respect and trustfulness on both sides, a gently corrected method in each of considering the views of the other, would lead to such blessed improvements and interchanges among us, that even our narrow wisdom might within the compass of a short time learn to bless the sickly year in which so much good blossomed out of evil[8]. (DICKENS: 1997, p. 470, posição 9577).

A união entre as classes evitaria a colheita da violência como acontecera na França; Dickens queria que as elites inglesas fizessem algo antes que o “parafuso espanasse”, a tempestade chegasse e os monstros se levantassem. E nosso narrador transporta esse aviso para a ficção, como o próprio autor comenta no mesmo artigo - ele tentava usar a ficção para mostrar a desgraça e a miséria, que podiam ser prevenidas, em que vivia a massa da população.[9]

No nosso romance, reiterando a ideia de que na França se colhia o que se plantara, quando os nobres franceses começam a emigrar para a Inglaterra, fugindo da Revolução, o narrador comenta ironicamente:

> And the last drop of blood having been extracted from the flints, and the last screw of the rack having been turned so often that its purchase crumbled, and it now turned and turned with nothing to bite, Monseigneur began to run away form a phenomenon so low and unaccountable. (*A Tale,* II, XXIII, p. 234)[10]”

---

[7] “Deixe-os tomar a iniciativa e convocar as classes médias para unirem-se a eles.”

[8] “Um melhor entendimento entre as duas grandes divisões da sociedade, um hábito de aproximação mais benévolo, um crescente respeito e confiança de ambos os lados, um método de gentilmente considerar as opiniões uns dos outros, levaria a tais abençoados aprimoramentos e trocas entre nós, que até mesmo nossa sabedoria estreita poderia, dentro de pouco tempo, aprender a dar graças por um ano em que tanto bem se tirou do mal.”

[9] “Long before this Journal came into existence, we systematically tried to turn Fiction to the good account of showing the preventible wretchedness and misery in which the mass of people dwell.” (DICKENS: 1950, p. 467 posição 9530).

[10] “E, tendo extraído das pedras a última gota de sangue e apertado o último parafuso da cremalheira com tanta frequência que o espanou, fazendo-o agora girar em falso, *monseigneur* começou a fugir de um fenômeno tão abjeto quanto inexplicável.” (*Um Conto*, II, XXIII, p. 265).

O narrador argumenta que a nobreza, após tirar até a última gota de sangue dos camponeses, ainda se espantava por haver uma insurreição - a obtusidade dos nobres mais uma vez sendo digna de crítica, a incapacidade de enxergar as consequências de seus atos; o parafuso espanou não por vontade própria, mas em razão de anos de “apertos”; a conflagração da revolta era certa e somente a arrogância da nobreza a impedia de enxergar esse fato. Nosso narrador sutilmente faz um apelo para que as elites inglesas, tão obtusas e ignorantes quanto as francesas, ouvissem seus sábios conselhos para que em costas inglesas a tempestade da revolução não aportasse

O conservadorismo do nosso narrador, no entanto, é às vezes traído pelo seu estilo. Em meio à censura da violência da multidão, além da noção de vingança, que paira e não nos deixa esquecer que a culpa desses atos deve ser investigada na História, temos também o uso de uma linguagem solene, profética e por vezes poética que o narrador utiliza para descrever as multidões em Paris. A caricatura e o humor das críticas políticas típicas de sua época[11], utilizadas para descrever Londres encontram-se ausentes em Paris. Não há do que se rir, apenas do que se lamentar e esse lamento estende-se muitas vezes aos próprios revolucionários retratados como monstros. As ações da multidão são comparadas à natureza (ondas, maré, animais selvagens) e portanto, naturais, ao mesmo tempo em que são descritas como perversas, monstruosas, e portanto, antinaturais. A Revolução figura-se por um lado como natural, fruto do processo histórico de injustiças do Antigo Regime. Por outro lado, essa mesma natureza encontra-se, por vezes, fora de prumo, em desordem, tornando-se antinatural. Esse dilema do narrador é a herança de seu tempo, do debate em torno da revolução e é também a própria ideia de tumulto, reviravolta (que volta ao seu começo, é cíclico), inversão e contradição que estão ligados ao conceito de revolução inseridos na forma do romance. É mais uma vez a forma que se torna conteúdo, ou o conteúdo que se torna forma. As reviravoltas e ambiguidades do

[11] Sally Ledger argumenta que as principais formas de crítica ao governo feita pelos radicais eram a sátira e o melodrama, como fica claro no episódio do massacre de Peterloo- “The dominant aesthetic modes deployed by popular radical writers of the Regency period were satire and melodrama, both of which had a well-established radical geneology. The foundations for radical Regency satire had been laid by John Wilkes and Thomas Spence in the late eighteenth century, whilst melodrama was a literary outgrowth of the French Revolutionary years. The satirical and melodramatic aesthetic vocabularies of Regency England, developed so memorably by William Hone, George Cruikshank and Thomas Woolder, persisted into the early and mid-Victorian years, when they would be adopted and adapted by Charles Dickens. The cultural inheritance of the popular radical writers of the second decade of the nineteenth century in Dickens’s early and middle writings cannot be overstated, no can the extent to which this inheritance contributed to his popular appeal. (LEDGER: 2010, p. 11).

narrador mimetizam, desta maneira, também, o próprio processo revolucionário - a inversão trazida pela ideia de revolução aparece na inversão da ordem do próprio mundo. E isto uma vez mais demosntra o movimento de admiração e censura de nosso narrador frente à Revolução. Há uma monstruosidade em suas ações, mas olhando em volta, cosntata-se que o próprio mundo é monstruoso.

A tendência de retratar a multidão como monstros se inaugura com Burke e os conservadores da última década do século XVIII. É famosa a passagem de Burke em *Letters on a Regicide Peace* (1796) em que compara a revolução aos monstros que se levantaram do túmulo dos reis da França:

> ...out of the tomb of the murdered monarchy in France has arisen a vast, tremendous, unformed spectre, in a far more terrific guise than any which ever yet have overpowered the imagination, and subdued the fortitude of man. Going straight forward to its end, unappalled by peril, unchecked by remorse, despising all common maxims and all common means, that hideous phantom overpowered those who could not believe it was possible she could at all exist[12]. (BURKE apud STERRENBURG: 1982, p. 143)

Para Burke, como já vimos, a Revolução era fruto das ideias revolucionárias impingidas ao povo por um grupo de pensadores; não se tratava, portanto, da vingança legítima contra um passado de injustiças; não é uma colheita, mas uma conspiração. Dentro dessa mesma tradição, insere-se a ideia de que a revolução engole seus próprios filhos, muito difundida pelos opositores do pensamento radical tanto no século XVIII quanto no XIX. A revolução como monstro nascido dos túmulos foi uma metáfora eficiente na campanha liderada por Burke para combater o pensamento radical na Inglaterra e também sobreviveu até o século XIX – e essa é mais uma dívida que o narrador tem com o seu tempo e seus estereótipos. Lee Sterrenburg, em *Mary Shelley's Monster: Politics and Psyche in Frankenstein*, analisa essa "demonização" do pensamento revolucionário e liga o romance de Mary Shelley a essa tradição:

> Mary Shelley draws upon political images and values that were already current. She echoes such standard anti-Jacobin motifs as grave-robbing, reviving the dead, and monsters who destroy their own creators. Conservatives had often used these images to warn of the dangers of reform. They pictured the radical

---

[12]" …emergindo do túmulo da monarquia assassinada na França levantou-se um espectro gigantesco, extraordinário, sem forma, com uma aparência muito mais aterrorizante do que a imaginação já concebera, e dominou o homem. Perseguindo diretamente seus objetivos, indiferente ao perigo, destituído de remorso, desprezando todas as máximas comuns e todos os meios ordinários, este abominável demônio sobrepujou aqueles que não podiam acreditar que ele pudesse existir."

> regeneration of man in demonic terms, as the unleashing of parricidal monsters and specters from the grave[13]. (STERRENBURG: 1982, p. 144)

Lee baseia-se no fato de que muito antes de Mary Shelley escrever o romance, os radicais eram apresentados como antinaturais, desenterradores de cadáveres e criadores de monstros - as próprias teorias do pai de Mary Shelley, William Godwin, eram vistas como teorias que simbolicamente reviviam os mortos, por causa da insistência do autor no advento de uma nova raça de homens. Porém, para os republicanos, como acontece com o próprio monstro criado por Frankenstein, e como também defende nosso narrador, os monstros não se rebelam porque foram infectados pelos males da filosofia radical, mas porque foram oprimidos e explorados pela ordem vigente.

Dickens não cria um mundo fantástico e mesmo pouco usa das palavras "monstro", "demônio", "espectros". Seus monstros aparecem numa narração realista; o ponto de vista do narrador aparece nas ações da massa e é moldado pelo distanciamento histórico, pelos acontecimentos do século XIX, como as lutas pela reforma e a derrocada do cartismo e pelo reavivamento da discussão sobre a Revolução Francesa trazida pela publicação do livro de Carlyle, *The French Revolution* (1837). Dickens, ao contrário de Mary Shelley - que criara uma metáfora interior, transferindo para o interior do indivíduo os distúrbios sociais - influenciado pela "nova história" de Carlyle, que coloca o "povo" como uma entidade, cria um monstro social. Porém, diferentemente de Carlyle, que apresenta a multidão com um discurso ininteligível[14], Dickens procura dar voz a esses indivíduos.

---

[13] "Mary Shelley usa imagens políticas e valores que já eram correntes. Ela ecoa tais temas convencionais do anti-jacobismo como roubo de túmulos, reviver os mortos e monstros que destroem seu próprio criador. Os conservadores tinham usado essas imagens com frequência para alertar sobre os perigos da reforma. Eles representavam a regeneração radical do homem em termos demoníacos, como a libertação de monstros parricidas e espectros dos túmulos."

[14] Como já comentamos anteriormente, para Carlyle a Revolução era o *sans-culotismo*, porém enquanto esses protagonisas dos dramas sociais e históricos fazem barulho, eles não falam. Para Carlyle o povo é uma geração muda, que se expressa por gritos inarticulados: "Untaught, uncomforted, unfed! A dumb generation; their voice only an inarticulate cry spokeman, in the King's Council, in the world's forum, they have none that finds credence. At rare intervals (as now, in 1775), they will fling down their hoes and hammers; and, to the astonishment of thinking mankind, (Lacretelle, France pendant le 18me Siecle, ii. 455. Biographie Universelle, para Turgot –by Durozoin) flock hither and thither, dangerous, aimless; get the length even of Versailles.(CARLYLE, *The French Revolution.* Kindle Edition produced by Sue Asscher and David Widger [s.d], posição 475). Para uma análise mais detalhada da posição de Carlyle com relação à multidão, ver o artigo de Gareth S. Jones, "The Redemptive Powers of Violence?"(in: JONES, Colin; MCDONAGH, Josephine;MEE, Jon (ed.) *Charles Dickens, A Tale of Two Cities and the French Revolution.* Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture. London: Palgrave MacMillan, 2009. p. 41-63. Com relação à noção de história inaugurada

Para conseguir tal feito nosso narrador mescla a figuração do povo como "massa" com seus dramas individuais - o conjunto de indivíduos que perpetraram a tomada do poder na França é representado ora por seus dramas pessoais, ora por uma única entidade: a multidão. Nosso narrador oscilante, ao mesmo tempo em que dá voz aos revolucionários e que os retrata como uma classe com demandas políticas, se alia a uma postura conservadora ao defender que essa multidão sem nome, os "Jacques" (exceção ao casal Defarge), a "mob" é o verdadeiro monstro que deve ser temido e que pode ser encontrado tanto na França quanto do outro lado do canal. Ele poderia sair do túmulo da História e perturbar a Inglaterra assim como o fizera na França.

> For, the footsteps had become to their minds [Lucie, Darnay and Doctor Manette] as the footsteps of a people, tumultuous under a red flag and with their country declared in danger, changed into wild beasts, by terrible enchantment long persisted in. (p.241)[15]

Os passos da multidão que perturbam o sossego de Lucie Manette são os passos de uma multidão bestial. Os revolucionários são feras que perderam o uso da razão, da razão que, dentro do pensamento de Dickens, deveria levar ao consenso e à resolução pacífica dos conflitos. A irracionalidade das ações da multidão de certo modo volta-se contra o seu criador- em mais uma manifestação do conservadorismo de nosso narrador - se considerarmos que Charles Darnay era partidário das ideias revolucionárias, o que o leva a abandonar a França e abdicar de seus direitos hereditários, mas isso não o impede ser aprisionado pelo mesmo povo que tentara ajudar.

A representação das multidões, portanto, como a própria estrutura do romance, não está livre das oscilações e dos estereótipos do narrador mas, diferentemente de Burke e mesmo de Carlyle - que ainda que demosntre certa simpatia pelas massas nunca lhes dá autonomia - Dickens lhes dá um nome e uma identidade. Para usar o conceito de Lukács, Dickens tenta dar conta da representação da "massa", de como

---

por Carlyle, herdeira do romantismo alemão, ver o prefácio de G.B. Tennyson em *A Carlyle Reader*- Selections from the Writings of Thomas Carlyle. Ed. G.B. Tennyson. Acton: Copley Edition, 1999.

[15] ''Pois não ignoravam que os passos que lhes chegavam aos ouvidos eram os de um povo em tumulto, que, agindo sob uma bandeira vermelha, declarava a pátria em perigo e que, por obra de um terrível encantamento, se havia transformado em um bando de feras." (*Um Conto*, II, XXIV, p. 273)

representar no romance a multidão, essa entidade que é composta de indivíduos, cujas vidas são afetadas pelos acontecimentos sociais.[16]

Paradoxalmente, apesar de não ser lisonjeira, no entanto, a representação da violência das massas não exclui também a crítica à nobreza e a noção, que permeia todo o romance, de que a Revolução, ainda que violenta e por vezes com atitudes injustas, foi um justo acerto de contas com o absolutismo. Em *Rights of Man,* ao comentar o ataque da multidão a Foulon, o controlodar geral das finanças do rei e seu genro, Berthier, intendente de Paris, Thomas Paine (PAINE: 2009, posição 8589) comenta que eles aprenderam isto com os governos sob os quais vivem e revidam as punições que estão acostumados a ver.[17] Ele não poupa também o governo inglês, que, com as cabeças expostas em Temple Bar, ensina a multidão "como punir quando o poder cai em suas mãos".

Ecoando as palavras de Paine, nosso narrador comenta a ferocidade dessas "cabeças em Temple Bar" quando descreve as atividades do banco Tellson. Ao usar o banco para guardar seus pertences valiosos, o cidadão deveria ir até as dependências do banco, que representa a tradição inglesa para o bem e para o mal - "It was an old-fashioned place, moreover, in the moral attribute that the partners in the House were pround of its ugliness, proud of its incommodiousness" [18]. (*A Tale,* II, I, p.

---

[16] "Primeiro foi a Revolução Francesa, as guerras revolucionárias, a ascensão e a queda de Napoleão que fizeram da história uma *experiência das massas*, e em escala europeia. Entre 1789 e 1814, as nações europeias viveram mais revoluções que em séculos inteiros. E a celeridade das mudanças confere a essas revoluções um caráter qualitativamente especial, apaga nas massas a impressão de 'acontecimento natural', torna o caráter histórico das revoluções muito mais visível do que costuma ocorrer em casos isolados". Lukács aponta ainda que esses acontecimentos, essa inserção da massa na história, que é "um processo ininterrupto de mudanças", "interfere diretamente na vida de cada indíviduo".(LUCÁKS:2011, p. 38). No romance, a representação das massas como uma "entidade" não deixa de considerar os dramas individuais dos personagens.

[17] "(…) and afterwards Foulon, one of the new ministry, and Berthier, his son-in-law, who had accepted the office of intendant of Paris. Their heads were stuck upon spikes, and carried about the city; and it is upon this mode of punishment that Mr. Burke builds a great part of his tragic scene. Let us therefore examine how came by the idea of punishing in this manner. They learnt it from the government they live under; and retaliate the punishments they have been accustomed to behold. The heads stuck upon spikes, which remained for years upon Temple Bar, differed nothing in horror of the scene form those carried about upon spikes at Paris; yet this was done by the English Government. It may perhaps be said that it signifies nothing to a man what is done to him after he is dead; but it signifies much to the living; it either tortures their feelings or hardens their hearts, and in either case it instructs them how to punish when power falls in their hands"

[18] "e era antiquado, acima de tudo, no caráter moralmente positivo que os sócios da casa orgulhosamente atribuíam à sua pequenez, sua escuridão, sua feiura e desconforto[18]" (*Um Conto*, II, I, p. 69)

57) Lá o incauto cidadão seria levado para uma espécie de “sala dos condenados” do banco onde

> even in the year one thousand seven hundred and eighty, the first letters written to you by your old love, or by your little children, were but newly released from the horror of being ogled through the windows, by the heads exposed on Temple Bar with an insensate brutality and ferocity worthy of Abyssinia or Ahantee. (*A Tale,* II, I, p. 58)[19]

O narrador, apesar de pender seu julgamento em favor da Inglaterra em várias passagens, descrevendo-a como “um porto seguro”, não deixa de ironizar a tendência inglesa de achar que suas tradições são boas só por serem tradições, ainda que desconfortáveis, feias e escuras. Ele ataca também acidamente a mesma hipocrisia que Paine via em Burke, de criticar os horrores franceses quando os mesmos horrores eram expostos em praça pública na Inglaterra.

Ligado a essa comparação incessante entre Londres e Paris, temos um outro elemento que desponta da figuração da revolução. O horror representado pela natureza em convulsão das multidões, usada inúmeras vezes como metáfora, é também a natureza cíclica que traz para a representação da revolução a ideia de inevitabilidade e fecha, de certa forma, a grande alegoria que Dickens faz da Revolução Francesa como um aviso para a Inglaterra. Kurt Tetzeli von Rosador no artigo “Metaphorical Representations of the French Revolution in Victorian Fiction” comenta como a revolução é metaforizada numa catástrofe histórica e natural que lhe dá a lei da inevitabilidade cíclica e recorrência eterna - “From a wold of history viewed as natural history, from a revolutionary realm of cyclical inevitability, no escape is possible, except by means of the ‘natural and not be alienated inheritance’ of man.”[20] (ROSADOR: 1988, p. 44) Analisaremos como Dickens figura o “escape” desse mundo em convulsão posteriormente. Por ora basta-nos o conceito de que a Revolução é vista como um fenômeno natural e como ele contribui para a formação do prisma de comparações construído pelo narrador: “Sow the same seed of rapacious licence and

---

[19] “mesmo no ano de 1780, as primeiras cartas de seu antigo amor, ou de seus filhos, escapariam de serem tragadas, através da janela, pelas cabeças expostas em Temple Bar com insensata brutalidade e uma ferocidade digna dos abissínios ou dos achantis” (*Um Conto*, II, I, p. 70).

[20] “De um mundo de História vista como uma História natural, de um reino revolucionário de inevitabilidade cíclica nenhum escape é possível, a não ser por meio de uma herança do homem “natural que não deve ser alienada”.

oppression over again, and it will surely yield the same fruit according to its kind" (*A Tale, III, XV* p. 381)[21].

Na tradução em português a tradutora classifica os frutos como "amargos"; em inglês, há um tom bíblico, profético, ao dizer que serão colhidos de acordo com o seu tipo, parecendo-se com a linguagem usada no Gênesis, que cada árvore dará o fruto de acordo com seu tipo; é o nosso narrador mais uma vez avisando, constatando que a revolução bate à porta. Essa ideia da revolução como um evento cíclico e fruto de circunstâncias históricas é a base para o entendimento do romance como um aviso e também dá sentido para a série de comparações feitas pelo narrador: as duas cidades, as duas épocas, os dois reis de grandes mandíbulas; a ideia de que a possiblidade de revolução não morreu com o fim do movimento Cartista como muitos esperavam e a Inglaterra não é assim tão diferente da França. O narrador nos passa a sensação de que a Inglaterra está num momento pré-revolucionário e isto, sem dúvida alguma, não é um bom augúrio.

Nas narrações dos acontecimentos de 1792 e 1793, a multidão aparece representada como algo fora de controle, animalesco. Ao comentar as múltiplas condenações que ocorriam entre os prisioneiros da Conciergerie, o narrador enfatiza o fato de que o sangue derramado formava um "boundless everlasting sea", fruto de execuções incessantes que se sucediam rapidamente sem descanso.

> In the black prison of the Conciergerie, the doomed of the day awaited their fate. They were in number as the weeks of the year. Fifty-two were to roll that afternoon on the life-tide of the city to the boundless everlasting sea. Before their cells were quit of them, new occupants were appointed; before their blood ran into the blood spilled yesterday, the blood that was to mingle with theirs to-morrow was already set apart[22]. (*A Tale,* III, XIII, p. 357)

A fúria da multidão, que clamava por sangue, não tinha limites e nosso narrador lamenta no parágrafo seguinte que haja uma "frightful moral disorder" que condenava

---

[21] "Cultivem-se de novo as mesmas sementes de desordem e opressão rapaces e certamente serão colhidos os mesmos frutos amargos". (*Um Conto*, III, XV, p. 429).

[22] "Na escura prisão de Conciergerie, os que deviam morrer aguardavam seu destino. Eram em número igual ao das semanas do ano. Dos vagalhães da cidade para o oceano eterno e infinito, cinquenta e duas cabeças rolariam naquela tarde.Antes que esvaziassem suas celas, novos ocupantes eram designados; antes que seu sangue se misturasse ao sangue derramado na véspera, aquele que se misturaria ao deles já estava separado." (*Um Conto,* III, XIII, p. 401-2)

a todos sem distinção[23]. É importante notar que há um tom de lamento, já que ele também narra que essa desordem é fruto de um "unspeakable suffering, intolerable oppression, and heartless indifference." Entremeada ao horror provocado pelo sangue derramado está sempre presente a convicção de que os eventos são consequência natural de um processo de opressão. Repetindo os ciclos da natureza, durante a leitura do romance somos lembrados constantemente da situação que levou à revolução e não há tentativa de defesa da aristocracia francesa, que é pintada com cores dramáticas e horrorosas, como já analisamos também anteriormente ao tratar do Marquês de Evrémonde. Seguindo seu curso natural, a revolução dá seu fruto, mas é um fruto monstruoso.

Antes mesmo da Revolução começar, temos a prefiguração do que ocorrerá numa das descrições mais impressionantes do romance. Ao nos apresentar a "wine-shop", a taberna onde os revolucionários se encontram, Dickens constrói uma eloquente metáfora do descontrole da multidão, da convivência da euforia, da barbárie e do horror que caracterizariam as manifestações da multidão durante a Revolução Francesa, ainda que não haja o barbarismo da Carmagnole e dos Massacres de Setembro. Ao ver um barril de vinho que se derramou na rua, a multidão se aproxima,

> Some men kneeled down, made scoops of their two hands joined, and sipped, or tried to help women, who bent over their shoulders, to sip, before the wine had all run out between their fingers. Others, men and women, dipped in the puddles with little mugs of mutilated earthenware, or even with handkerchiefs from woman's heads, which were squeezed dry into infant's mouths; others made small mud embankments, to stem the wine as it ran; others, directed by lookers-on up at high windows, darted here and there, to cut off little streams of wine that started away in new directions; others devoted themselves to the sodden and lee-dyed pieces of the cask, licking, and even champing the moister wine-rotted fragments with eager relish. (…) A shrill sound of laughter and of amused voices- voices of men, women, and children- resounded in the street while this wine game lasted[24]. (*A Tale,* I, V*,* p. 33)

---

[23] Citação completa da passagem: "Physical diseases, engendered in the vices and neglects of men, will seize on victims of all degrees; and the frightful moral disorder, born of unspeakable suffering, intolerable oppression, and heartless indifference, smote equally without distinction." (*A Tale,* III, XIII, p. 357)

[24] "Alguns homens se ajoelharam, juntaram as mãos em concha e beberam, ou tentaram ajudar as mulheres, que se curvavam sobre seus ombros procuravam engolir o vinho antes que este lhes escapasse por entre os dedos. Outros, homens e mulheres, cavoucaram as poças com canecas de barro lascadas ou mesmo com os lenços de cabeça das mulheres, que eram torcidos para derramar gotas do líquido precioso na boca das crianças. Outros construíram diminutos aterros para deter o vinho que se espalhava. Outros, guiados pelos espectadores aboletados nas altas janelas, atiravam-se de um lado para o outro, interceptando os pequenos riachos de vinho que se afastavam em novas direções. Outros ainda, dedicavam seus esforços aos pedaços encharcados e tingidos do barril, lambendo e até mastigando ruidosamente os fragmentos molhados de vinho com avidez. (...) O som

O vinho escorrendo pelos dedos e manchando a boca das pessoas, que mordem e lambem como animais, simboliza a sede de sangue que Dickens, seguindo uma tradição recorrente na impressa inglesa, atribui aos revolucionários. A longa oração procura abarcar as várias atitudes com relação ao vinho. O ritmo, porém, não é frenético como se esperaria na descrição de uma multidão que se lança sobre o vinho. O período é estranhamente solene, quebrado pelas pausas oriundas das vírgulas e dos ponto e vírgulas utilizados, para ser novamente unido pela repetição de "others". Essa estrutura dá a ideia de aglomeração, de uma multidão que "brota" de várias direções, unida pelo desejo de saciar sua sede. A multidão regozija-se na desgraça; o prejuízo e a destruição de um transforma-se na alegria - *amused voices* - de uma multidão descontrolada, que ataca o barril de vinho e tenta tirar o máximo proveito da situação. Porém, como acontecerá na descrição dos julgamentos revolucionários mais tarde, não há espaço para o humor na multidão de homens e mulheres que agem como animais, mas que também, como ver-se-á repetidamente no romance, foram constrangidos a agir assim pela fome e falta de alimentos que ciclicamente abatiam a França pré-revolucionária. Nosso narrador não vê motivo de zombaria e dando um vislumbre, ainda que tênue, da sua posição ambígua com relação à multidão, a descreve de modo solene, quase pesaroso em sua lentidão inesperada. Surpreendentemente, em uma cena de movimentação de uma multidão, há poucos gerúndios e o tom todo do parágrafo é lento e triste.

Ao lado da pobreza que impele a população a atacar o vinho, há também a sempre presente ameaça da revolução: o vinho é utilizado como prefiguração do sangue que se espalhará durante os Massacres de Setembro e no período do Terror. Assim como o vinho, o sangue escorrerá por toda Paris e a multidão, da mesma forma que então atacava o vinho, atacaria os "inimigos da revolução", usando, como no caso do vinho, os instrumentos que estivessem à sua mão. Para que não restem dúvidas de que a cena prefigura o que acontecerá mais tarde durante a revolução, quando a multidão ataca a Bastilha com os instrumentos que possuem, deixando um rastro de sangue, o narrador comenta ainda que o vinho era "vermelho" e que as mãos dos homens e mulheres e seus pés nus ficaram manchados pelo vinho; homens, mulheres

---

agudo de riso e de vozes animadas, de homens, mulheres e crianças, ressoou na rua enquanto perdurou o jogo da "caça ao vinho". (*Um Conto*, I, V, p. 43-44)

e crianças foram manchados, todo o subúrbio de Santo Antônio, que terá grande importância durante a Revolução, ficou enlameado e tingido de rubro.

> The wine was red wine, and had stained the ground of the narrow street in the suburb of Saint Antoine, in Paris, where it was spilled. It had stained many hands, too, and many faces, and many naked feet, and many wooden shoes. The hands of the man who sawed the wood, left red marks on the billets; and the forehead of the woman who nursed her baby, was stained with the stain of the old rag she wound about her head again. Those who had been greedy with the staves of the cask, had acquired a tigerish smear about the mouth; and one tall joker so besmirched, his head more out of a long squalid bag of a night-cap than in it, scrawled upon a wall with his finger dipped in muddy wine-lees-BLOOD (*A Tale*, I, V, p. 33).[25]

E a melancolia percebida no parágrafo anterior é colocada às claras pela "gloom" que se abateu sobre o lugar e era "mais natural do que o brilho do sol". Um jovem torna explícita a comparação até então implícita e misturando o vinho na lama exclama: SANGUE. E o narrador decreta ainda que "the time was to come, when that wine, too would be spilled on the street-stones, and when the stain of it would be red upon many there" (*A Tale,* I, V, 33-4).[26] A complacência aparece não no que ele narra, mas em como narra a cena. O narrador faz a primeira descrição da turba, mas não está feliz com ela, de um certo modo lamenta que isso aconteça, apieda-se dessas pessoas.

No parágrafo seguinte, explica que foi a Fome o moinho (outra metáfora repetida no romance) que triturou aquelas pessoas e se suas mãos ficariam manchadas - e é impossível não se lembrar de Lady Macbeth - há na verdade uma explicação para essa nódoa. A fome, como também observa George Rudé, era um dos grandes motores das ações daqueles que viriam a ser conhecidos como *sans-culotte*. Muitas das ações do povo durante a Revolução estavam ligadas ao aumento no preço do pão e à escassez de comida. Durante a convocação dos Estados-Gerais

---

[25]"O vinho era tinto e manchou de rubro o chão da rua estreita do subúrbio de Santo Antônio, em Paris, por onde se espalhara. Também tingiu muitas mãos, e muitos rostos, e muitos pés descalços e muitos sapatos de madeira. As mãos do homem que serrava a lenha deixou marcas vermelhas nas toras. E a testa da mulher que embalava seu bebê foi manchada pelo trapo velho que tornara a amarrar na cabeça. Aqueles que se haviam atirado com avidez às aduelas do barril adquiriram nódoas vermelhas como sangue ao redor da boca. E um rapaz alto, brincalhão e muito manchado, de cuja cabeça quase caía um comprido barrete, mergulhou o dedo na lama tingida de vinho e garatujou num muro "SANGUE". Aproximava-se o tempo em que também essa espécie de vinho se derramaria pelas pedras da rua, e seu corante tingiria de vermelho muitos dos que ali se encontravam."(*Um Conto,* I, V, p. 44-5)

[26] "aproximava-se o tempo em que também essa espécie de vinho se derramaria pelas pedras da rua, e seu corante tingiria de vermelho muitos dos que ali se encontravam". (*Um Conto* I, V, p. 45).

em maio de 1789, o preço do pão em Paris era quase o dobro do habitual, ocasionando levantes no Faubourg Santo Antônio e no campo, onde camponeses atavam comboios de comida e mercados. Em abril, havia ocorrido em Paris os "tumultos de Reveillon", liderados por trabalhadores do subúrbio de Santo Antônio contra Reveillon, um industrial que teria feito um discurso lamentando os altos salários que tinha que pagar aos trabalhadores. Aliados ao aumento no preço do pão, causaram uma revolta que resultou no saque da casa de Reveillon e a padarias e mercados[27]. À injustiça do Antigo Regime, que Dickens também retrata, aliava-se a fome e as ideias Iluministas que circulavam entre a população, dando uma conotação política para os movimentos populares.

A taberna comandada pelo casal é claramente o local de encontro dos revolucionários e Madame Defarge presta atenção em tudo o que acontece à sua volta - "Madame Defarge herself picked out the pattern on her sleeve with her toothpick, and saw and heard something inaudible and invisible a long way off. (*A Tale,* II, XV, p. 171)[28] - e "anota" em seu tricô tudo o que ouve de importante para o movimento: "All women knitted. They knitted worthless things; but, the mechanical work as a mechanical substitute for eating and drinking; the hands moved for the jaws and the

[27] Ao analisar as origens da Revolução Francesa, George Rudé observa que apesar de se poder ver um prelúdio da Revolução com a "Revolte Nobiliaire", o desafio da aristocracia que acabou com a concessão do rei em convocar os Estados-Gerais em 1787, não se pode falar em um desdobramento, primeiro revolta da nobreza, depois a revolução burguesa e por fim a revolução popular dos camponeses e das massas urbanas. Para Rudé essa interpretação diminui a importância das massas nos acontecimentos de 1789 em diante. A Revolução não foi um evento único mas uma série de eventos distintos, ainda que inter-relacionados, que tiveram origem nas contradições do antigo regime. A crise econômica e a agitação social foram importantes para a aliança das massas com a burguesia e para as conquistas do 3º Estado. Segundo o autor a partir de 1789 houve uma nova dimensão na consciência popular, diferentemente do que ocorrera em 1775, quando os levantes não levaram a nada. Em 1789 eles tinham a consciência de que para defender o pão de cada dia eles teriam que se engajar numa luta política. Os motins de Reveillon mostraram pela primeira vez os trabalhadores como algo próximo de um grupo social e ainda segundo Rudé, toda a evidência aponta para a fome com o principal motivo por trás desses levantes. A campanha de armamento da população que culminou na tomada da Bastilha em 14 de julho foi um dos exemplos de como o movimento popular e o descontentamento do povo foi utilizado para que a burguesia conquistasse vitórias políticas; aos poucos as classes comerciais e profissionais da capital começaram a se estabelecer como líderes do movimento popular. "In the earlier days, however, it was the Palais Royal alone, with its ample supply of talents and funds, that gave a positive direction to the popular movement" (RUDE:1988, p. 42). O Terceiro Estado começou a fazer sua propaganda e palavras como "Terceiro Estado", "nação" e "direitos do homem" começaram a circular entre a população e aparecer nos motins por comida- "Once these ideas began to permeate the common people, as they did in the spring of 1789, a new direction and purpose were given to popular unrest, already nurtured on economic hardship and tradicional grievances" (RUDE: 1972, p. 46).

[28] "Madame Defarge, apoiada no balcão, reproduzia o desenho de suas mangas com a ponta de um palito, vendo e ouvindo coisas muito distantes, invisíveis e inaudíveis para os fregueses." (*Um Conto*, II, XV, p. 195).

digestive aparatus" (*A Tale,* II, XVI, p. 192)[29] ; ali encontravam-se fregueses que " could not have laid a piece of money on the counter to save their souls. These were to the full as interested in the place, however, as if they could have commanded whole barrels of wine" (*A Tale,* II, XV, p. 171)[30]. Na França também havia espiões para vigiar as ações do povo e os frequentadores da taberna dos Defarge tinham que ser cautelosos. Madame tricotava o nome de todos os suspeitos, como John Barsad - sim, o mesmo que depusera contra Darnay na Inglaterra virou agente do governo francês e mais tarde dos revolucionários. "JOHN, thought madame, checking off her work as her fingers knitted, and her eyes looked at the stranger. 'Stay long enough, and I shall knit 'BASARD' before you go.'" (*A Tale,* II, XVI, p, 188)[31].

Num outro mecanismo típico de Dickens, que aqui demonstra o mundo fora de prumo da Revolução, enquanto a multidão é zoomorfizada, as coisas são personificadas e ao se aproximar a Revolução, o vinho se torna azedo, mimetizando o azedume dos frequentadores da taberna, cada vez mais inquietos e descontentes com a situação.

Em outras passagens, também vemos a personificação do subúrbio - "A tremendous roar arose from the throat of Saint Antoine[32]" (*A Tale,* II, XXI, p. 221); "There was a change in the appearance of Saint Antoine; the image had been hammering into this for hundreds of years, and the last finishing blows had todl mightily on the expression" (*A Tale,* II, XXII, p. 229).[33]O subúrbio estava preparado para sua vingança. Vingança social contra as injustiças atribuídas aos desmandos da nobreza; justiça pessoal do atropelamento da criança pelo marquês no começo do romance. Vingança pessoal e vingança de classe mesclam-se neste episódio em que o público

---

[29]"Todas as mulheres tricotavam. Tricotavam malhas sem valor, mas o trabalho mecânico substituía mecanicamente a bebida e a comida, já que nas mãos se moviam em vez das mandíbulas e do aparelho digestivo." (*Um Conto,* II, XVI, p. 219)

[30] "não teriam podido deixar uma moeda no balcão mesmo que fosse para salvar a própria alma, mas que se mostravam interessados pelo lugar como se pudessem ordenar barris inteiros de vinho." (*Um Conto,* II, XV, p. 195)

[31] "John, pensou madame, contando os pontos enquanto seus dedos trabalhavam, e fixando os olhos no estranho. Refletiu com seus botões: 'Fique mais um pouco, par que eu possa tecer 'Barsad' antes que se vá'". (*Um Conto,* II, XVI, p. 215)

[32] "Um formidável rugido brotou da garganta de Santo Antônio" (*Um Conto,* II, XXI, p. 251)

[33] "Havia uma perceptível mudança no semblante de Santo Antônio. Sua imagem vinha sendo forjada ao longo de centenas de anos, mas os últimos e conclusivos golpes do martelo ressaltaram grandemente a sua expressão." (*Um Conto*, II, XXII, p. 259)

e o privado têm suas barreiras esmaecidas. A mudez da multidão quando a criança é atropelada é substituída pelo rugido de fúria. A convulsão de um mundo é representada pela reversão da ordem: o inanimado tem características humanas, os seres humanos são zoomorfizados, o público enreda-se com o privado.

Em uma outra descrição notável da multidão, a tomada da Bastilha é dramatizada, baseada no relato de Carlyle[34], porém colocando o casal Defarge na liderança do movimento - "As a whirlpool of boiling Waters has a centre point, so, all this raging circled around Defarge's wine shop" (*A Tale,* II, XXI, p. 221)[35], que distribuía armas e ordens. O movimento de armamento da população às vésperas do levante é relatado através da pergunta do narrador: "Who gave them out, whence they last came, where they began, through what agency they crookedly quivered and jerked, scores ata a time, over the heads of the crowd, like a kind of lightening, no eye in the throng could have told" (*A Tale,* II, XXI, p. 221).[36]

A metáfora da natureza em convulsão aparece nesse episódio numa série de comparações - águas do redemoinho, relâmpago, mar humano, mar enfurecido - a monstruosidade, ainda que não apareça na forma de um adjetivo ou substantivo explícito, aparece na desordem do mundo natural, que se revolta e aparece em toda a sua violência incontrolável. A turba dirige-se à Bastilha, sob o comando de Defarge e a tropa de mulheres desejosas de vingança aparece pela primeira vez no romance. A descrição é dramática, novamente sem espaço para o humor; porém, extremamente dinâmica:

> Cannon, muskets, fire and smoke; but still the deep ditch, the single drawbridge, the massive stone walls, and the eight great towers. Slight displacements of the

[34] Dickens, assim como em inúmeras outras passagens, usa a mesma metáfora de Carlyle, o redemoinho e até mesmo um canhoneiro que é um taberneiro, como Defarge, aparece no relato de Carlyle. "Frantic patriots pick up the grape-shots; bear them, still hot (or seemingly so), to the Hotel-de Ville; - Paris, you perceive, is to be burnt! Flesselles is 'pale to the very lips' for the roar of the multitude grows deep. Paris wholly has got to the acme of its frenzy; whirled, all ways, by panic madness. At every street-barricade, there whirls simmering, a minor whirlpool, -strengthening the barricade, since God knows what is coming; and all minor whirlpools play distractedly into that grand Fire-Mahlstrom which is lashing round the Bastille. Ando so it lashes and it roars. Cholat the wine-merchant has become an impromptu cannoneer". (CARLYLE:[s.d], posição 2542)

[35] "Assim as águas de um remoinho rodopiam em torno de um ponto central, assim esse raivoso círculo volteava ao redor da taberna de Defarge" (*Um Conto,* II, XXI, p. 252)

[36] "Quem lhas havia dado, de onde vieram, onde foram fabricadas, através de que ação elas tortuosamente estremeciam e se sacudiam, às vintenas de cada vez, sobre as cabeças da multidão, como uma espécie de relâmpago, isso ninguém da multidão saberia dizer, contudo mosquetes eram distribuídos" (*Um Conto*, II, XXI, p. 252)

> raging sea, made by the falling wounded. Flashing weapons, blazing torches, smoking wagon-loads of wet straw, hard work at neighbouring barricades in all directions, shrieks, volleys, and the furious sounding of the living sea; but still the deep ditch, and the single drawbridge, and the massive stone walls, and the eight great towers, and still Defarge of the wine-shop at his gun, grown doubly hot by the service of Four fierce hours.(*A Tale,* II, XXI, 222)[37]

Essa passagem fortemente pontuada, cheia de frases curtas e quase sem o uso de verbos (a maioria, quando usados, substantivados) expressa o modo abrupto dos acontecimentos da Bastilha e ao mesmo tempo mostra a segmentação característica da linguagem oral; é como se o narrador estivesse nos contando o que acontecia no momento da ação. A interpolação do "ainda o fosso profundo, a ponte levadiça simples, a muralhas maciças de pedra e as oito grandes torres", dá ideia do esforço dramático desse mar humano que se chocava contra o rochedo da prisão, símbolo dos desmandos da aristocracia. Novamente o narrador trai, no estilo, uma certa simpatia pelos revolucionários. A própria narração e a apropriação do estilo oral nos diz que o narrador comunga dos sentimentos da multidão, ainda que esta seja um mar bravio. Canhões, mosquetes, fogo e fumaça. A força da multidão encontra os muros da prisão. Não é necessário descrever em detalhes, e a ausência de verbos torna o relato ainda mais dramático; o leitor deve apoiar-se nos substantivos, nos instrumentos utilizados pela multidão para entender a batalha. É um mar bravio que luta contra o rochedo e o vence. Novamente há poesia na monstruosidade da revolução: o ritmo impresso pelo narrador, a prosa-poema utilizada dá dignidade para o relato e Defarge, com seu canhão incandescente, não deixa de ser uma figura poética e em suas aliterativas "four fierce hours" é quase um herói.

Porém, a violência nem sempre passa incólume. E a expressão de Santo Antônio é marcada irremediavelmente pelos acontecimentos terríveis de 14 de julho de 1789 - "the image had been hammering into this for hundreds of years, and the last finishing blows had told mightily on the expression" (*A Tale,* II, XXII, p. 229)[38] - e a falta

---

[37] "Canhões, mosquetes, fogo e fumaça. Mas, ainda, o fosso profundo, a ponte levadiça dupla, as muralhas maciças de pedra e as oito grandes torres. Ligeiros deslocamentos do mar bravio, causados pelos feridos que tombavam. Armas lampejantes, tochas bruxuleantes, fumegantes carroças com fardos de feno úmido, o trabalho árduo de erguer barricadas em todas as direções, gritos, rajadas, imprecações, bravura sem limites, estrondos, colisões e estrépitos, e os rugidos furiosos do mar humano. Mas, ainda, o fosso profundo, a ponte levadiça simples, as muralhas maciças de pedra e as oito grandes torres, e ainda Defarge da taberna em seu canhão, incandescente após quatro ferozes horas de serviço." (*Um Conto,* II, XXI, p. 253)

[38] "sua imagem vinha sendo forjada ao longo de centenas de anos, mas os últimos e conclusivos golpes do martelo ressaltaram grandemente a sua expressão."(*Um Conto,* II, XXIII, p. 259)

de misericórdia da multidão incomoda nosso narrador. Os revolucionários são "precipitados, ensandecidos e perigosos", "suas faces temperadas nas fornalhas do sofrimento até que o toque da piedade não mais pudesse marcá-las". A vingança, justiça pelo sofrimento sofrido, tem sua face negra, como é mostrado no episódio do assassinato de Foulon. Neste ponto, o furor da multidão é despojado de seu lado poético e se nos é apresentado o seu lado cruel. As mulheres são apresentadas como desvairadas, que agridem e rasgam suas próprias companheiras. Foulon, o "infeliz", "dilacerado e machucado, ofegando, sangrando" foi arrastado e enforcado.

A complacência do narrador parece ter abandonado os "heróis de Santo Antônio", que pegaram Foulon e participaram de um espetáculo macabre em que "his head was soon upon a pike, with grass enough in the mouth for all Saint Antoine to dance at the sight of it." (*A Tale,* II, XXII, p. 232)[39]. O narrador mostra-se horrorizado e repete a ideia de que a sede de sangue muda os homens para sempre. No fim do capítulo, quando todos vão dormir, ele comenta que o tambor era o único que não havia sido modificado pelo sangue e a precipitação. Ele poderia ter o mesmo som de antes da queda da Bastilha ou da captura do velho Foulon, "not so with the hoarse tones of the men and women in Saint Antoine's bosom". (*A Tale,* II, XXIII, 233)[40]. É a revolução atingindo tanto o social, o coletivo quanto o privado, o individual. Novamente vemos o poético lamento do narrador porque tudo terminara tão tragicamente, o tambor mais um instrumento dos incessantes ecos trazidos pela narrativa. Os heróis da Bastilha, desprovidos de piedade, cometeram atrocidades contra Foulon e seu genro. Mesmo quando a retrata tomada de monstruosidade, o narrador não despreza, contudo, a multidão; lamenta que tanta violência tenha ocorrido e que suas vozes tenham ficado roucas.

Numa gradação de seu espanto com relação às atitudes dos revolucionários, finalmente somos apresentados ao ápice do terror. O mesmo horror, agora sem a nota de lamento, é denotado quando o narrador descreve a Carlemagne. As terríveis danças dos revolucionários incorrem na censura do narrador, que as vê como um desvio da natureza:

---

[39] "fincaram sua cabeça [Foulon] numa vara pontuda e encheram-lhe a boca de capim. Diante dessa visão, todos de Santo Antônio se puseram a dançar." (*Um Conto*, II, XXII, 263)

[40] "o que não ocorreria com as vozes roucas dos homens e mulheres de Santo Antônio". (*Um Conto*, II, XXIII, 264)

> Suddenly they stopped again, paused, struck out the time afresh, formed into lines the width of the public way, and, with their heads low down and their hands high up, swooped screaming off. No fight could have been half so terrible as this dance. It was so emphatically a fallen sport - a something, once innocent, delivered over to all devilry - a healthy pastime changed into a means of angering the blood, bewildering the senses, and steeling the heart. Such grace as was visible in it, made it the uglier, showing how warped and perverted all things good by nature were become[41]. (*A Tale,* III, V, p. 287)

O descontrole da multidão, que se compraz com a desgraça e o sangue, é considerado antinatural pelo narrador. O mar bravio da tomada da Bastilha pode ser admirado mesmo em sua violência. A dança macabra mostra a perversão das coisas boas da natureza. É a inocência entregue à diabrura, a justiça da vingança contra a justiça macabramente transformada na injustiça. A beleza dramática dos revolucionários lutando com suas vidas pela liberdade, é vista pelo narrador nessa passagem como corrompida pela falta de piedade. A metáfora da natureza aqui se transforma numa natureza não em ebulição, mas de uma natureza transviada, uma época desarticulada, em que o bem e o mal já não podem mais ser distinguidos facilmente.

Os Massacres de Setembro também mostram a fúria e desordem da multidão em seu apogeu. O pânico de uma invasão por parte do duque de Brunswick e de que prisioneiros políticos pudessem apoiá-lo levou a uma onda de assassinatos nas cadeias de Paris. Dickens representa o evento por meio do capítulo “The Grindstone” (“A Pedra de Afiar” na tradução em português), no qual os revolucionários, numa cena sangrenta e nefasta, vão até uma pedra de amolar que ficava no pátio do palácio sede do banco Tellson em Paris (o mesmo cujas janelas davam vista, na Inglaterra, às cabeças penduradas no Temple Bar...) para amolar seus instrumentos de morte, “trabalhadores medonhos”, numa “tarefa medonha”. A cena descrita no pátio do banco Tellson em Paris não demonstra nenhuma indulgência para com os revolucionários:

> The grindstone had a double handle, and, turning at it madly were two men, whose faces, as their long hair flapped back when the whirlings of the

[41] “De súbito interromperam o giro mais uma vês, fizeram uma pausa, bateram novamente o compasso, formaram fileiras ao longo da rua, e com suas cabeças abaixadas e as mãos erguidas, arremetiam, soltando gritos medonhos. Nenhuma batalha teria metade do efeito terrífico dessa dança. Era tão claramente uma brincadeira deturpada, algo, antes inocente, que degenerara em toda a sorte de perversidades, um divertimento outrora saudável que se converteu numa forma de aquecer o sangue, desorientar os sentidos e endurecer o coração. A graciosidade que se observava nela tornava-lhe a natureza ainda mais vil, demonstrando a que ponto se podiam deformar e perverter todas as coisas boas por natureza.” (*Um Conto,* III, V, p. 326)

> grindstone brought their faces up, were more horrible and cruel than the wildest savages in their most barbarous disguise. (*A Tale,* III, II, p. 271).

O movimento da pedra da afiar é o redemoinho da ação revolucionária, numa repetição da metáfora do "whirlpool" usado na tomada da Bastilha. Mas agora, o narrador completa a metáfora descrevendo-os como os "mais selvagens" num "disfarce bárbaro".

Não contente com o a descrição da atividade frenética dos revolucionários, nosso narrador traz para o texto, ainda que veladamente, um dos acontecimentos mais comentados, grotescos e chocantes das noites dos Massacres de Setembro: o assassinato da princesa Lamballe. Carlyle abstivera-se de detalhar o episódio, provavelmente devido à sua bizarrice e Dickens, num lance macabro, completa a descrição da "máscara" desses bárbaros relatando que eles usavam "bigodes e sobrancelhas falsas", numa alusão ao fato de que após ser morta, a princesa teve seus pelos pubianos arrancados e a multidão os usou para fazer sobrancelhas e bigodes. Junte-se a isso o suor e o sangue que manchavam suas faces e a degradação do ser humano, ou perversão da natureza, está completa. Aqui não há justiça, nem vingança legítima; o que se mostra para o leitor é uma multidão ensandecida, que se embriaga enquanto comete barbáries. Uma multidão que se embriaga não somente de vinho, mas também da própria violência e do sangue de suas vítimas. O uso do grotesco na referência ao "disguise" é mais um elemento que reforça a ideia de se viviam tempos terríveis. O sangue estava por todo o lado e manchava o rosto e as rendas dos vestidos das mulheres, que não se importavam, pois estavam como que em um estado de suspensão de sua humanidade. Novamente o narrador reitera a atitude "contra a natureza" dos revolucionários ao terminar solenemente o capítulo:

> The great grindstone, Earth, had turned when Mr. Lorry looked out again, and the sun was red on the court-yard. But, the lesser grindstone stood alone there in the calm morning air, with a red upon it that the sun had never given, and would never take away[42]. (*A Tale,* III, II, p. 273)

[42] "A grande pedra de amolar, a Terra, havia girado mais um pouco quando o senhor Lorry voltou a espreitar pela janela, e o sol banhava o pátio com uma luz avermelhada. Contudo, a pedra menor, sozinha sob a cálida brisa matinal, ostentava uma cor púrpura que o sol não lhe trouxera e que jamais retiraria." (*Um Conto*, III, II, p. 309)

A inexorabilidade e o caráter cíclico dos acontecimentos são mais uma vez enfatizados - a terra gira e após o frenesi a calma se instaura, como também acontecia na Revolução, em que episódios violentos eram seguidos por períodos de calmaria. Mas nosso sempre alerta narrador não deixa de sugerir que as consequências dessas ações antinaturais, que não foram trazidas pelo sol, também não podem ser apagadas por ele. O sangue manchava não somente o corpo, mas a própria alma desses revolucionários, que tinham suas vozes enrouquecidas, as mãos e roupas manchadas e os corações embrutecidos.

O reconhecimento do direito à vingança, extremamente radical, é contraposto nessas passagens a um julgamento moral da ação dos revolucionários. Apesar de não coadunar com as injustiças que descreve no Antigo Regime, nosso narrador, procurando uma saída menos violenta, condena, ainda que ambiguamente, a ação das multidões. Dentro da lógica revolucionária, se o narrador levasse sua argumentação às últimas consequências, ele deveria concordar com Paine, Robespierre, Marat e a própria Madame Defarge: a vingança não admite a piedade, pois é o revide de uma situação que se tornara insustentável. Quando Charles Darnay é preso em Paris e Lucie se encontra novamente com a Madame Defarge, percebendo a influência que ela possuía com os revolucionários, pede-lhe clemência, "como esposa e mãe" para seu marido, ela lhe responde:

> The wives and mothers we have been used to see, since we were as little as this child, and much less, have not been greatly considered? We have known *their* husbands and fathers laid in prison and kept from them, often enough? All our lives, we have seen our sister-women suffer, in themselves and in their children, poverty, nakedness, hunger, thirst, sickness, misery, oppression and neglect of all kinds?"
> "We have seen nothing else", returned The Vengeance.
> "We have borne this a long time", said Madame Defarge, turning her eyes again upon Lucie. "Judge you! Is it likely that the trouble of one wife and mother would be much to us now?" (*A Tale,* III, III, p. 277-8)[43]

[43]"- As esposas e mães que nos acostumamos a ver, desde que éramos tão pequenas quanto essa criança, e até antes, jamais contaram com a piedade de ninguém. Nós não nos cansamos de saber que os maridos e pais *delas* lhes eram arrebatados e trancafiados em prisões? Em toda a nossa vida, não presenciamos o sofrimento das mulheres, nossas irmãs, e de seus filhos, em consequência da miséria, da nudez, da fome, da sede, das doenças, da opressão e de toda a sorte de negligência?
- Nunca vimos outra coisa- concordou "A Vingança".
-Suportamos tudo isso durante muito tempo- prosseguiu Madame Defarge, voltando novamente os olhos para Lucie. – Agora julgue por si mesma! Acha possível que o sofrimento de uma única esposa e mãe nos abale?" (*Um Conto,* III, III, p. 314)

Madame Defarge parece ter presenciado o discurso de Robespierre, que falando à Assembleia de revolucionários, revidando àqueles que condenavam a violência da multidão comenta essa defesa dos "sentimentos humanos" e admite mesmo ter sentido certa piedade pelo rei, porém, apesar de reconhecer o valor do sentimento natural de piedade, não se pode, num contexto de vingança, deve-se aplicar a "humanidade revolucionária":

> Weep for the guilty victims assigned to the revenge of the laws, who fell under the sword of popular justice; but let your grief have an end, as with all human things. Keep some tears for more touching calamities. Weep for a hundred thousand patriots slain by tyranny, weep for our citizens dying under the fires of their roofs, and the sons of citizens murdered in the cradle or in the arms of their mothers. Do you not also have brothers, children and wives to avenge? The family of French legislators is the *patrie*; it is the entire human race apart from tyrants and their accomplices. Weep then for humanity dead under their hateful yoke. But console yourselves if, imposing silence on all common passions, you wish to ensure happiness of your country and prepare that of the world, console yourselves if you wish to restore exiled equality and justice on earth, and to uproot by just laws the source of crimes and the misfortunes of your kind[44] (Robespierre, *Archives parlementaires,* vol. 3, p. 62- 28 de setembro de 1792 apud WAHNICH:2012, posição 960).

Como observa Sophie Wahnich, a defesa da pátria e a vingança da lei eram os valores supremos para os revolucionários - defender a "pátria em perigo" era um princípio a ser mantido a qualquer custo. A partir do momento em que a defesa da república e das leis tornou-se sagrado para os *sans-culotte,* este passou a ser o princípio balizador de todas as ações. A multidão, segundo a interpretação dos radicais que procuram ver a Revolução sob o ponto de vista das massas, não era destituída de intenção; não era, como queria Carlyle, uma turba desarticulada.

Apesar da descrição que o narrador nos apresenta, de uma multidão fora de si, seu discurso não é desarticulado porque baseia-se na ideia da justa vingança e na defesa da pátria. George Rudé pondera que desde 11 de Agosto, um dia após a

---

[44] "Chorem pelas vítimas culpadas destinadas à vingança das leis, que caíram sob a espada da justiça popular; mas que seu sofrimento tenha fim, como todas as coisas humanas. Guardem algumas lágrimas para calamidades mais comoventes. Chorem pelas centenas de milhares de patriotas que foram imolados pela tirania, chorem pelos nossos cidadãos morrendo sob o fogo de seus telhados, e os filhos dos cidadãos mortos em seus berços ou nos braços de suas mães. Vocês também não têm irmãos, filhos e mulheres para vingar? A família dos legisladores franceses é a pátria; é toda a raça humana com a exceção dos tiranos e seus asseclas. Chorem pela humanidade morta sob seu jugo detestável. Mas consolem-se se, ao impor silêncio a todas as paixões ordinárias, vocês quiserem garantir a felicidade de seu país e preparar a felicidade do mundo, consolem-se se vocês quiserem restaurar a igualdade e justiça, que se encontram exiladas, na terra, e extirpar, através de leis justas, a fonte de crimes e de desgraças de seu gênero."

captura das Tulherias, já se tramava a invasão das prisões[45]. Relatos da época também mostram que nem a Assembleia nem a Comuna tentaram parar a violência e que as atitudes dos *sans-culottes*, como também defende Wahnich, eram até mesmo bem vistas por muitos de seus contemporâneos. Quando as notícias chegaram em Paris de que Verdun tinha caído sob o poder os antirrevolucionários, os parisienses invadiram as prisões e constituíram tribunais populares e prontamente executaram todos o que foram condenados. Um jornal de Paris (fonte: *Révolutions de Paris* nº. 165) considera a atitude do povo a única opção possível para proteger a república:

> The people who, like God, see everything and are everywhere, and without whose permission nothing happens here below, no sooner had knowledge of this infernal conspiracy than they took the most extreme but only appropriate course of action to prevent the atrocities being prepared for them and to show themselves merciless toward those who had no mercy for them. (apud MASON:1999, p. 175-176[46].

Ainda que violentas, as ações eram justificadas por serem a única medida possível dadas as circunstâncias. Porém, essa aplicação do princípio de atacar antes de sofrer o ataque e do "olho por olho dente por dente" incomoda o nosso narrador, como se pode notar também na descrição do tribunal revolucionário.

O narrador nos conta ainda que às vezes "the air, which had been at intervals clear enough to allow the French coast to be seen, became again charged with mist and vapour[47]" (*A Tale,* I, IV, p.23) e assim, nas ondas que vêm e vão, natural e ciclicamente em sua calmaria e sua violência, a história de um país pode ser vista no outro, quando o tempo está bom, quando há perspicácia suficiente para compreender os paralelos entre Londres e Paris. Por isso, à representação da multidão na França junta-se ainda a representação da multidão inglesa: a massa não se manifesta apenas

---

[45] "It was by no means a sudden eruption, carried out in a momentary fit of passion or as the result of a short-lived panic. Already on 11 August, the day after the capture of the Tuileries, a letter from two police administratos, Perron and Vignet, warned Santerre, newly appointed commander-in-chief of the Parisian National Guard: On nous informe dasl le moment, Monseieur, que l'on forme le projet de se transporter dans toutes les prisons de Paris pour y enlever tous les prisionniers, et en faire une prompte justice." (RUDÉ:1972, p. 109)

[46] "O povo que, como Deus, tudo vê e está em todos os lugares, e sem cuja aquiescência nada acontece aqui embaixo, assim que tomou conhecimento dessa conspiração diabólica, tomou o mais extremo, porém o mais apropriado curso de ação para impedir as atrocidades que estavam sendo preparadas para eles e se mostraram sem misericórdia para com aqueles que não lhes tinham misericórdia."

[47] "tempo que se mostrava a intervalos claro o suficiente para avistar a costa francesa" (*Um Conto,* I, II, p. 33)

na França, afinal, nosso conto é das duas cidades e não somente de Paris. Apesar de ser um romance estranho à obra de Dickens, por não tratar unicamente de seu cenário predileto, Londres, a cidade favorita de Dickens é peça fundamental no enredo e a multidão inglesa também é inserida, nos ecos que chegam à casa do doutor Manette, no tribunal em Old Bailey - contrapondo-se aos tribunais revolucionários - e no ataque ao cortejo fúnebre.

Em Londres, ao contrário do que muitos acreditavam, igualmente pairava o espectro da desordem - bastava o dia clarear um pouco para se que se pudesse enxergar além da propaganda antirrevolucionária do governo. Os relatos das rebeliões dos hindus contra os ingleses faziam parte do imaginário inglês na época em que Dickens escreve o romance e o próprio autor tomou parte nas discussões acerca dos massacres ocorridos na Índia em 1857, quando os hindus se revoltaram contra o governo inglês. Dickens atacou veementemente os rebeldes hindus, apesar de reconhecer a culpa do governo inglês. Um dos filhos de Dickens era oficial da coroa britânica na Índia, o que explica em parte a sua preocupação, porém, como ele deixa claro em uma carta a Angela Burdett Coutts, a violência da multidão é algo que deve não só ser temido, mas também combatido: "I should do my utmost to exterminate the Race upon whom the stain of the late cruelties rested.[48]"(DICKENS apud JONES: 2009, p. 9) Evidentemente, em público Dickens seria muito mais cuidadoso com suas palavras, porém pode-se notar a ideia que será repetida no romance - tanto no episódio do derramamento do barril de vinho quanto no da pedra de amolar - de que a violência deixa uma "mancha" não somente nos indivíduos, mas na "raça" que a comete.

A ideia de que a Inglaterra vivia um período de paz e tranquilidade após o fim do cartismo não foi comprada por Dickens e o narrador mostra que a multidão também pode entrar em ebulição na "pacata" Londres. As metáforas de animais e da violência da natureza voltam a aparecer, e também na "tranquila esquina" do Soho a tempestade vem chegando devagar - "it comes slowly" (*A Tale,* II, VI, p. 107), comenta Charles Darnay, a que seu sósia Sydeny Carton retruca- "it comes surely." (*A Tale,* II, VI, 107).

Porém, apesar de também ser palco dos tumultos das multidões, Londres ainda merece a ironia e o humor que aproximam nosso narrador do "Boz" dos primeiros

[48] "Eu faria todo o possível para exterminar a raça sobre a qual a mancha dessas crueldades repousa."

escritos de Dickens. Em Londres ainda há a possibilidade de zombar das atitudes da multidão e o narrador não poupa nem mesmo o sisudo sistema judiciário inglês, que, apesar de suas idiossincrasias, não merece, no entanto, o tratamento recebido pelo tribunal revolucionário francês.

A multidão é representada na Inglaterra, não explicitamente, como os “ecos de passos” que Lucie Manette ouve de sua tranquila esquina no Soho. Repetidamente o narrador nos adverte de que no paraíso particular criado por Lucie, que tece com fios de ouro - numa clara alusão e oposição ao tricotar mortal de Madame Defarge - a harmonia de sua família. A multidão espreita e ameaça essa tranquilidade construída por essa mulher também ela um duplo, ao mesmo tempo francesa e inglesa, em solo inglês.

A primeira vez que vemos a “mob” inglesa ser retratada explicitamente é em uma das quatro cenas de julgamento que vão aparecer no romance - Charles Darnay vai ser julgado uma vez na Inglaterra e três vezes na França pelo tribunal revolucionário. A comparação entre os julgamentos reforça a ideia de que a Inglaterra é o "porto seguro” em comparação com a violenta Paris (além, é claro de reforçar a dinâmica de repetição, oposição, comparação e contraste).

No julgamento em “Old Bailey’, um tribunal em Londres popularmente conhecido pelo nome da rua em que está situado, Charles Darnay nos é primeiramente exibido. Os julgamentos em Old Bailey podem ser acompanhados pelo público e os relatos desses julgamentos e das muitas execuções decorrentes eram populares no século XIX e Dickens, ele próprio tendo trabalhado como repórter nos tribunais, conhecia bem essas histórias. Os chamados “show trials” eram também uma forma popular de literatura política, publicados em jornais e panfletos radicias, como observa Sally Ledger[49].

> Both popular and radical cultures in the nineteenth century drew on the generic modes of satire and melodrama in their production of show trials, the same generic modes that had dominated the popular outcry surrounding Peterloo and the Queen Caroline Affair in Regency years[50].” (LEDGER: 2010, p. 45).

[49] Ledger faz um estudo relacionando a literatura de Dickens à cultura radical de seu tempo, principalmente pelo uso do humor e do melodrama, mostrando como Dickens é herdeiro de uma tradição da literatura radical do século XVIII e começo do XIX.

[50] “Tanto a cultura popular quanto a radical do século XIX aproveitaram-se dos modos genéricos da sátira e do melodrama em sua produção de julgamentos-espetáculo, os mesmos modos genéricos que tinham dominado o protesto popular em torno de Peterloo e do caso da Rainha Caroline nos anos da Regência.”

Ao contrário da atmosfera puramente melodramática de Paris, em Londres ao melodrama junta-se a sátira. Esses espetáculos públicos eram uma ocasião para ridicularizar o governo e protestar contra as decisões tomadas.

> The trial is the most theatrical arena of the law, full of melodramatic exaggeration and gesture, and admirably well adapted both to a staging of the legal process and to exposing its abuses. The preponderance of trial scenes in Dickens's fiction cannot, though, be attributed to biographical influences alone. Set-piece trials were a long-established staple of popular culture in the nineteenth century: theatrical melodramas such as *Black-Ey'd Susan* (1829), *Sweeney Todd* (1847), *The Colleen Bawn* (1860) and *The Bells* (1871) all thrived on the inherent dramatic conflict of the courtroom scene. Middle-class culture, and the novel especially, readily absorbed the melodramatic trial set piece that had its roots in popular culture: Elizabeth Gaskell and George Eliot, for example, incorporated highly dramatic trial scenes into their novels. It is in Dickens's novels alone, though, that set-piece trial scenes contribute to a radical critique of the legal process: in other mid-nineteenth century fictions trial scenes are used more simply as generic supports to melodramatic plotlines. (LEDGER: 2010, p. 42-3)[51]

Dickens aproveita-se do potencial melodramático dos julgamentos e o utiliza para estabelecer o primeiro nó do romance. É no julgamento que conhecemos também Sydney Carton e que a história dele se cruza com as de Charles Darnay, do Dr. Manette e de sua filha, Lucie. Carton é assistente do advogado de Darnay, o sr. Stryver e o Dr. Manette e a filha vão servir de testemunhas no julgamento, já que voltaram para a Inglaterra no mesmo navio que Darnay.

É também nesse julgamento que a multidão aparece com sua "sede de sangue", já que se torcia pela execução dos réus, transformando o julgamento em um espetáculo teatral, reforçado pelo próprio vocabulário utilizado por advogados e magistrados, como observa Ledger. Os julgamentos eram, como nos informa ironicamente o narrador, espetáculos extremamente populares na época, "for people

---

[51] "O julgamento é a arena mais teatral da lei, cheia de exageros e gestos melodramáticos, e admiravelmente bem adaptado tanto para a representação do processo legal quanto para expor seus abusos. A preponderância das cenas de julgamento na ficção de Dickens não pode, contudo ser atribuída somente às influências biográficas. Cenas de julgamento eram um artigo da cultura popular longamente estabelecido no século 19: peças melodramáticas como *Black-Ey'd Susan* (1829), *Sweeney Todd* (1847), *The Colleen Bawn* (1860) e *The Bells* (1871) todas nasceram de um conflito inerentemente dramático em uma cena de tribunal. A cultura da classe média e o romance principalmente, prontamente absorveram a cena melodramática de julgamento que tinha suas raízes na cultura popular: Elizabeth Gaskell e George Eliot, por exemplo, encorporaram cenas de julgamento altamente dramáticas em seus romances. Porém, é somente nos romances de Dickens que as cenas de julgamento contribuem para uma crítica radical do processo legal: em outras obras de ficção de meados do século 19 as cenas de julgamento eram utilizadas simplesmente como apoios para os enredos melodramáticos."

then paid to see the play at the Old Bailey, just as they paid to see the play in Bedlam- only the former entertainment was much the dearer."[52] (*A Tale,* II, II, p. 65)

A cena introduz ainda outro elemento importante para o enredo e sua ligação com a história: a traição. Os espiões foram um elemento importante para a "demonização" dos radicais na Inglaterra. Durante a última década do século XVIII, havia o terror constante de que espiões franceses estivessem na Inglaterra, tramando a invasão do país; isto originou também uma leva de espiões ingleses, que se infiltravam em associações inglesas consideradas "radicais" para monitorar as atividades desses grupos.

No romance, Charles Darnay, francês, é acusado de favorecer o governo francês e tramar contra a coroa inglesa. O narrador zomba dessa "antiga querida instituição" que tradicionalmente punia de forma "bárbara" os condenados. Ao comentar as condenações - a por traição era o esquartejamento - o narrador vê a hipocrisia do sistema inglês, que, num argumento típico de Burke, considera correto aquilo que é, a tradição, "'Whatever is is right'; an aphorism that would be as final as it is lazy, did it not include the troublesome consequence, that nothing that ever was, was wrong[53]" (*A Tale,* II, II, p. 65). A multidão que espera pelo julgamento é descrita como "tainted" (maculada, manchada, infecta), esperando por um "hideous" (horrível) teatro. A descrição da punição é suavizada pelo tom de "fofoca" atribuída ao diálogo. Comenta-se sobre o esquartejamento como se fosse um caso trivial, como se o caráter legal da condenação extirpasse a violência do ato:

> "What's on?" he asked in a whisper, of the man he found himself next to.
> "Nothing yet."
> "What's coming on?"
> "The Treason case."
> "The quartening one, eh?"
> "Ah!",returned the man, with a relish; "he'll be drawn on a hurdle to be half hanged, and then he'll be taken down and sliced before his own face, and then his inside will be taken out and burnt while he looks on, and then his head will be chopped off, and he'll be cut into quarters. That's the sentence". *(A Tale,* II, II, p. 65)[54]

---

[52] "As pessoas tinham de pagar para assistir ao espetáculo em Old Bailey, do mesmo modo como pagavem para assistir a espetáculos em Bedlam, embora o povo não os apreciasse tanto quanto o primeiro." (*Um Conto,* II, II, p. 78).

[53] "Tudo o que é, é correto", um aforismo que seria tão conclusivo quanto indolente, não fosse a incômoda consequência de que nada do que sempre foi, foi errado" (*Um Conto,* II, II, 78).

[54] "- O que estão julgando lá? - ele indagou, cochichando, ao homem de que se aproximou.
- Nada, ainda.
- E o que vão julgar?

Esta é a sentença. Assim o expectador resume o espetáculo que se apresentaria diante de outra multidão no dia da aplicação da pena. A repetição de "and then" (e então) dá a marca de oralidade e o diálogo insere o tom dramático, teatral que vai ser usado durante todo o capítulo. É irônico notar que nem mesmo os revolucionários retratados por Dickens foram tão inventivos quanto os tribunais ingleses ao pensar em formas de punição para a nobreza. O narrador já aludira a essa hipocrisia ao nos apresentar o prédio do banco Tellson, e completa sua ironia ao dizer que o país tende a defender a tradição mesmo quando ela não faz mais sentido - "In this respect, the House as much on a par with the Country; which did very often disinherit its sons for suggesting improvements in laws and customs that had long been highly objectionable, but were only the more respectable[55]." (*A Tale,* II, I, p. 57)

Percebe-se também a resistência inglesa em admitir as reformas, que como já vimos, era uma das preocupações de Dickens: que a aparente paz do país paralisasse o movimento de reforma e a massa, que silenciosamente acompanhava tudo, se sublevasse.

Porém, na descrição da penalidade inglesa e na reação da multidão – que comparece como a um espetáculo teatral - notamos a leveza do estilo de Dickens, intercalando o macabro da condenação por esquartejamento com o humor e a ironia, distanciando-se com isto da melancolia das descrições na França. Toda a descrição da cena é teatral, com a "plateia" prendendo a respiração ao ver o réu, a agitação da multidão e o desmaio de Lucie Manette. Somente o acusado - "who was (and who knew he was) being mentally hanged, beheaded, and quartered, by everybody there,neither flinched from the situation, nor assumed any theatrical air in it.[56]" (*A Tale,* II, II, p. 68). O absurdo da situação vai sendo narrado com a alternância do discurso direto, do indireto e do indireto livre (como nas respostas do "virtuoso criado", Roger

---

- O caso de Traição.
- O do esquartejamento, hein?
- Ah! - replicou o homem, com um suspiro. – Ele será arrastado par ao patíbulo, onde será enforcado mas não ao ponto de morrer. Então, eles o tirarão de lá e o esquartejarão, removerão suas entranhas e as queimarão na frente do infeliz. Aí, deceparão sua cabeça e retalharão o corpo. Esta é a sentença. (*Um Conto,* II, II, p. 79)

[55] "Sob esse ângulo, a Casa se igualava ao país, que muitas vezes deserda seus filhos por sugerirem melhoramentos nas leis e costumes, que desde muito vêm sendo altamente questionados, mas por isso mesmo são os únicos de maior respeitabilidade." (*Um Conto,* II, I, p. 69)

[56] "que estava (e sabia que estava) sendo mentalmente enforcado, decapitado e esquartejado por todos os presentes, nem fugia da situação nem assumia uma postura teatral." (*Um Conto,* II, II, p. 81)

Cly). As vozes dos magistrados, do populacho e de nosso narrador se fundem para criar uma situação propriamente ridícula (realmente digna de riso), pois o tom sério dos advogados é quebrado pelos uivos da multidão e pela própria ironia com que são tratados pelo narrador.

> When the Attorney-General ceased, a buzz arose in the court as if a cloud of great blue-flies were swarming about the prisioner, in antecipation of what he was soon to become. When toned down again, the unimpeachable patriot appeared in the witness-box.[57] (*A Tale,* II, III, p. 71)

No meio da confusão da corte e na confusão de discursos criada por nosso narrador, surge então um "indivíduo sem mácula", John Basard, que patrioticamente vai denunciar um amigo para salvar a Inglaterra. O narrador claramente ironiza o fato de que de "imaculado" e "patriota" John Basard não tem nada, como descobriremos mais tarde; ele, no entanto, simboliza o patriota inglês que luta contra o radicalismo francês, simboliza o terror que tomara conta da sociedade inglesa e que transformava os espiões em indivíduos exemplares.

Lembremos que a primeira onda de terror na Inglaterra aconteceu no outono de 1792 por causa da crescente suspeita das intenções francesas e a crescente presença de exilados franceses em Londres. A imprensa noticiou o temor do governo antes do natal: houve uma séria ameaça de insurreição, detectada pelos espiões do governo, que eram mandados para se infiltrarem nos clubes reformistas.

No romance de Dickens o clube dos revolucionários se encontra na taberna dos Defarge, onde os revolucionários tramam suas ações sob o olhar atento da Madame Defarge e espiões aparecem no romance, principalmente quando os tumultos em Paris começam. No texto aparece nomeado o mesmo Jonh Basard do primeiro julgamento:

> Say then, my friend; what did Jacques of the police tell thee?"
> "Very little to-night, but all he knows. There is another spy commissioned for our quarter. There may be many more, for al that he can say, but he knows of one."
> "Eh well!" said Madame Defarge, raising her eyebrows with a cool business air. "It is necessary to register him. How do they call that man?"
> "He is English"
> "So much the better. His name?"

[57] "Quando o Procurador Geral concluiu, um burburinho elevou-se na corte como se uma nuvem de moscas-varejeiras esvoejasse em torno do prisioneiro, na expectativa do que em breve aconteceria. Quando o bulício se abrandou, a irreprochável testemunha sentou-se na cadeira para depor." (*Um Conto,* II, III, p. 85)

> "Basard", said Defarge, making it French by pronunciation. But, he had been so careful to get it accurately, that he then spelt it with perfect correctness.[58](*A Tale,* II, XVI, p. 183).

Quando Basard aparece na taberna do Sr. Defarge, todos o reconhecem e estão preparados para suprimir qualquer atitude suspeita. Na teia de relações criadas por Dickens, Basard, que já fora responsável, no começo do romance, pela acusação de traição feita a Charles Darnay na Inglaterra, muda-se para Paris onde continua suas atividades de espião, mas agora servindo ao governo francês. No final do romance, Basard aparece, ironicamente, como revolucionário, estreitando ainda mais as relações que o narrador faz entre Paris e Londres.

Essas relações e essa troca de informações entre Londres e Paris não eram apenas fruto da imaginação de Dickens, para dar consistência às comparações que formam o enredo. Em novembro e dezembro de 1792 relatos alarmistas começaram a circular sobre homens armados em estradas próximas a Londres, que pessoas em Londres começaram a acumular armas em casa. O narrador dá ideia deste contexto ao começar o romance com a Mala-Postal, narrando a viagem do mensageiro na estrada que liga Dover a Londres, na rota portanto, entre França e Inglaterra. Não se sabe ao certo a veracidade desses relatos, mas fica evidente, pelo clima de terror criado na imprensa inglesa, que o governo acusava os reformistas de serem inspirados e possivelmente ajudados pela França. Em abril de 1794 após uma convenção da "London Corresponding Society", uma sociedade reformista, seus líderes foram presos, acusados de apresentar um discurso revolucionário. O clima de terror levou o governo a suspender o *Habeas Corpus* em 23 de maio de 1794.

Ainda em 1794 o governo lançou dois "Reports of the Committee of Secrecy", denunciando ações revolucionárias na Inglaterra; os membros da "London Corresponding Society" estavam implicados em quase todas as atividades subversivas detectadas pelos espiões do governo. Juntamente com as reuniões "subversivas" em Londres o governo inglês enfrentava ainda a questão das revoltas

---

[58] "- Diga, meu amigo, o que o Jacques da polícia lhe contou?
- Bem pouco, esta noite, mas era tudo quanto sabia. Há outro espião comissionado para o nosso bairro. Ele imagina que haja muitos mais, porém não conhece nenhum outro.
- É...- suspirou Madame Defarge, erguendo as sobrancelhas com um frio ar de negócios. – É necessário registrá-lo. Como chamam esse homem?
- É um inglês.
- Tanto melhor. Qual o nome?
- Barsad.- informou o taberneiro, afrancesando o nome. Contudo, tivera tanto cuidado para entendê-lo com precisão que pôde soletrá-lo com uma exatidão perfeita." (*Um Conto,* II, XVI, 209)

na Escócia e na Irlanda, o que levou à supressão da associação “United Irishmen” em maio de 1794, suspeita de estar envolvida em uma conspiração com a França para a invasão da Inglaterra.

Em 1795 o clima de agitação e de terror piora, pois aliado ao descontentamento político (contra a guerra e o governo de Pitt), está o descontentamento com a situação econômica da Inglaterra. O preço do pão subiu e os clubes reformistas ganham suporte mais uma vez. Em outubro entre 100 mil e 150 mil pessoas se envolveram em um protesto em Londres (Copenhagen Fields) e no final do mesmo mês a carruagem de George III foi atacada com pedras. Como resultado desses eventos, o governo aprovou duas leis para proibir as associações: a “Treasonable Practices Bill”, para tornar mais fácil da condenação de autores de escritos considerados sediciosos e a “Seditious Meetings Bill”, para impedir encontros como os de Copenhagen Fields. Essas medidas, juntamente com algumas estratégias que suavizaram os revezes econômicos fez com que os movimentos populares sofressem nova retração.

Todo esse clima dá ideia de como o povo recebia o julgamento de um espião francês, apesar do julgamento de Charles Darnay ter ocorrido antes do começo da Revolução Francesa (já havia, no entanto, rumores trazidos pela sublevação dos americanos contra a cora britânica). A multidão inglesa nos tribunais é “tainted”, “eager” por ver a punição “hideous” dos prisioneiros, transformam o julgamento num espetáculo, ficam desapontados quando o prisioneiro é inocentado, são “como um mar, como um vento, ou o fogo”.

> All the human breath in the place, rolled at him, like a sea, or a wind, or a fire. Eager faces strained round pillars and corners, to get a sight of him; spectators in back rows stood up, not to miss a hair of him; people on the floor of the court, laid their hands on the shoulders of the people before them, to help themselves, at anybody’s cost, to a view of him- stood a-tiptoe, got upon ledges, stood upon next to nothing, to see every inch of him[59]. (*A Tale,* II, II, p. 66)

E nesta comparação está a diferença entre a multidão inglesa e a francesa. Eles metaforicamente “são como” em contraste com o taxativo “são” da multidão

[59] “A respiração de todos na sala rolou em sua direção, como um mar, ou como o vento, ou o fogo. Cabeças ansiosas se esticavam à volta dos pilares e nos cantos para conseguirem vê-lo; os espctadores das fileiras de trás ergueram-se para não perderem um só detalhe de sua imagem; as pessoas no piso da corte apoiaram suas mãos nos ombros dos que stavam na frente, para usufruir, à custa de quem quer que fosse, da visão do acusado, ficavam na ponta dos pés, subiam em quaisquer saliências, equilibravam-se no nada, tudo para visualizar cada centímetro dele.” (*Um Conto,*II,II, p. 79-80)

francesa; a multidão inglesa é expectadora das ações, não toma parte delas e por isso, apesar de suja, bárbara e horrenda, ainda pode ser ridicularizada; ao contrário da França, o riso ainda pode "consertar" a situação inglesa, o humor e a crítica podem "castigat mores". Pode-se rir dos ingleses, com seu senso de dever e tradição que defende a barbárie; pode-se zombar de um povo que transforma as execuções públicas em espetáculos; pode-se ironizar que seja lei a mesma barbárie condenada nos revolucionários na França. A "monstruosidade" da "mob" inglesa tem a fúria da galhofa; pode até ser antinatural o desejo de ver execuções bárbaras, mas a turba não está executando ninguém. A violência inglesa é mais ordenada, mais "civilizada". Ela é censurada, o narrador não compactua com essa legalização da violência, porém o modo como descreve a cena mostra que essa multidão "é como" um mar bravio, ainda não é o mar bravio. E isto faz toda a diferença para nosso narrador.

Em outro episódio, a multidão inglesa aparece atacando o cortejo fúnebre - repetindo o tema - de um pretenso espião. Eram tempos de desconfiança aqueles também do outro lado do canal; o governo inglês cada vez mais promovia a caça a possíveis apoiadores do governo francês e havia muitos espiões infiltrados em associações de trabalhadores inglesas, para investir possíveis traidores. Nosso "espião", que mais tarde será importante para a resolução do romance, fora acusado de corrupção. Roger Cly, o espião, granjeara o ódio da população, que por falta de uma ideia melhor, resolve "tirá-lo de seu caixão".

> These,[a cloak, hat, long hatband, white pocket-handerchiefs] the people tore to pieces and scaterred far and wide with great enjoyment, while the tradesmen hurriedly shut up their shops; for a crowd in those times stopped at nothing, and was a monster much dreaded[60]. *(A Tale,* II, XIV, p. 163)

Porém, ao contrário da solenidade e do melodrama da descrição da cena francesa, na Inglaterra ainda há espaço para o humor e o narrador usa o macabro - afinal trata-se de um cortejo fúnebre - para zombar da estupidez da turba:

> They had already got the length of opening the hearse to take the coffin out, when some brighter genius proposed instead, its being escorted to its

[60] "Imediatamente a plebe rasgou tudo [a casaca, o chapéu e o lenço branco do cocheiro] e espalhou com grande contentamento, enquanto os comerciantes apressadamente cerravam as portas de seus estabelecimentos. Pois naquela época, as multidões não se detinham por nada, constituindo-se num monstro dos mais temíveis." (*Um Conto,* II, XIV, p. 185)

> destination amidst general rejoicing. Practical suggestions being much needed, this suggestion, too, was received with acclamation[61]. (*A Tale,* II, XIV, p. 163)

A ironia do narrador, o uso do horror como humor, características do estilo dickensiano, voltam à cena. Em solo inglês, ainda não devastado pelo tumulto da revolução, era possível achincalhar a multidão, que é representada como uma caricatura, no estilo comum nos panfletos ingleses para criticar a política nacional. A turba, nesse episódio, novamente é inofensiva - composta por "gênios" a quem falta praticidade para grandes feitos ou atos heroicos - não há um passado de injustiças para vingar. A turba é simplesmente levada pela emoção do momento e sua violência é sinistra, porém engraçada, macabra. Não há o "gloom", a melancolia, da descrição francesa.

Na França, no entanto, não é mais possível rir. Não há mais o que ser consertado. Completando a "revolução" em sua abordagem da multidão, o reverso total do senso de justiça defendido nas ações da turba francesa no começo do romance se dá nas descrições dos tribunais revolucionários entre 1793 e 1794. A busca da justa vingança dos primeiros relatos transforma-se na injustiça dos tribunais revolucionários.

Ao contrário do tribunal inglês, em que há uma lei, ainda que absurda, o tribunal francês é retratado como o reino da falta de lei, reforçando a ideia de que se está ruim na Inglaterra, na França está muito pior. Há, como na Inglaterra, a ideia do julgamento como espetáculo, mas agora a multidão participa ativamente:

> His judge sat upon the Bench in feathered hats; but the rough red cap and tricoloured cockade was the headdress otherwise prevailing. Looking at the Jury and the turbulent audience, he might have thought that the usual order of things was reversed, and that the felons were trying the honest men. (*A Tale,* III, VI, 291) [62]

---

[61] "Os que cercavam a carroça já haviam chegado ao ponto de abri-la para removerem o féretro quando algum gênio brilhante propôs que, em vez disso, escoltassem o caixão a seu destino com demonstrações do rejúbilo geral. Como careciam muito de sugestões práticas, esta, também, foi recebida com aclamação." (*Um Conto,* II, XIV, p. 185)

[62] "Seus juízes estavam sentados em sua bancada com chapéus emplumados. Mas o tosco barrete vermelho com a fita tricolor era o chapéu predominante no salão. Contemplando o júri e a turbulenta audiência, ele teve a impressão de que a ordem usual das coisas se invertera, passando os vilões a julgar os homens honestos." (*Um Conto,* III, VI, p. 330)

Novamente aparece a ideia do mundo fora do eixo, os vilões julgando os honestos, ou o mal julgando o bem (na típica oposição melodramática). A multidão usando a fita tricolor da revolução, “rough”, dura, áspera e rude como as pessoas que as usam – aqui mais uma vez os objetos tomando as características humanas - também mostrando a inversão da ordem do mundo. Continuando sua descrição do tribunal francês, o narrador pinta-o com tintas ainda mais melodramáticas, reservando a crítica bem-humorada para seus compatriotas ingleses. Na França a multidão que acompanha o julgamento é “o mais vil, baixo e cruel populacho” de uma cidade onde não faltavam vis, baixos e cruéis eram os “espíritos que comandavam espetáculo”; na França, não há leis, ou as leis não são as tradicionais e “civilizadas” leis inglesas.

> The lowest, cruelest, and worst populace of a city, never without its quantity of low, cruel, and bad, were directing spirits of the scene, noisily commenting, applauding, disapproving, anticipating and precipitating the result, without a check[63].(*A Tale,* III, VI, p. 291)

O narrador não demonstra complacência com a multidão francesa. Os gritos de “contem-lhe” a cabeça interrompem o juiz e o réu.

> Was he not an emigrant then? What did he call himself?
> Not an emigrant, he hoped, within the sense and spirit of the law.
> Why not? The President desired to know.
> Because he had voluntarily relinquished a title that was distasteful to him, and a station that was distasteful to him, and had left his country- he submitted before the word emigrant in the present acceptation by the Tribunal was in use- to live by his own industry in England, rather than on the industry of the overladen people of France[64]. (*A Tale,* III, VI, 292)

O narrador nessa passagem, ao invés de usar o discurso direto, usa o discurso indireto livre. É como se ao réu na França nenhuma voz fosse dada, a usurpação de seus direitos chega ao ponto em que até suas respostas à corte são usurpadas, se

---

[63] “O mais vil, baixo e cruel populacho de uma cidade era o diretor espiritual da cena: ruidosamente comentando, aplaudindo, desaprovando, antecipando e precipitando o resultado, sem que lhe opusessem qualquer restrição.” (*Um Conto*, III, VI, p. 330)

[64] “E não era, então um emigrante? Como se qualificava ele?
Não um emigrante, ele esperava, dentro do significado e do espírito da lei.
Por que não?- o presidente quis saber.
Porque ele havia voluntariamente repudiado um título que lhe era abominável e uma propriedade que lhe era detestável, e saíra do país, o que fizera antes que a palavra ‘emigrante’ assumisse a conotação que possuía agora, para viver na Inglaterra à custa do próprio trabalho, em vez de viver na França à custa do trabalho do povo.” (*Um Conto*, III, VI, p. 331)

não pelos revolucionários, pelo próprio narrador. O uso do discurso indireto livre na resposta de Darnay mostra-nos também o discurso do personagem misturando-se ao discurso do narrador. Ao renegar seu título, narrador e personagem têm a mesma opinião sobre a nobreza. Anteriormente já fora notado que a ida de Darnay à Inglaterra, sua dedicação ao trabalho e a abdicação de seus direitos hereditários causara a sua "prosperidade[65]". Em Londres não havia ruas douradas nem camas cobertas com pétalas de rosa: ele dependeria de seu próprio esforço. Agora, novamente seu título é descrito como "distasteful" e o narrador apropria-se da fala da personagem para mais uma vez criticar os privilégios da nobreza. No mar pintado por nosso narrador, somos lançados ora nas vagas do repúdio à revolução ora levados a assumir a mesma posição dos revolucionários, de desprezo à nobreza e seus privilégios. As marés, às vezes oscilam e o antigo marquês de Evrémond e seu irmão são monstros e os privilégios da nobreza são retratados como repugnantes, igualando-se às multidões sanguinárias. A violência às vezes retratada como gratuita da multidão encontra seu contraponto na violência gratuita da nobreza e mais uma vez nosso narrador faz o barco de nossa interpretação baloiçar, ao colocar a violência como fruto da violência - a semeadura de séculos de abusos levou à colheita revolucionária.

Os desmandos do tribunal revolucionário são ainda enfatizados no terceiro julgamento de Darnay na França. Ele fora julgado logo ao chegar, quando é preso sob suspeita, passa pelo triunfo do segundo, ao ser defendido pelo sogro, Doutor Manette, que gozava de admiração entre os revolucionários por ter sido preso injustamente na Bastilha, consegue defender o genro e livrá-lo da guilhotina. Ao contrário da reação da multidão inglesa, na França, a mesma multidão que pedira sua cabeça momentos antes exulta com seu triunfo, merecendo o ácido comentário do narrador que que "so capriciously were the people moved, that tears immediately rolled down several ferocious countenances[66]. (*A Tale,* III, VI, p. 292) e que ao sair da corte, ele foi engolido pela multidão que chorava, o abraçava e gritava "all by turns and all together, until the

---

[65]"In London, he had expected neither to walk on pavements of gold, nor to lie on beds of roses: if he had had any such exalted expectation, he would not have prospered. He had expected labour, and he found it, and did it, and made the best of it. In this, his prosperity consisted." (*A Tale,* II, p. 135)

[66] "Tão caprichosamente o povo se mobilizava que lágrimas imediatamente rolaram por inúmeras faces ferozes que, momentos antes, haviam fitado o acusado como que impacientes para levá-lo para a rua e matá-lo lá mesmo" (*A Tale,* III, VI, p. 332)

very tide of the river on the bank of which the mad scene was acted, seemed to run mad, like the people on the shore.[67]" (*A Tale,* III, VI, p. 294-5)

O prisioneiro é aclamado com o mesmo entusiasmo com que "teria sido despedaçado" ser tivesse sido condenado. A volubilidade da massa, o descontrole desse mar bravio assusta Darnay, que se pergunta se não estaria sendo levado à guilhotina. Segue-se a dança da Carmagnole, a aclamação da "Deusa Liberdade" e "avermelhando as ruas brancas pela neve com a cor principal da República, estendendo-se tortuosamente por entre elas, do mesmo modo como as haviam avermelhado com um matiz mais profundo", a multidão o levou em triunfo até sua casa.

> In wild dreamlike procession, embracing whom they met and pointing him out, they carried him on. Reddening the snowy streets with the prevailing Republican colour, in winding and tramping through them, as they had reddened them below the snow with a deeper dye, they carried him thus into the courtyard of the building where she lived[68]. (*A Tale,* III, VI, p. 295)

Porém, na mesma noite, numa reviravolta dickensiana, o casal Defarge denuncia novamente Evrémond; e, ironicamente, a prova contra ele é uma carta do mesmo sogro que ababara de salvá-lo. Os pontos misteriosos do romance começam a fazer sentido, assim como são enfatizadas as ligações do romance com a História: durante a tomada da Bastilha, Defarge havia encontrado uma carta na cela de Manette, em que ele incriminava o Marquês de Evrémond e seu irmão pelo estupro de uma moça e assassinato de um rapaz, que posteriormente descobrimos serem irmãos da Madame Defarge, fechando o círculo sinistro de relações do romance e as ligações entre Londres e Paris. Neste último julgamento, finalmente descobrimos por que o Dr. Manette fora preso e a horrível coincidência que liga os Manette a Charles Darnay e aos Defarge. A revelação dos crimes dos Evrémond e suas implicações para os demais personagens é extremamente melodramática, numa exacerbação de

---

[67] "sucessivamente e também ao mesmo tempo, até que as próprias águas do rio, em cuja margem a cena insana era representada, pareceram enlouquecer como o povo que ali se agitava." (*Um Conto,* III, VI, p. 334).

[68] "Levaram-no numa procissão selvagemente irreal, abraçando todos os que encontravam pela frente e apontando em sua direção. Avermelhando as ruas brancas pela neve com a cor principal da República, estendendo-se tortuosamente por entre elas, do mesmo modo como as haviam avermelhado com um matiz mais profundo, eles o carregaram até o pátio do prédio onde morava Lucie." (*Um Conto,* III, VI, p. 335)

sentimentos, pathos, coincidências e sensacionalismo que resumem as principais características do estilo melodramático, como descreve Ben Singer:

> Despite some lingering ambiguities, melodrama, I have argued, is a highly variable but no utterly amorphous genre. It contains works constructed out of many different combinations of a set of primary features: pathos, emotionalism, moral polarization, nonclassical narrative form and graphic sensationalism[69]. (SINGER: 2001, p. 58)

A figuração da Revolução no romance é, destarte, intrinsicamente "monstruosa", híbrida, herdeira de duas tradições - conservadora e radical - e engendrando, ao mesmo tempo, uma terceira via de solução para os problemas enfrentados. Essa hibridez, essa duplicidade pode ser encontrada no próprio estilo do narrador. Como nota Robert D. Farihurst em *Dickens's Rhythms,* "From first sentence to last, the stylistic keynote of this novel is repletion with variation: shadows; doubles; echoing footsteps; Jacques One, Two, Three.[70]" (FAIRHURST in TYLER: 2013, p. 88)

O estilo, desta forma, espelha a duplicidade encontrada no enredo, no espaço e na oscilação do foco narrativo. A repetição com variação, como o título das duas cidades, desdobra-se num enredo que claramente quer mostrar que os fatos ocorridos na França podem sim ocorrer na Inglaterra; há eventos, sentimentos e similaridades que ligam as duas cidades. Mais uma vez, o estilo, apesar do que dizem alguns críticos de nosso autor, muitos deles seus desafetos, não está separado de uma posição política.

A Revolução, representada pela natureza em convulsão nas manifestações da multidão, é admirada e temida, refletindo o dilema do narrador, revelando uma posição híbrida, ao mesmo tempo radical e conservadora, que admite as injustiças e a necessidade de vingança, mas que ao mesmo tempo teme uma mudança estrutural. É, em suma, o dilema dos moderados, que detectam a necessidade de mudança mas não querem o comprometimento de uma revolução.

Dickens traz ao debate, por meio da flutuação da maré, das tensões e ambiguidades que coloca no enredo, na estrutura e no estilo do romance, uma nuance

---

[69] "Apesar de algumas persistentes ambiguidades, o melodrama, eu tenho argumentado, é um gênero altamente variável mas de maneira alguma amorfo. Ele contém trabalhos construídos a partir de diferentes combinações de um conjunto de características básicas: pathos, emotividade, polarização moral forma de narrativa não clássica e sensacionalismo."

[70] "Da primeira frase à última, o tom estilístico deste romance é a repetição com variação: sombras; duplos; passos ecoando, Jacques Um, Jacques Dois, Três."

do pensamento reformador que se liga à própria controvérsia da crítica em torno do seu posicionamento político: apoiar a reforma não significa apoiar a revolução. Cresce durante o século XIX uma terceira via, que não está dada claramente no título do romance assim como não estava dada claramente na sociedade: aqueles que veem os problemas da sociedade, criticam o governo e defendem a causa operária, mas essa via do pensamento "radical" exclui a saída revolucionária.

Marx enxergara esse contexto no *Manifesto do Partido Comunista* (1848) ao comentar os vários tipos de radicalismos existentes, que ele chama de "socialismos" e defendiam a reforma, contrapondo-se ao conservadorismo dos grupos que abertamente se opunham a qualquer reforma. Esses grupos são, O **Socialismo pequeno-burguês,** que quer voltar às formas de produção anteriores ao capitalismo, que Marx classifica de reacionário e utópico; o **Socialismo conservador ou burguês-** "Uma parte da burguesia deseja remediar os *males sociais* para garantir a existência da sociedade burguesa." (MARX: 2003, p.94); e o **Socialismo e o comunismo crítico-utópicos,** que rejeitam toda ação política, e especialmente toda ação revolucionária e "querem atingir sua meta por meios pacíficos e procuram abrir caminho ao novo evangelho social pela força do exemplo, através de pequenos experimentos que naturalmente sempre fracassam." (MARX: 2003, p.96).

Os três tipos de "socialismo" descritos por Marx não descartam que há necessidade de reforma na sociedade; de diferentes maneiras esses grupos detectavam o problema e propunham soluções, porém essas soluções excluíam a via revolucionária, que para Marx era a única solução para a contradição do modo de produção capitalista:

> Por transformação das condições materiais de existência, no entanto, esse socialismo [conservador ou burguês] não entende, de maneira alguma, a supressão das relações burguesas de produção- possível apenas por via revolucionária- mas unicamente melhoramentos administrativos realizados sobre o terreno daquelas mesmas relações de produção, que portanto não mudam em nada as relações entre capital e trabalho assalariado mas que, no melhor dos casos, reduzem para a burguesia os custos de sua dominação e simplificam o seu orçamento nacional. (MARX: 2003, p. 95)

Essa exclusão da via revolucionária separa esses grupos de "radicais" do grupo de socialistas radicais, que defendiam o sufrágio universal masculino e principalmente a abolição da propriedade privada. Um Parlamento de voto censitário não daria aos trabalhadores a autonomia que eles demandavam e as reformas defendidas pelos

grupos que na verdade eram radicais liberais, seriam apenas medidas paliativas, que não resolveriam o problema em sua raiz[71].

Para Marx, há uma distinção entre revolução política e revolução social; o fim do comunismo é chegar à revolução social, ainda que às vezes seja necessário passar pela revolução política. Para os "radicais moderados", a revolução social não pode ser considerada uma via segura. A oscilação do narrador e a ambiguidade com que retrata a multidão liga-se a esse posicionamento moderado que deve excluir a qualquer custo a revolução. A própria demonização das multidões é sintoma dessa tendência. O narrador, no entanto, não consegue livrar-se do incômodo que os privilégios feudais e hereditários lhe causa; os monstros, da mesma forma que o monstro de Victor Frankenstein, foram criados pelo egoísmo e desejo de superioridade da elite francesa e o narrador não consegue desvencilhar-se desse dilema.

A interpretação que Marx faz da Revolução Francesa e das Revoluções de 1848 na França está baseada nessa distinção e a defesa da saída violenta também: durante a Revolução Francesa assim como na Revolução de 1848 as massas participaram da revolta e foram em responsáveis pela vitória da burguesia, mas as conquistas políticas alcançadas não levaram a uma mudança social da situação da classe trabalhadora. Comentando a derrocada das barricadas de 1848 Marx constata a efemeridade das conquistas proletárias:

> Se Paris, em virtude da centralização política, domina a França, os operários, em momentos de comoções revolucionárias, dominam Paris. O primeiro ato do governo provisório, ao nascer, foi a tentativa de subtrair-se a essa influência esmagadora, apelando à serena França contra a Paris embriagada. Lamartine contestava aos lutadores das barricadas o direito de proclamar a República, alegando que somente a maioria dos franceses poderia fazê-lo; era preciso esperar que estes votassem, e o proletariado de Paris não devia manchar sua vitória com uma usurpação. A burguesia só consente ao proletariado *uma* usurpação: a luta.(MARX: 1956, p. 37)

[71] No anexo à edição da Editora Universitária São Francisco do *Manifesto do Partido Comunista*, o editor publicou as perguntas e respostas que Engels primeiramente havia pensado para a edição do manifesto. À pergunta- Será possível a abolição da propriedade privada por via pacífica? **–** lê-se a resposta: "Seria desejável que isso pudesse ocorrer e os comunistas seriam, com toda certeza, os últimos a isso se oporem. Os comunistas sabem muito bem que todas as conspirações são não apenas inúteis, mas até mesmo prejudiciais. Sabem muito bem que as revoluções são sempre e em todos os lugares a consequência necessária de circunstâncias absolutamente independentes da vontade e da direção de partidos singulares e mesmo de classes inteiras. Mas veem também que o desenvolvimento do proletariado é reprimido com violência em quase todos os países civilizados e que, com isso, os adversários dos comunistas nada mais fazem do que trabalhar com todas as forças para uma revolução. E se, nessas condições, o proletariado oprimido for finalmente impelido para uma revolução, nós, comunistas, defenderemos a causa do proletariado com a ação, do mesmo modo como agora a defendemos com a palavra". (MARX:2003, p.113)

A violência cometida pelos revolucionários seria resultado do processo de subjugação a que foram submetidos - e com isso Dickens concorda; o que ele não faz é levar seu princípio às últimas consequências. Não há dúvidas de que o narrador não coaduna com a situação, os ecos das palavras de Paine sempre presentes, a ideia de vingança justa pairando sobre a representação da violência da massa. O último capítulo do livro deixa o aviso final:

> Along the Paris streets, the death-carts rumble, hollow and harsh. Six tumbrils carry the day's wine to La Guillotine. All the devouring and insatiate Monsters imagined since imagination could record itself, are fused in the one realization, Guillotine. And yet there is not in France, with its rich variety of soil and climate, a blade, a leaf, a root, a sprig, a peppercorn, which will grow to maturity under conditions more certain than those that have produced this horror.[72] (*A Tale of Two Cities,* III, XV 381)

Os últimos passos referem-se somente à revolução na França, que teve seu auge e seu consequente declínio no Terror; os últimos passos que, após a excitação da Carmalogne, rendem-se à lentidão de um cortejo fúnebre. A atmosfera do início do último capítulo é "hollow" (oca, vazia) e "harsh" (dura), o próprio ritmo do narrador é lento, com duas vírgulas logo na primeira frase; lento como os carros mortuários que rodavam pelas ruas de Paris, o ritmo reforçado pela colocação dos substantivos numa sequência quebrada por mais vírgulas, repetindo o movimento moroso das rodas dessas carroças. Lento como o crescimento e amadurecimento das folhas, gramas, raízes, ramos novos e grãos de pimenta que nos remetem uma vez mais ao curso da natureza; lentos porém inevitáveis e terríveis. E preso a essa certeza, à certeza de que o terror lentamente se aproxima trazendo a morte, representada pelo maior dos monstros - a guilhotina - e as carrochas que carregaram vinho e que, por um encantamento macabro, transformaram-se em carros mortuários, nosso narrador é tomado por um sentimento de desânimo. Não há excitação, não há exultação pelo cumprimento do que o narrador admite ser impossível de se refrear, como o

[72] "Os carros fúnebres desfilam ruidosamente pelo leito áspero e esburacado das ruas de Paris. Seis carros mortuários carregam o vinho de cada dia para a *La Guillotine*. Todos os devoradores e insaciáveis monstros imaginados desde que a imaginação surgiu no Homem se fundiram numa única realização a Guilhotina. E, contudo, não existe na França, a despeito de sua rica variedade de solo e de clima, uma folha, ou grama, ou raiz, ou um ramo novo, ou um grão de pimenta que possa amadurecer em condições melhores do que aquelas que engendraram esse horror."(*Um Conto* III XV, p. 429)

crescimento da planta. Um indivíduo sozinho não seria capaz de conceber o horror da guilhotina; a imaginação humana como um todo fora necessária para tal. A colocação da palavra “guilhotina” no final da frase, depois da vírgula, numa pausa dramática, deixa o texto ainda mais melancólico. A poesia e a excitação que se observara na descrição da primeira cena da multidão dão lugar à melancolia e mesmo uma certa letargia. O “yet” do narrador é quase um lamento que as coisas tenham que ser desta forma. A natureza, utilizada durante o texto para simbolizar a violência e a zoomorfização das massas, é aqui utilizada como símbolo do inexorável, mas também, como nas safras da natureza, do cíclico.

A figuração da multidão mostra como a Revolução e suas incongruências aderem-se à estrutura do romance e ao estilo empregado pelo narrador: a contradição entre o público e o privado, o solene e o grotesco, o silêncio e o furor, a passividade e a revolta, o animado e o inanimado, o humano e o animal, o conservador e o radical, a benevolência e a censura. Ele tenta dar conta dos vários fios que se entrelaçaram na história da Revolução Francesa, mas nem sempre obtém sucesso; às vezes, o nó histórico encontra-se apertado demais até para um tecedor eficiente como Dickens - há um limite para a sua narrativa. Este limite é dado pela hora em que escreve, pelo momento histórico e pelas limitações ideológicas de sua época. Ele não vivia mais numa época em que a revolução era uma solução que poderia ser defendida pelo “senso comum”. Assim, ele empresta um discurso articulado a essas massas, reconhece seu papel histórico - o que dado o contexto já é extremamente radical - mas não é capaz de escolher a revolução como a saída para a crise.

A história da Revolução Francesa mostra como o termo “radicalismo” pode mudar de figura de acordo com o ângulo sob o qual é analisado. Ao analisarmos as fases da Revolução, podemos observar que no final, a principal conquista da Revolução foi a abolição do feudalismo e a ascensão da burguesia ao poder. Quem triunfa são os “radicais” da primeira fase, que não queriam a soberania popular ou mesmo a extinção da monarquia, mas o fim dos direitos feudais e a demolição, ainda que institucional, do feudalismo - demandas que pareciam impossíveis nos primeiros estágios da Revolução, em que ainda se levava o rei em triunfo. No princípio da Revolução, durante a convocação dos Estados Gerais, os girondinos, considerados radicais (e mais tarde condenados como moderados), não defendiam nem mesmo a queda do rei. Foi necessária a pólvora dos levantes dos *sans-culottes* para que houvesse a Assembleia Constituinte e a radicalização das propostas na Assembleia

Legislativa. A radicalização das leis contra a Igreja e a monarquia aconteceram em grande parte por influência dos levantes populares (sejam eles naturais ou forjados, como defendia Burke) e assim, de uma reivindicação morna na primeira fase chega-se ao fim dos direitos feudais e a consolidação do que hoje conhecemos como Revolução Francesa.

É importante salientar que na primeira fase da Revolução, os Estados Gerais, as demandas do que foi considerado um retrocesso no Diretório eram consideradas revolucionárias. Com o andar da revolução e a participação dos *sans-culottes*, a Revolução pôde justificar suas conquistas e o retrocesso às demandas dos Estados Gerais como uma forma de acabar com a anarquia trazida pelos Massacres de Setembro, condenando os *sans-culottes* e freando as demandas mais radicais.

No jogo revolucionário, os *sans-culottes* saíram com poucas conquistas, assim como os operários na Reforma de 1832 na Inglaterra. As verdadeiras "conquistas" da Revolução Francesa foram aquelas que eram consideradas impossíveis nos Estados Gerais e foram consideradas razoáveis - frente aos distúrbios perpetrados pela população - em 1796 com o Diretório.

A tempestade lentamente chegara e em sua fúria certa abatera a França, deixando um rastro de terror que não trouxe, entretando, a bonança desejada pela Madame Defarge. A tempestade trazida pela Revolução guiara os homens e mulheres do Santo Antônio a uma luta que não lhes trouxe a liberdade, igualdade e fraternidade prometidos. Não houve soberania popular, nem equidade econômica; a democracia que se estabeleceu foi a democracia da burguesia e da guilhotina. Na verdade, a multidão foi o grande instrumento da Revolução, usada para que os dirigentes pudessem fazer as demandas revolucionárias que pareciam impossíveis soarem "sensatas" após 8 anos.

A figuração da multidão feita por nosso narrador incorporou a fala da "selvageria" da multidão, ao mesmo tempo em que lamenta que as mãos de Santo Antonio tenham sido manchadas de sangue. Ele não consegue aceitar os métodos da Revolução, apesar de reconhecer a "justiça da vingança". Em sua oscilação, no entanto, podemos perceber que os atores da Revolução não podem ser tão facilmente classificados. Heróis ou vilões, povo ou turba, cidadãos ou monstros, os *sans-culotte* tiveram um papel mais importante do que muitos historiadores lhes atribuem; o narrador de nosso conto nos dá, em seu estilo, vislumbres dos paradoxos que envolvem a interpretação da Revolução Francesa. Ele defende que o heroísmo e a

vilania não podem ser atribuídos aos participantes desses acontecimentos terríveis de forma leviana. A burguesia e os *sans-culotte* uniram-se para liderar a Revolução; na interpretação liberal, a burguesia saiu com os louros de ter nos trazido o melhor dos tempos. O povo ficou com o ônus de ter nos brindado com o terror e o retorno à barbárie. Nosso narrador, em seu discurso titubeante não os condena totalmente.

Da leitura do romance emerge a convicção de que há mais sobre essa multidão do que sua classificação como “monstros” pode mostrar. Nosso narrador defendeu tenazmente que a violência da Revolução, apesar de condenável em sua falta de piedade, também pode ter poesia e ser heroica. Analisaremos agora outra faceta da participação do povo na Revolução. Veremos como o romance, sempre em seu estilo dúbio, deixa entrever, na forma mais uma vez, tensões que podem à primeira vista estar obscurecidas pelo enredo que parece condenar os revolucionários.

Veremos como o narrador nos apresenta os *sans-culotte,* não como meros personagens secundários, mas como os grandes protagonistas da Revolução; como em sua selvageria, monstruosidade e bestialidade, os personagens secundários tomam a narrativa de assalto e de personagens secundários passam a protagonistas do nosso romance.

4 A SUBSTÂNCIA NA SOMBRA

Não há substância na sombra. Assim acreditavam os opositores da reforma na Inglaterra. Não há substância na sombra, diziam os reformadores que censuravam a revolução. Não há substância na sombra, defenderam historiadores por quase um século após a Revolução Francesa. Há substância na sombra, contesta nosso narrador repetidamente na narrativa.

A figuração da revolução sob a forma de marés, colheitas e monstros não foi a única forma que o narrador escolheu para falar das tensões e ambiguidades de sua época. Usada em várias passagens do romance (em três títulos de capítulos explicitamente, mas também aparece como "dusk" e "darkness"), a sombra refere-se tanto ao passado do doutor Manette - que ameaça tomar conta dele por meio de sua estranha obsessão de lidar com seus objetos de sapateiro - quanto é símbolo dos eventos que escureceriam a harmonia e a paz em que viviam nossos personagens principais, Charles Darnay e sua esposa Lucie, na Inglaterra. Esta é também a imagem utilizada por Lucie, que após um encontro com Madame Defarge teme que aquela "mulher terrível" tenha "lançado uma sombra" sobre ela e todas as suas esperanças.

> "I'm not thankless, I hope, but that dreadful woman seems to throw a shadow on me and on all my hopes".
> "Tut, tut!" said Mr Lorry; "what is this despondency in the brave little breast?" A shadow indeed! No substance in it, Lucie"[1]. (*A Tale*, III, III, p. 278).

Não há substância na sombra, respondeu o bom e velho inglês, funcionário do banco Tellson. Ledo engano, como os acontecimentos posteriores mostrar-nos-ão.

A sombra representa principalmente, dentro do emaranhado de metáforas do romance, o espectro da revolução que se aproximava; a sombra são os *sans-culotte* que vão deixar de serem expectadores marginais dos acontecimentos para criarem substância e participarem ativamente da história da Revolução Francesa. A tomada da Bastilha, a marcha a Versalhes, a invasão das Tulherias, os Massacres de Setembro, são apenas alguns exemplos da participação dos *sans-culotte* nos grandes

---

[1] "- Não sou ingrata, espero, mas aquela temível mulher parece ter lançado uma sombra sobre mim e sobre todas as minhas esperanças.
- Ora, ora- disse o senhor Lorry-, que desalento é esse num coração tão valente? Um sombra, com efeito! Não há substância nas sombras, Lucie." (*Um Conto,* III, III, p. 315)

acontecimentos da Revolução. Carlyle, na Inglaterra, trouxe-os para o centro da História. Dickens manteve essa posição ao retratar as multidões - para o bem e para o mal - como símbolo da Revolução. Os historiadores do século XX trouxeram para o estudo a importância das massas para o desenvolvimento da Revolução Francesa. Sua participação central, no entanto, não impediu, como já comentamos, que elas fossem deixadas de lado por grupos de historiadores e criticados pelo próprio governo revolucionário que ajudaram a criar[2], forjando a tradição de retratar os revolucionários como monstros, a qual vimos que Dickens ao mesmo tempo contesta e da qual não consegue livrar-se totalmente.

Essa tradição, além de servir de argumentação aos antirrevolucionários, para os próprios "revolucionários" burgueses foi uma forma de atacar o "estado de exceção" trazido pela ação das massas durante a Revolução Francesa. A relação dos *sans-culotte* com a burguesia foi marcada por tensões e se eles estiveram juntos por um período, durante o começo e a consolidação da Revolução, essa aliança se quebrou após o Terror e os *sans-culotte* pouco colheram dos frutos políticos e sociais da Revolução. Para usar as palavras de Marx, a revolução política não chegou a ser uma revolução social.

---

[2] George Rudé mostra como os levantes populares levaram à mudança nos rumos da Revolução. A marcha a Versailles, por exemplo, forçou o rei a aceitar as demandas do Terceiro Estado, que exigia que as discussões fossem feitas em conjuntos, com os três Estados reunidos. Após o "Grande Medo" (20 de julho a 6 de agosto de 1789), a Assembleia Nacional foi forçada a presar atenção imediata nos privilégios feudais sobreviventes e às necessidades dos camponeses e em 4 de agosto foram abolidos alguns privilégios feudais. Em 5 de outubro, quando, inflamados pelos homens do Palais Royale (liderados pelo Duque de Orleans) as mulheres dos mercados centrais e do Faubourg Saint Antoine invadiram a prefeitura em busca de pão e armas, os ganhos da Revolução foram consolidados: os moderados perderam crédito e o poder saiu das mãos dos monarquistas constitucionais. Mas como nota o mesmo Rudé, logo após as conquistas, desde o começo, o grupo que detinha o poder combate os revolucionários: "and once the insurrection had served its purpose, the Assembly was persuaded to take measures to curb the revolutionary energies of the Parisian menu people by imposing martiale law, the death penalty for rebellion and a censorship on the radical press" (*The French Revolution:* Its causes, Its History, and Its Legacy after 200 year. New York: Grove Press, 1988, p. 58). Na tomada da Bastilha, Rudé argumenta que se não fosse pelo levante popular, a comissão de Eleitores teria capitulado e não teria havido a destruição da fortaleza. Em muitos episódios após os levantes o próprio governo revolucionário, após a queda de Luís XVI classificavam-nos de eventos patrocinados pelos "antirrevolucionários" e que deveriam, portanto, serem punidos. (*The Crowd in the French Revolution.* London: Oxford University Press, 1972). David Andress também analisa como a população começa a sofrer punições após os grandes levantes. Após a Marcha para Versailhes, "within twenty-four hours, two men were executed for their role in the events of the day- one ofr complicity in the murder, the other for seditious agitation in the Faubourg Saint-Antoine" (*The French Revolution and the People.* London: Hambledon and London, [2004?]. Ele concorda ainda com a tese de Rudé e de Warnich (WAHNICH, Sophie. *In Defence of the Terror:* Liberty or Death in the French Revolution. London e New York: Verso, 2012) de que o período do Termidor foi uma forma de acabar com a revolução popular e garantir uma vitória modesta, com ganhos para a burguesia apenas. O autor ressalta que o Termidor foi "the moment when the Revolution's basic commitment to social justice went into reverse, and when the enemies of the people began a slow creep back to power"(p. 166).

Autores contrários a essa tradição e defensores de uma reavaliação do papel das massas na Revolução como Sophie Wahnich[3] defendem que o Terror foi uma manobra para deter o poder popular, institucionalizando a violência nas mãos do Estado e pouco a pouco caminhando para o fim da revolução popular. David Andress (ANDRESS: 2012) segue uma linha parecida e conclui que, no frigir de ovos da Revolução, aqueles que não possuíam propriedade "foram cortados de tudo a não ser de um papel simbólico na política" os membros reais da política da "pátria" tão defendida pelos *sans-culotte* ficou confinada a uma "elite rica". O Terror e a reação a ele teriam criado "uma classe política que mesmo quando restrita aos proprietários, estava tão dividida entre os jacobinos impenitentes e os monarquistas vingativos" a sobrevivência da República ficou ameaçada por todo o restante daquela década.

A figuração da Revolução no romance sugere primeiramente que há uma tensão entre Reforma e Revolução no debate político da época; ela pode apontar também para a tensão que existia entre a burguesia e os *sans-culotte*, que nunca foram um grupo uno e disputavam o poder durante a Revolução, seguindo um padrão que se repetia: após as conquistas angariadas graças à fomentação da sublevação das massas, a burguesia forjava uma lei, uma nova aliança, uma manobra para abafar o poder popular. Ao lermos o romance ficamos a princípio com a impressão de que uma derrota parecida acontece também na ficção: o povo não passa de personagem secundário, coadjuvante na história de Charles Darney, Lucie Manette, seu pai, Doutor Manette e Sydney Carton - este último em uma classificação difícil dentro do romance devido às grandes mudanças pelas quais passa, de vilão a herói, de personagem menor ao protagonista do "grand finale" preparado por Dickens. Apesar de a princípio parecer parte de um subenredo, Carton acaba conquistando o status de herói da narrativa e essa foi a interpretação na Inglaterra, onde muitas das representações teatrais e mesmo adaptações cinematográficas têm Sydney Carton como o herói principal[4]. O triângulo amoroso entre as personagens, reforçado pelo fato de que as

---

[3] "Contrary to the prevailing interpretations today, then, the Terror was thus aimed at establishing limits to the sovereign exception, putting a brake on the legitimate violence of the people and giving a public and institutionalized form of vengeance. Terror as justice was thus a desperate and despairing attempt to constrain both political crime and the legitimate popular vengeance that could result from it." (WAHNICH, Sophie. *In Defence of the Terror:* Liberty or Death in the French Revolution. London e New York: Verso, 2012, posição 1146)

[4] Joss March analisa as várias interpretações e adaptações do personagem no teatro, numa tentativa de traçar um quadro da recepção da personagem e de seu sacrifício. ("Mimi and the Matinné Idol: Martin-Harvey, Sydney Carton and the Staging of *A Tale of Two Cities*, 1860-1939, in: JONES, Colin;MCDONAGH, Josephine;MEE, Jon (ed.) *Charles Dickens, A Tale of Two Cities and the French*

duas personagens masculinas são quase idênticas fisicamente, e a história trágica do médico que passou dezoito anos na Bastilha parece ser o fio condutor do romance.

Porém, ao analisarmos mais detalhadamente os movimentos do enredo, percebemos que quem move a ação, quem conduz a história, não são os personagens principais, mas os secundários; mais especificamente, não seria exagero dizer que os personagens secundários são a força motriz do romance, apropriando-se da direção da narrativa e transformando-se nos protagonistas da história. Assim como acontecia na História, tanto em 1789 quanto em 1859, em que os movimentos das massas – sejam eles manifestações naturais, ou manobras políticas, como defendia Burke - influenciavam e às vezes dirigiam o processo histórico, assim também esse fato emerge da estrutura fragmentada de nosso romance. É a sombra mostrando que tem substância.

Na Inglaterra, apesar de não ter havido uma revolução, como vimos na argumentação de Paul Singer (SINGER: 1998), o proletariado inglês teve grande influência nos projetos de reforma nas décadas de 20 e 30 na Inglaterra. Não houve uma revolução, segundo Singer, porque "o proletariado, de certa forma, colocou-se na vanguarda de uma luta que ainda não era sua", e da mesma maneira que na França em 1794, "o avanço democrático possibilitado pela Reforma de 1832 foi muito maior do que os reformadores de classe média esperavam, graças ao empenho desesperado das massas operárias, impelidas pela crise e pelo ódio à exclusão política". Porém, uma vez mais, como na Revolução Francesa, o balanço final não trouxe ganhos a essa classe, com o que o autor conclui, quase que da mesma forma que Andress, ao falar da Revolução Francesa: "Mas, o voto continuava censitário. Todos os grupos que ganharam cidadania política eram possuidores de rendas. A classe operária continuava à margem" (SINGER:1988, p.81). Nosso narrador, atento à política, diferentemente do que clamavam os desafetos de Dickens, já percebera as semelhanças.

É a História tomando conta da nossa história independentemente da ideologia da época - e das hesitações do narrador - e, como observa Jameson, "atraindo o Real para sua própria textura" e tratando o Real como "seu próprio subtexto intrínseco ou

---

Revolution. Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture. London: Palgrave MacMillan, 2009.

imanente[5]"; neste caso, o subtexto intrínseco que é o Real, força sua entrada e toma a narrativa quase que imperceptivelmente. Ou ainda, como afirma T. J. Clark, a obra de arte pode ter uma ideologia como seu material mas ela "'works that material, it gives a new form and at certain times that new form is in itself a subversion of ideology[6]" (apud STERRENBURG: 1992, p. 144). Desta maneira, apesar da ideologia corrente na época de Dickens, da construção de um tradição antirrevolucionária e para além das controversas ideias políticas do autor, os personagens principais atuam como coadjuvantes, e os coadjuvantes são os protagonistas de fato.

O romance mostra assim, ao estudarmos sua estrutura, a História contemporânea, com todas as suas tensões e paradoxos, diferentes correntes e tradições críticas, como diria Raymond Williams, "uma história de substâncias, de processo, de interação entre a vida pública e a privada[7]" (WILLIAMS: 1970, p. 13-14). O narrador tem uma postura paradoxal em relação ao material com que está trabalhando, apresenta uma posição híbrida, ecoa diferentes tradições do pensamento político e essa posição contraditória aparece mais uma vez ao trazer para a frente do palco os personagens coadjuvantes.

---

[5] Jameson (*The Political Unconscious*- Narrative as a Socially Symbolic Act. New York: Cornell University Press, 1982) discute como o real entra na narrativa não como um simples contexto, como na interpretação tradicional. O conceito de "inconsciente político" propõe uma hermenêutica que veja a narrativa como ato socialmente simbólico, a política como "the absolute horizon of all reading and all interpretations"(p.17). Jameson propõe a investigação da ideologia subjacente ao texto. "The type of interpretation here proposed is more satisfactorily grasped as the rewriting of the literary text in such a way that the later may itself be seen as the rewriting or restructuration of a prior historical or ideological *subtext*, it being always understood that 'subtext' is not immediately present as such, not some common-sense external reality, nor even the conventional narrative of history manual, but rather must be itself always be (re)constructed after the fact. The literary or aesthetic act therefore always entertains some active relationship with the Real; yet in order to do so, it cannot simply allow 'reality' to persevere inertly in its own being, outside the text and at a distance. It must rather draw the Real into its own texture, and the ultimate paradoxes and false problems of linguistics, and most notably of semantics to carry the Real within itself as its own intrinsic or immanent subtext" (p. 81)

[6] "trabalha' esse material, dá-lhe nova forma e algumas vezes esta nova forma é em si mesma uma subversão da ideologia". A citação completa da passagem: "As the art historian T. J. Clark suggests, works of art may draw upon surrounding ideological structures, without being reducible to them- 'The work of art may have an ideology (in other words those ideas, images, and values which are generally accepted, dominate) as its material, but it "works" that material, it gives a new form and at certain times that new form is in itself a subversion of ideology(CLARK, T.J. *Image of the People: Gustave Flaubert and the Second French Republic 1848-1851*. Greenwich, Conn.,1975 p. 13)

[7] "Thomas Carlyle, who did more than anyone else is his generation to communicate this sense of history- of historical process as moral substance and challenge- came to think that the novel was outdated, that it could be replaced by history. He was of course to be proved wrong, but only by the transformation of the novel in very much the direction of his central argument. It was by becoming history- but a history of substance, of process, of the interaction of public and private life- that one important kind of novel went to the heart of its time"

Apesar de Williams chamar *A Tale of Two Cities* de “fanciful exercise”, ao analisarmos o romance percebemos que as oscilações, a fragmentação do enredo e a posição discrepante em relação ao material abordado são sintomas de seu tempo, um mundo em transformação, um mundo, para utilizar uma metáfora do romance, em que as sombras pairam sobre as casas e as pessoas; ou para novamente citar Williams, um mundo em que na luta e convulsão daqueles anos, “the future, of course, was not known”, mas havia um “sense of crisis, of major and radical issues and decisions” que era “both acute and general”[8] (WILLIAMS:1970, p. 10).

A própria estrutura fragmentada faz com que a posição dos subenredos seja fundamental para dar unidade à narrativa: o narrador faz um esforço hercúleo para juntar todas as peças do quebra-cabeça que é o romance, tentando unir os diversos enredos secundários às histórias principais. Não bastasse a publicação em série, que fazia com que cada parte publicada trouxesse um evento importante e o deslocamento da ação entre duas cidades, temos ainda a insistente comparação entre os eventos privados e os públicos. Para juntar e dar coerência no final, o narrador apoia-se nos enredos secundários, que vão se encaixando para dar unidade à história.

Contrariando os “típicos” romances dickensianos, há uma quantidade relativamente pequena de personagens. Aos quatro personagens principais unem-se na Inglaterra Jarvis Lorry (que forma uma só personagem com o Banco Tellson, seu alter ego na história); Jerry Crunch, o funcionário do banco e vendedor de cadáveres; a senhorita Pross, que cuidou de Lucie desde a sua vinda para a Inglaterra; o advogado Stryver e os espiões John Basard (também conhecido como Solomon) e Roger Cly. Na França temos o casal Defarge, o serrador (também conhecido como o construtor de estradas), a “Vingança”, o Marquês de Evrémond e uma série de personagens sem nome, como os “Jacques” (revolucionários) e o Monseigneur, que representa a nobreza.

O doutor Manette é, assim como Carton, um personagem principal cuja atuação oscila no decorrer da narrativa: sua história é peça-chave no enredo, porém o conhecemos muito mais através dos outros personagens do que de suas próprias ações ou mesmo palavras. Lucie e Darnay são levados completamente pelos personagens secundários - eles são expectadores passivos das ações do romance;

---

[8] Citação complete da passagem: “In the struggle and disturbance of those years [a partir de 1848] the future, of course, was not known. But the sense of crisis, of major and radical issues and decisions, was both acute and general.”

não tomam decisões e mesmo seu romance não é construído de forma elaborada pelo narrador.

De maneira geral, portanto, com exceção de Carton, que tem papel fundamental na conclusão do romance, os outros personagens principais quase não agem. Apesar de também ser importante para a condenação de Darney na França, a "atuação" mais importante do doutor Manette se dá através de uma carta que escrevera na Bastilha - a substância da sombra que dá nome ao capítulo que descreve a leitura da carta e a consequente condenação de Darnay.

A heroína no romance quase nunca aparece agindo - ela nos é apresentada, ou por meio dos relatos do narrador, ou em diálogos curtos com o sr. Lorry, a senhorita Pross e seu pai. Apesar de ser reconhecida pelo narrador como a "tecedora" dos fios de ouro que envolvem sua família - o próprio livro dois do romance sendo nomeado em sua homenagem: "The Golden Thread" (o fio dourado) - ela, como o mesmo narrador nos conta, "sentava-se e ouvia" e a ela quase não é dada voz no romance:

> A wonderful corner for echoes, it has been remarked, that corner where the Doctor lived. Ever busily winding the golden thread which bound her husband, and her father, and herself, and her old directress and companion, in a life of quiet bliss, Lucie sat in the still house in the tranquilly resounding corner, listening to the echoing footsteps of years[9]. (*A Tale,* II, XXI, p. 216)

Dos três verbos utilizados na passagem para descrever a atitude da personagem, apenas o ato de tecer é ativo; os outros dois, "ouvir" e "sentar", apesar de não serem exatamente passivos, transmitem a ideia de passividade. Ela não age, senta-se; não fala, ouve. Os anos passam sem que ela tenha uma participação ativa neles; enquanto a vida passa e os acontecimentos na França e na Inglaterra se agitam, ela está preocupada com sua família, tecendo e esperando a vida passar em "quiet bliss". A própria casa, mimetizando a atitude da personagem é "still", sossegada, parada. Até mesmo a eloquência do "êxtase", da "perfeita felicidade" presente no "bliss" é quebrada pelo adjetivo "quiet", sossegado, calmo, sinônimo também de falta de atividade. O único sinal de movimentação se dá pelo uso de "winding" que traz a ideia de giro, reviravolta, ao invés de "weave", tecer, mostrando que apesar da

[9] "Como já observamos, era um lugar prodigioso por seus ecos aquela esquina onde o doutor vivia. Sempre ocupada enovelando o fio de ouro com o qual ligava seu marido, seu pai, ela própria, e sua velha governanta e companheira, a um vida serena de felicidade, Lucie integrava-se na atmosfera de quietude dessa casa, naquela esquina tranquila e ressoante, ouvindo os passos dos anos ecoando". (*Um Conto,* II, XXI, p. 246)

aparente tranquilidade, os fios da história não são tão facilmente manipulados e até mesmo os fios dourados podem se enroscar. Não cabe aqui analisar o papel submisso das heroínas de Dickens, o que interessa para nossa análise é o fato de que Lucie tem uma atitude passiva com relação ao enredo da história e trabalha, de uma maneira não explicitada na narrativa, para a construção do "lar feliz", mais uma manobra do narrador para evitar uma saída revolucionária no romance.

O mesmo se pode dizer de seu marido, Charles Darnay. Com exceção do episódio da cadeia, quando está aprisionado e se move de um lado para o outro em sua cela, contando os passos, num claro reverberar - os ecos novamente - da atitude do doutor Manette, que fazia sapatos para livrar-se da angústia da encarceramento, Darnay quase sempre é descrito numa atitude calma e também passiva. Ele renuncia ao título, mas deixa o ônus de lidar com as consequências para o empregado, o senhor Gabelle:

> The happiness of his own chosen English home, the necessity of being always actively employed, the swift changes and troubles of the time which had followed on one another so fast, that the events of this week annihilated the immature plans of last week, and the events of the week following made all new again; he knew very well, that to the force of these circumstances he had yielded: - not without disquiet, but still without continuous and accumulating resistance.[10] (*A Tale,* II, XXIV, p. 248-9)

Assim como sua esposa, Darnay deixa os dias - e as semanas - passarem, sem fazer o que sabe que deveria ser feito. O fato de que sente uma "inquietação" por não agir somente reforça a sua inatividade; deixando-se levar pelas circunstâncias, entre elas o buscar seu próprio sustento. É irônico que o casal Defarge também necessitasse ganhar seu próprio sustento mas tivesse uma participação ativa nos acontecimentos; na verdade, a necessidade de ganhar seu próprio sustento é uma das motivações de suas ações. É notável também que sua ida à França na conclusão do romance não se dê por iniciativa própria - ele é impelido por uma carta de Gabelle, que fora preso por compactuar com a nobreza e precisa do testemunho de Darnay para escapar da guilhotina.

---

[10] "A felicidade que experimentava em seu adotivo lar inglês, a necessidade de trabalhar para garantir o próprio sustento, as mudanças aceleradas e os problemas que se sucediam com tanta rapidez que os eventos de uma semana anulavam os planos formulados na semana anterior, eram circunstâncias sob as quais, ele sabia bem, acabara cedendo, embora não sem inquietação, mas ainda sem uma contínua e acumulativa resistência à inércia." *(Um Conto,* II, XXIV, p. 282)

A debilidade e inação dos personagens principais é mostrada de maneira mais pungente na misteriosa doença do doutor Manette. Num romance em que os personagens aparecem em pares, funcionando como alter egos, ecos do outro - como Darnay e Carton, Lucie e Madame Defarge, Madame Defarge e senhorita Pross, o senhor Lorry e o Banco Tellson - a descrição física do doutor Manette quando é primeiro encontrado também ecoa a letargia dos personagens principais, espelhando a falta de participação nas reviravoltas do enredo. Darnay, Lucie e Carton não foram presos, porém possuem suas próprias "prisões", suas próprias fontes de inatividade. Lucie está presa aos deveres com a família, a sua tarefa de harmonizar o lar, ao seu "mágico segredo" de dedicar-se tão exclusivamente a todos e a cada um de deles, sem nunca "se mostrar cansada, apressada ou demasiadamente ocupada"[11]. Darnay, como somos informados pelo narrador (a subjetividade da personagem nos é contada pelo narrador, não pelas ações) também está preso a suas obrigações com a família. Carton, o personagem mais elaborado psicologicamente, está preso por seu vício e por um sentimento de desgraça que o acompanha, de não querer fazer parte deste mundo - um sentimento de desperdício, do que deveria ter sido e que não foi que percebemos, mas que nunca acessamos completamente[12].

O doutor Manette, o único dos personagens que literalmente esteve preso, devido às circunstâncias de seu aprisionamento, tem a sua voz enfraquecida após a sua libertação. De todos os padecimentos físicos e psicológicos que se esperam de um prisioneiro que ficou encarcerado durante dezoito anos, muitos deles "en secret", sozinho, é interessante que o primeiro sinal de debilidade descrito pelo narrador seja a fala.

> The faintness of the voice was pitiable and dreadful. It was not the faintness of physical weakness, though confinement and hard fare had their part in it. Its deplorable peculiarity was, that it was the faintness of solicitude and disuse. It was like the last feeble echo of a sound made long and long ago. So entirely had it lost the life and resonance of the human voice, that it affected the senses

[11] "(...) and of the many times her husband had said to her that no cares and duties seemed to dived her love form him or her help to him, and asked her "What is the magic secret, my darling, of your being everything to all of us, as if there were only one of us, yet never seeming to be hurried, or to have too much to do?"(*A Tale,* II, XXI, p. 219).

[12] "As for me, the greatest desire I havei s, to forget that I belong to it. It has no good in it for me- exept wine like this- nor I for it." (*A Tale,* II, IV, p. 89).

> like a once beautiful colour faded away into a poor weak stain[13]. (*A Tale,* I, VI, p. 43)

Uma vez mais temos a metáfora do eco, sua voz perdida num reverberar distante, esmaecida e perdendo a aparência de humana. A mesma fala que lhe será negada no último julgamento de Darnay, quando a carta "fala" por ele. A debilidade do doutor Manette é superada após sua mudança para a Inglaterra (o refúgio inglês mais uma vez funcionando como bálsamo para os males que acontecem na França!) porém há sempre o perigo desses lapsos voltarem - como de fato acontece duas vezes no romance. O doutor trabalha, é verdade, o narrador nos conta como ele incansavelmente ajuda os pacientes tanto na Inglaterra quanto na França revolucionária, porém em termos de enredo, ele é causa de muitas ações, como a ida de Lucie até a França, mas, como veremos, não participa ativamente dessas ações.

A inatividade dos personagens principais, no entanto, manifesta-se principalmente quando observamos os episódios que dão origem ao movimento da narrativa. Os conflitos ou nós da narrativa são desencadeados pela ação dos personagens secundários, que forçam os protagonistas oficiais a agir.

A narrativa se abre com o episódio da Mala Postal. Nele, Jarvis Lorry recebe uma mensagem - trazida por um mensageiro que mais tarde descobriremos ser Jerry Crunch - que diz "Aguarde Mam'selle em Dover", a que ele responde com um enigmático: "Recalled to life" (chamado de volta à vida). O impulso inicial da narrativa e seu primeiro mistério é descortinado pelo encontro de dois personagens secundários, o senhor Lorry e Jerry Crunch. Crunch não tem ideia de seu papel, porém é ele quem avisa o senhor Lorry para encontrar-se com a senhorita Manette. É por obra do senhor Lorry e do Banco Tellson, que a libertação do doutor Manette é descoberta e é ele quem leva Lucie para se encontrar com o pai. Nas palavras da senhorita Pross, ele trouxe o pai de Lucie "de volta à vida[14]".

Ao encontrar Lucie, o senhor Lorry não deixa dúvidas de que não passa de uma máquina, iniciando as inúmeras comparações que vai fazer de si mesmo com os negócios e mais especificamente com a "Casa" ou o banco Tellson - "Miss Manette, I

---

[13] "A debilidade da voz era lastimável e assustadora. Não se tratava da debilidade decorrente de fraqueza física, embora o confinamento e os sofrimentos passados sem dúvida tivessem contribuído para isso. Sua deplorável peculiaridade devia-se à solidão e à falta de uso das cordas vocais. Soava como a última reverberação de um som produzido anos e anos antes." (*Um Conto*, I, VI, p. 55)

[14] "(...) Who brought her father to life?"(*A Tale,* II, VI, p. 101)

am a man of business. I have a business charge to acquit myself of. In your reception of it, don't heed me any more than if I was a speaking machine - truly, I am not much else". E é justamente o banco, juntamente com o senhor Lorry, o elemento determinante para o desenrolar desta parte do enredo, desvendando para Lucie o primeiro mistério do romance - "I will, with your leave, relate to you, miss the story of one of our customers[15]". (*A Tale,* I, IV, p. 26) - a história de que seu pai estava vivo, era ele a pessoa que tinha sido chamada de volta à vida. Foi graças também aos negócios do doutor Manette com o banco que sua filha pôde ser levada para a Inglaterra quando a mãe morreu e o pai encontrava-se preso.

Ao chegarem à França, descobrem que o doutor Manette fora acolhido após sua libertação pelo casal Defarge. A ligação do médico ao casal, que mais tarde descobriremos ser multifacetada, se dá a princípio porque o senhor Defarge fora empregado do doutor Manette na época de sua libertação. É através desse subterfúgio que conhecemos a taberna dos Defarge e temos a primeira impressão sobre os habitantes de Santo Antônio. O narrador vai desenrolando o primeiro "nó" do romance, a descoberta do doutor Manette e ao mesmo tempo já vai enovelando um dos subenredos, os distúrbios em Paris e as atividades do casal Defarge - tudo dirigido pelas personagens secundárias.

O narrador descreve a escada que tinham que subir para chegar ao quarto do senhor Manette e observa que então (século XIX), já era ruim o suficiente; na época em que se passara a narrativa (1775) era "vile indeed" (realmente desprezível) para aqueles que não tinham os sentidos "hardened", (endurecidos). O narrador continua, descrevendo que cada cubículo era "foul" (imundo) pelos dejetos que eram jogados no patamar e que eles próprios atiravam das janelas, criando um cenário sujo, feio e asqueroso.

> The uncontrollable and hopeless mass of decomposition so engendered, would have polluted the air, even if poverty and deprivation has not loaded it with their intangible impurities; the two bad sources combined made it almost insupportable. Through such an atmosphere, by a steep dark shaft of dirt and poison, the way lay[16]. (*A Tale*, I, V, p. 40)

---

[15] "Senhorita Manette, sou um homem de negócios e tenho um para resolver com a senhorita. Ao ouvir-me, peço-lhe que não me dê mais atenção do que daria a uma m´quina que fala, na verdade, não sou muito mais que isso. Com sua permissão, eu lhe contarei a história de um de nossos clientes." (*Um Conto,* I, IV, p. 36)

[16] "A incontrolável e inevitável massa em decomposição assim engendrada teria poluído o ar, mesmo que a pobreza e as privações já não o saturassem com suas impurezas intangíveis; as duas fontes de insalubridade combinadas tornavam-no irrespirável. O caminho prosseguia nessa atmosfera, coo íngreme espiral de imundice e veneno." (*Um Conto,* I, V, p. 51-2)

O ambiente, num recurso comumente utilizado por Dickens, reflete as características das personagens que ali habitam. Juliet John observa que essa é uma ferramenta que Dickens compartilha com o teatro popular de sua época, com o melodrama: assim como as personagens do melodrama, não temos acesso a uma "individualidade" das personagens em Dickens, o leitor as conhece por meio de objetos externos, indo contra, na argumentação de John, uma tendência intelectualizante de sua época, do Romantismo elitista que privilegiava o individual em detrimento do social, do comunitário[17].

Nesta passagem, usando os mecanismos típicos do melodrama, os adjetivos que qualificam as habitações de Santo Antônio exteriorizam e antecipam a caracterização que o narrador fará mais tarde do bairro, onde residiam os *sans-culottes* responsáveis pelos distúrbios em Paris. Aquelas pessoas são "foul", "hardened" para aguentar a insalubridade do lugar e despejam seus dejetos pelas janelas, como mais tarde vão despejar sua violência - assim como alguém também já a havia despejado em seus patamares, representada pelos dejetos. Porém, essa "sujeira" detectada, que torna o ar irrespirável, é fruto não só dos dejetos depositados nas escadarias, mas também da pobreza e da privação, em uma clara alusão às fontes da violência revolucionária. A sujeira e o endurecimento, a miséria e a privação engendradas envenenam a atmosfera e a tornam "impuras", em outra metáfora da perversão que tomará conta da multidão, como pôde ser observado, por exemplo, durante as danças macabras da Carmagnole.

Após nos apresentar Santo Antônio, o narrador nos leva de volta para a Inglaterra, onde Lucie espera que seu pai se recupere. Somos levados também a 1780 e ao segundo grande nó do romance - o julgamento de Darnay. É somente no livro II que conhecemos as demais personagens principais: Darnay e Carton. No julgamento, quem age são novamente os personagens secundários. Há, é verdade, os depoimentos do doutor Manette e de Lucie, que haviam encontrado Darnay na volta da França, cinco anos antes. Porém o que movimenta o julgamento é a ação da multidão, das "moscas varejeiras" que se debruçam sobre a carniça que está por vir,

---

[17] O melodrama, segundo John, "offered Dickens a specific set of characteristics fundamental to his anti-intellectual marginalization of 'psychology' and interiority: melodrama publicizes the private, priveleges spontaneous emotions and marginalizes the mind." (JOHN: 2001, p. 8-9)

o advogado, Stryver e as duas testemunhas que acusavam Darnay, John Barsad e Roger Cly. A dinâmica da narrativa fica por conta do movimento da multidão e a graça da cena, uma zombaria do sistema judiciário inglês e de suas condenações absurdas, são os diálogos de Crunch com personagens anônimos – o tom de fofoca e seu total desconhecimento de seu papel (ao ser perguntado sobre o que fazia ali, responde com um ingênuo, "também não sei") - e os interrogatórios liderados por Stryver.

O interrogatório de Barsad coloca às claras o ridículo da retórica judicial, feita pelo "senhor procurador", que elogiara as virtudes da testemunha. O advogado, através de perguntas que são apresentadas em discurso indireto livre, mesclando-se com a voz do narrador, força a testemunha a desconstruir seu próprio discurso, o que fica mais caricato com a insistência de Barsad de responder mais do que foi perguntado, e, ao tentar se defender, colocar ainda mais em aberto a sua mentira.

> Ever been in prison? Didn't see what that had to do with it. Never in a debtor's prison? - come, once again. Never? Yes. How many times? Two or three times. Not five or six? Perhaps. Of what profession? Gentleman. Ever been kicked? Might have been. Frequently? No. Ever kicked down a stair? Decidedly not; once received a kick on the top of a staircase, and fell down-stairs of his own accord. Kicked on that occasion for cheating at dice? Something to that effect was said by the intoxicated liar who committed the assault, but it was not true[18]. (*A Tale,* II, III, p. 72)

O longo discurso do procurador geral que antecede esse diálogo, também feito em discurso indireto livre, havia afirmado a idoneidade da testemunha, numa linguagem comicamente pomposa, cheia de circunlóquios que termina com a certeza de que o júri, sendo leal (como ele tinha certeza que era) e responsável (como *eles* sabiam que eram), "must positively find the prisioner Guitly, and make an end of him", sob a confiança de que, "he already considered the prisioner as good as dead and gone" (*A Tale,* II, III, p. 71). Após o discurso barroco e as afirmações de "virtude" da testemunha, ao ser interrogada ela acaba mostrando sua falta de credibilidade, enrolando-se em suas respostas até acabar por admitir, ainda que tacitamente, que roubava no jogo de dados.

---

[18] "Alguma vez esteve preso? Certamente que não. Nunca foi preso por dívidas? Ele não via que ligação isso teria com o caso. Nunca foi preso por dívidas? Não vai responder? Então nunca? Sim. Quantas vezes? Duas ou três. Não teriam sido cinco ou seis? Talvez. Qual era a profissão dele? Cavalheiro. Já foi chutado alguma vez? Podia ser. Com frequência? Não; recebera, certa vez, um chute no alto de uma escada e caíra por conta própria. Fora chutado, nessa ocasião, por trapacear nos dados? Algo desse gênero foi dito pelo bêbado mentiroso que o agrediu, mas não era verdade. Jura que não é verdade? Positivamente."

O contraste com a fala do Procurador Geral deixa a cena ainda mais cômica: o advogado, com poucas perguntas certeiras, sem a ornamentação do discurso anterior, leva a testemunha a se condenar e com algumas poucas interferências, tão indiretas quanto o modo como o narrador escolheu para apresentá-las, põe em xeque a argumentação da autoridade de justiça. O povo assiste a tudo com interesse não na justiça, mas no espetáculo, aplaudindo, lamentando-se e acompanhado a cena como se estivesse em um teatro. O jogo de palavras entre a testemunha e o advogado, o fato de ter sido "chutado escada abaixo" torna o espetáculo ainda mais grotesco e próximo das caricaturas usadas para descrever estes e outros "espetáculos" pela imprensa radical. A ligeireza de Strycer se contrapõe à solenidade forçada do Procurador Geral para, através do contraste, formar uma cena cômica, que coloca à vista não somente das moscas-varejeiras que acompanhavam mas também do leitor. Nas palavras de Raymond Williams, Dikens contrapõe o pomposo vazio da reprodução mecânica de um ritmo formal familiar pelo ritmo da fala rápido, ligeiro, cheio de significados em sua concisão. (WILLIAMS: 1991, p. 95)

Deborah Vloch argumenta em seu livro- *Dickens, novel reading, and the Victorian popular theatre* - que para compreendermos realmente o poder da prosa de Dickens deveríamos "ouvir" seu texto mais do que o ler. É verdade que o ritmo da prosa é extremamente significativo, não apenas um "acessório", mas um elemento que agrega significado ao texto; no caso, é na contraposição dos diferentes ritmos da sociedade, não somente do antigo e do novo, mas dos ritmos das diferentes classes sociais, que se constrói a ironia e a comicidade da cena; a ironia e o cômico se dão não apenas pelas palavras ditas pelas personagens, mas também por causa do modo como elas são ditas. Para alimentar a série de perguntas vexatórias que Strycer usa para desmoralizar a testemunha, ele pergunta se Basard já pedira dinheiro emprestado para Darnay, ao que ele é obrigado a responder que sim. O mais irônico é que enfim pergunta "Alguma vez pagou o empréstimo? Não" - consolidando assim a esperteza do advogado nesse exame; bastam algumas perguntas para que o "puro" Barsad seja apresentado como alguém que já fora preso várias vezes, rouba nos dados e não paga as suas dívidas. Para finalizar a cena, num lance dramático, Sydney Carton é apresentado para contradizer os testemunhos que afirmavam ter visto Darney naquela estrada para Dover, a mesma percorrida pelo mensageiro e o senhor Lorry.

O destino de Darnay será decidido então pela combinação da astúcia do advogado com o aparecimento de Carton, seu sósia. Não fica claro no romance de quem foi a ideia de apresentar Carton como álibi para Darnay, mas é o advogado Strycer quem lidera a cena, provando que a testemunha poderia ter confundido o réu com qualquer outra pessoa, pois as coincidências existem e nem sempre é possível afirmar com certeza que se viu ou ouviu alguma coisa.

Os ecos do enredo novamente aparecem - Darnay é julgado por ser acusado de favorecer a coroa francesa, e ter levado documentos durante uma viagem até a França, a mesma viagem da mala postal que vemos no início do romance. Dickens vai apresentando os vários fragmentos da história e os ligando da forma mais inesperada no decorrer da narrativa, trazendo os subenredos para a frente da narrativa, para justificar e dar lógica às narrativas principais. Aqui temos a explicação da primeira cena: ela não somente servira para levar o senhor Lorry até Lucie, mas também vai ser usada para acusar Darnay. A cena mereceria aplausos de uma típica sessão de teatro melodramático, se não fosse o descontentamento da multidão por não ter havido uma condenação.

No meio da multidão das moscas varejeiras, do advogado e das testemunhas picaretas, nossos personagens principais se perdem. Ao contrário do que se poderia esperar, eles são a desculpa necessária para os coadjuvantes brilharem. Em quase dois capítulos que foram analisados ao tratarmos do julgamento, Charles Darnay, Lucie e o doutor Manette falaram muito pouco e não decidiram nada.

Após a apresentação dos dois outros personagens principais, Darnay e Carton- sempre através dos secundários- nosso narrador passa a trabalhar na tecedura das tramas do romance, entremeando uma narrativa na outra, usando o melodramático, a caricatura, o drama e o riso, o solene e o grotesco para traçar os rumos - e aqui quase somos forçados a dizer da “revolução”, esquecendo-se de que a trama principal é a história de Lucie, Darnay e Manette – de nossos personagens.

A vida segue tranquila no Soho e agitada em Paris; Charles Darnay é o exemplo de pai dedicado, um trabalhador honesto. Seu duplo, Sydney Carton, continua com sua vida de vícios, suas visitas esporádicas ao recanto de paz do Soho e seus trabalhos com Stryver. A vida segue sossegada na Inglaterra e cada vez mais tumultuada na França, até chegarmos ao fio condutor da narrativa e ao episódio que nos legou sua forma oscilante: a Revolução.

De todos os enredos e subsenredos tecidos pelos narrador, a Revolução é o fio que une tramas fragmentadas e díspares e ela finalmente se concretiza com a descrição da tomada da Bastilha. Aí também as personagens secundárias assumem o comando, literalmente no caso do senhor Defarge, dos acontecimentos. A Revolução chega arrasando a vida como se conhecera até então e destruindo os símbolos de uma era que ruía. A destruição do castelo do Marquês de Evrémond retrata a fúria da Revolução que começava a se espalhar pelo interior da França.

> The château burned; the nearest trees, laid hold of by the fire, scorched and shriveled; trees at a distance, fired by the four fierce figures, begirt the blazing edifice with a new forest of smoke. Molten lead and iron boiled in the marble basin of the fountain; the water ran dry; the extinguisher tops of the towers vanished like ice before the heat, and trickled down into four rugged wells of flame. Great rents and splits branched out in the solid walls, like crystallization; stupefied birds wheeled about and dropped into the furnace; four fierce figures trudged away, East, West, North, and South, along the night-enshrouded roads, guided by the beacon they had lighted, towards their next destination. The illuminated village had seized hold of the tocsin, and, abolishing the lawful ringer, rang for joy[19]. (*A Tale,* II, XXIII, p. 239)

A descrição da destruição do chatêau dos Evrémond, com as faces de pedra que decoravam a fachada e que no começo do romance pairavam soberanas sobre miséria ao redor, significa a destruição do mundo dos marqueses e da nobreza. O castelo, que representa essa classe social, e sua quase imolação (molten lead and iron boiled in the marble basin of the fountain) através do fogo significa o nascimento de uma nova era. Novamente vemos a natureza em convulsão usada para simbolizar os eventos ocorridos durante a Revolução - a floresta transforma-se em “a new forest of smoke” e os pássaros “stupefied” também são devorados pelas chamas; uma vez mais a ideia de um mundo fora de prumo e de eventos que fogem ao controle, de uma natureza que está em ebulição, no caso dessa passagem, literalmente. A dicotomia está mais uma vez presente nas antíteses e paradoxos utilizados por nosso narrador: a fonte que ao invés de refrescar ferve, as cascatas de chamas, a água que seca e é

[19] “O castelo ardeu. As árvores mais próximas, capturadas pelo fogo, se chamuscavam e encolhiam. As árvores mais distantes, incendiadas pelas quatro figuras ferozes, cingiam o prédio em chamas com uma nova floresta de fumaça. O ferro e o chumbo liquefeitos fumegavam sobre a bacia de mármore da fonte. A água secara. Os tetos dos torreões se derreteram como gelo sob o efeito do calor e precipitavam-se como quatro cascatas de fogo. Grandes fendas e rachaduras cristalizavam-se nas sólidas paredes; pássaros estupefatos voejavam e caíam na fornalha; as quatro ferozes figuras caminhavam para leste, oeste, norte e sul, ao longo das estradas amortalhadas pela noite, guiadas pelo farol que haviam acendido, rumo a seu próximo alvo. O vilarejo iluminado se apropriara do sino e substituíra o obrigatório toque a rebate por um alegre badalar.” (*Um Conto,* II, XXIII, p. 271)

substituída pelo fogo, a estrutura maciça do château que se dissolve como gelo pelo calor do fogo, o horror desse fogo que ilumina, a destruição que provoca a alegria da multidão. De norte a sul a Revolução se instaura na França levando consigo o alegre badalar dos sinos, não mais tocados por ordem da nobreza, mas pelo povo. O espetáculo descrito pelo narrador é dúbio: ao mesmo tempo que a fúria do fogo aterroriza, também encanta e ilumina. Ao mesmo tempo que a imagem do espetáculo é dinâmica com o castelo ruindo, os pássaros revoando e as árvores ardendo, o ritmo é solene, pontuado por vírgulas e ponto e virgulas que dão lentidão e austeridade à passagem. Do mesmo modo que estão iluminadas, as estradas estão amortalhadas pela noite, a solenidade sendo imprimida não somente pelo ritmo mas pela própria escolha de palvaras. Depois de ter lido a narração da crueldade do marquês, o leitor é levado, ele próprio, a se regozijar com a vitória desses quatro homens que fazem os sinos repicar de alegria num espetáculo de dor e júbilo.

Após as revoltas no interior do país e do ataque aos castelos da nobreza, a Revolução segue seu curso, entremeando as narrativas de nosso romance. Após espalhar-se pela França ela atinge o recanto de paz de Lucie Darnay através do pedido do Sr. Gabelle para que Darnay vá até a França. Confirmando o papel aglutinador da Revolução em nossa narrativa, Lucie, Madame Defarge, Carton e Darnay, a senhorita Pross, o senhor Lorry, Jerry Crunch, os espiões/testumunhas/revolucionários John Basard e Roger Cly são tragados como os pássaros da descrição anterior pelo redemoinho da Revolução. Todos os personagens - com exceção dos que já estão mortos e do advogado Stryver - vindos de seus mundos diferentes, cruzando-se em narrativas aparentemente banais, juntam-se no grande final do romance. Todos estão em Paris para o final dramático, os ecos finalmente cessam e o ruído propriamente dito entra na narrativa; os personagens e suas histórias vão tomando seus lugares, os segredos e mistérios aos poucos vão sendo desvendados, as coincidências mais incríveis vão dando unidade à narrativa, como o fato do doutor ter sido preso por causa dos irmãos Evrémond, tio e pai de Darnay e a moça violentada pelos irmãos Evrémond e o seu irmão, que foi morto pelo pai de Darnay serem irmãos da Madame Defarge; como o fato de John Basard, antigo espião da coroa inglesa, agora ser um revolucionário e ser também o irmão desaparecido da senhorita Pross; como o fato de Jerry Crunch, ao roubar cadáveres em Londres ter descoberto o caixão vazio de Roger Cly, percebendo assim seu golpe de se fingir de morto; como o fato de Madame Defarge ter se casado com

Defarge, antigo empregado do doutor Manette que fora acusado pelos irmãos Evrémond, que é pai de Lucie, esposa de Darnay, amada em segredo por Carton. E assim desenrolam-se, no final de romance, as tramas tecidas pelo nosso narrador ambíguo.

Porém, a insistência de Dickens de que a aristocracia deveria ser condenada por seus crimes, os fios tão bem enredados de sua narrativa deveriam levar para a punição de Darnay, como descendente dos Evrémond e portanto destinatário da maldição que sua mãe previra que cairia sobre a família. Esse desfecho, no entanto, é evitado pelo dramático sacrifício de Sydney Carton, que se oferece para trocar de lugar com Darnay, que fora condenado pelo tribunal revolucionário. Neste ponto, uma vez mais, a narrativa se move pela interferência dos personagens secundários que o ajudam a alcançar seu intuito[20]. É importante notar que Carton só consegue tomar o lugar de Darnay porque John Barsad o ajuda.

Dada a sua história pregressa, é claro que ele não agiu levado pela bondade em seu coração, pela "virtude" que aquele tribunal inglês tão distante no tempo e espaço lhe atribuíra alguns anos antes. Não. Ele só o ajuda porque, em mais uma cartada de nosso narrador para juntar os pontos da narrativa, Carton reconhece seu antigo companheiro Roger Cly, também transformado em revolucionário. Basard ainda tenta livrar-se dizendo que Cly morreu há muitos anos e que ele tem(!) seu certificado de óbito no bolso. Uma "sombra", como nota o senhor Lorry, que acompanha a conversa, aproxima-se, e substancia-se em ninguém menos do que Jerry Crunch. Finalmente compreendemos o porquê de sua atividade como ladrão de cadáveres dentro das artimanhas do romance (poderíamos ligar à ideia dos radicais que criavam monstros a partir de cadáveres, mas a história ficaria solta dentro do

---

[20] T. A Jackson (*Charles Dickens, the progress of a radical*. New York: International Publishers, 1987) toca nesse ponto, apesar de não elaborar, ao analisar como Dickens prepara o enredo para o desfecho final. Segundo Jackson Dickens fez "a good job making a large crowd work as a team and weaving a whole hierarcky of main and subsidiary plots and counterplots into a perfectly reticulated whole" (p. 110). Segundo Jackson as histórias do doutor Manette e da Revolução estão tão entremeadas que uma não existiria sem a outra: sem os aristocratas arrogantes e cruéis, que aprisionaram o doutor injustamente após ele ter presenciado um dos seus crimes, não teria havido necessidade de vingança, e portanto, revolução. A culminação do romance com a morte de Darnay, como o próprio enredo mostra, é uma consequência natural dos abusos sofridos. Jackson aponta, contudo que esse final foi evitado pela interferência da cena entre a senhorita Pross e a Madame Defarge:"And this culmination is in fact only narrowly averted- partly by self sacrifice partly also by an accident in which Miss Pross, Lucie's old servant, plays the chief part."(p. 108). Ele conclui que essa insistência na inevitabilidade da Revolução é um caráter radical da obra de Dickens, "In sum: the *Tale of Two Cities* takes, as clearly as its predecessors had done, the side of the common people against that of the privileged classes. But it adds, more plainly than any of its predecessors, a warning of an Avenging Fate, from fear of which all the privileged, and all those set in authority, would do well to reconsider their ways"(p. 112).

enredo sem este desfecho) - ele tentara roubar o cadáver de Cly (naquela cena grotesca da multidão atacando o cortejo fúnebre - como são altos os ecos!) e descobre que o caixão está vazio, e o morto, portanto, não está morto. Carton aproveita-se da deixa para chantageá-lo:

> "Humph! I see one thing", said Carton. "I hold another card, Mr. Barsad. Impossible, here in ranging Paris, with Suspicion filling the air, for you to outlive denunciation, when you are in communication with another aristocratic spy of the same antecedents as yourself, who, moreover, have a mystery about him of being feigned death and come to life again! A plot in the prisons, of the foreigner against the Republic. A strong card- a certain Guillotine card! Do you play[21]" (*A Tale,* III, VIII, p. 314)

Barsad tem que dar contas de suas atividades no final. É obrigado a ajudar Carton para não ter seus crimes descobertos. A ameaça da guilhotina faz com que não queira jogar com Carton. É interessante também como o personagem usa uma metáfora do seu meio, de um dos inúmeros vícios que possuía - o jogo de cartas - para chantagear o espião - o narrador não quer deixar dúvidas de que está amarrando todos os fios da narrativa, espelhando todas as suas metáforas. Como Carton nota, a atmosfera em Paris, em meio aos tumultos provocados pelos tribunais, não está para jogos. Carton no entanto vai jogar sua última cartada, em mais uma reviravolta do enredo, transformando-e de vilão em herói. Sendo fiel à promessa que fizera a Lucie, de por ela e por aqueles que ela amava, ele "faria tudo", ele vai fazer o único bem de uma vida marcada pelo desperdício.

Parece que finalmente Lucie e Darnay poderão ser felizes para sempre e Sydney poderá cumprir seu destino de se sacrificar para o bem comum. Porém, as sombras se levantam uma última vez no romance. Enquanto o mundo está o caos, há a total subversão da ordem, as ruas de Paris estão fervilhando com os revolucionários e seus temíveis tribunais, Carton já está se preparando para morrer no lugar de Darnay, a família de Lucie fugindo – juntamente com o senhor Lorry, o grande articulador da fuga - outras personagens secundárias decidem o final do romance. As vidas de Darnay, Manette e Lucie dependem, como observa a senhorita Pross, deles-

---

[21] "-Hum! Vejo que- comentou Carton- a minha cartada é boa, senhor Barsad. É impossível para o senhor, nesta furiosa cidade onde a suspeita paira no ar, sobreviver à denúncia, pois que mantém contato com um espião de um governo aristocrático que possui os mesmos antecedentes que o senhor, e que, além de tudo, está envolvido no mistério de ter morrido e ressuscitado! Uma conspiração nas prisões, promovida pelo estrangeiro contra a República. Uma carta bastante forte...carta de uma certa guilhotina! Vai jogar?" (*Um Conto,* III, VIII, p. 355)

“Bless you, Mr. Cruncher! Think- not of me, but of the lives that may depend on both of us[22]!” (*A Tale,* III, XIV, p. 376).

Madame Defarge, enquanto todos se reúnem para ver a execução de Evrémond/Darnay, vai até a casa da família, na esperança de conseguir que também Lucie e sua filhinha sejam condenadas e mortas pela Revolução. Os fugitivos tinham deixado a senhorita Pross e Jerry Crunch para cuidar dos últimos detalhes da mudança, e também esperavam aumentar a velocidade da jornada se viajassem com menos pessoas. Ao chegar à casa dos Darnay, portanto, Madame Defarge depara-se com a senhorita Pross e se dá então uma das cenas mais caricatas do romance, onde quase que literalmente “Londres” e “Paris” travam um embate, agora sim, literalmente mortal, que acaba com a senhorita Pross disparando acidentalmente a arma da Madame Defarge e a matando.

Em várias outras passagens a senhorita Pross já tinha sido identificada com a Inglaterra, reclamando estar cansada da “liberdade” francesa e concluindo que “the short and the long of it is, that I am a suject of His Most Gracious Majesty King George the third”. Após fazer uma mesura em honra do rei ela completa “and as such my maxim is, Confound their politics, Frustrate their knavish tricks, On him our hopes we fix, God save the King[23]!”(*A Tale,* III, VII, p. 299). Numa citação de um verso do Hino Nacional inglês, ela afirma, como acontecia na época, sua nacionalidade e valores, em oposição à “República Una e Indivisível da Liberdade, Igualdade, Fraternidade ou Morte”, que nosso narrador ironiza ao repetir várias vezes esse título quando se refere à França, juntando o título da república, una e indivisível, ao lema revolucionário. O ar irônico torna-se mais explícito quando comenta que “a última mais fácil que as outras”, numa clara alusão às mortes provocadas pela república e a aparente oposição entre “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” e “Morte”.

Em seu embate com a Madame Defarge ela reafirma uma vez mais seu caráter inglês e retoma a descrição que o senhor Lorry fizera dela no começo do romance: uma mulher de aspecto feroz[24], toda “avermelhada” até na tonalidade dos cabelos,

---

[22] “Boa sorte, senhor Cruncher, Deus o proteja! Pense... não em mim, mas nas vidas que dependem de nós!” (*Um Conto,* III, XIV, p. 423).

[23] “Bem, minha menina- rispostou a senhorita Pross, sacudindo a cabeça com veemência- sou súdita de Sua Graciosa Majestade, o Rei Jorge III da Inglaterra- fez uma reverência ao pronunciar o nome de seu soberano-,e, como tal, meu lema é: “Confunda-lhes a política, fruste-lhes os perversos estratagemas, confie no Senhor e que Deus salve o Rei!”(*Um Conto,* III, VII, 339).

[24] “A wild-looking womam, whom, even in his agitation, Mr. Lorry observed to be all of a red colour, and to have red hair and to be dressed in some extraordinary tight-fitting fashion, and to have on her head

grande como um queijo Stilton. Assim como em sua última cena, a senhorita Pross nos é introduzida defendendo “sua Lucie”, que passa mal ao ter a notícia de que o pai estava vivo.

A cena que se passa entre Madame Defarge e a senhorita Pross é burlesca porque, ao mesmo tempo em que é dramática por estar decidindo a vida de Lucie, do marido e da filha, também é marcada pelo humor macabro e grotesco, que faz com a Madame Defarge seja morta e deixada trancada dentro da casa enquanto o falso Evrémond é decapitado. Dickens transporta para o enredo as charges e caricaturas comuns nos jornais radicais para criticar a política inglesa, abandonando o tom melancólico das descrições na França e trazendo o humor (macabro) inglês uma última vez para frente da narrativa.

A confrontação origina-se da vontade de Madame Defarge de acusar de inimigos do povo também Lucie, sua filhinha e até mesmo o Doutor Manette. Ironicamente, ao tentar levar sua vingança às últimas consequências, acaba não presenciando aquilo que fora o sentido de sua vida: a vingança contra os Evrémond. A cena é irônica e cômica também porque mostra duas pessoas falando línguas diferentes num diálogo totalmente inverossímil e cheio de significados entre a França e a Inglaterra.

A senhorita Pross começa por afirmar sua identidade enquanto inglesa- “You might, for your appearance, be the wife of Lucifer, said Miss Pross, in her breathing. Nevertheless, you shall not get the better of me. I am an Englishwoman” (*A Tale,* III, XIV, p. 377) - contra a “malevolent” inimiga da família. Madame Defarge, unindo o público e o privado, ao mesmo tempo que se considera uma revolucionária, que luta para o bem da República, também não esconde suas razões de cunho pessoal para desejar a morte de Lucie e sua filha - “imbued from her childhood with a brooding sense of wrong, and an inveterate hatred of a class, opportunity had developed her into a tigress” (*A Tale,* III, XIV, p. 372). O ódio da classe, da aristocracia em geral mescla-se com o seu ódio pessoal pela família Evrémond e molda, como nos conta o narrador, o seu caráter. Os tempos “would have heaved her up, under any cirmstances” (o conturbado tempo a teria contamidado sob quaisquer circunstâncias)

---

a most wonderful bonnet like a Granadier wooden measure, and good measure too, or a great Stilton cheese, came running into the room in advance of the inn servants, and soon settled the question of his detachment from the poor young lady, by laying a brawny hand upon his chest, and sending him flying back against the nearest wall” (*A Tale,* I, IV, 31)

mas o fato de que teve seus irmãos mortos pelos Evrémond lhe deu um objetivo mais direto e a fez “absolutely without pity” (absolutamente sem nenhuma piedade).

Sentindo o perigo que Madame Defarge representava, a fiel serva inglesa, súdita do Gracioso Rei George, vai lutar contra a feroz tigresa francesa, cidadã, defensora da República. Ao fundo da cena, a fuga dos personagens principais se desenrola em segundo plano. Elas travam um diálogo que somente o leitor pode entender, pois para elas, as palavras não fazem sentido- “Each spoke in her own language; neither understood the other’s words; both were very watchful, and intent to deduce from look and manner, what the unintelligible words meant”. (*A Tale,* III, XIV, p. 377). Elas só podem se entender pelos gestos e semblantes - o uso das técnicas do melodrama é colocado às claras nesta cena, mostrando como incessantemente Dickens tenta aproximar sua prosa da cultura popular de seu tempo, o que segundo a observação arguta de Juliet Jonh, é sua visão política mais firmemente mantida. (JOHN:2001, p.3)

O melodrama, usado exaustivamente por Dickens no romance, conforme vamos analisar mais detidamente no próximo capítulo, nasce com a Revolução Francesa e tanto suas características formais quanto as condições culturais e sociais do seu aparecimento contribuíram para sua popularidade: ele foi desenvolvido para alcançar uma parcela maior da população, também aqueles que não podiam ler e é, per si, uma política de inclusão. Como podemos observar no embate entre Madame Defarge e a senhorita Pross, os gestos e a caracterização dos personagens funcionam como a exteriorização das emoções humanas, tirando o centro do indivíduo, tornando pública a vida privada não por meio de uma fala mas por meio das técnicas melodramáticas do teatro popular: a maldade ligada à feiura, às roupas sinistras, ao modo de falar. A caracterização das personagens sugere suas personalidades: a dura Madame Defarge e o leão inglês são descritos muito mais por suas ações e exposição de seus atributos físicos do que por suas palavras. O interior, dessa forma, é sempre mostrado através de mecanismos melodramáticos, sejam gestos, roupas ou emoções[25]. Na cena descrita, o fato de que as personagens não falam a mesma língua enfatiza ainda mais o papel dos gestos na construção do significado.

---

[25] Ver JOHN, Juliet. *Dickens´s Villains- Melodrama, character, popular culture.* New York: Oxford University Press, 2001.

O melodrama representa também a possiblidade de falar numa linguagem que segundo Deborah Vloch era conhecida por todos, de usar um instrumento de raízes radicais para defender uma posição conservadora, já que na cena claramente a heroína é a súdita do Gracioso Rei George. Neste embate entre Londres e Paris, entre a defensora dos métodos ingleses e a republicana francesa, a posição britânica leva a melhor. A emoção também leva a melhor sobre a frieza da Madame Defage - "her courage was of that emotional nature" (*A Tale,* III, XIV, p. 378), uma coragem que a Madame Defarge compreendia tão pouco a ponto de a considerar fraqueza.

A morte da Madame Defarge, que fecha a cena e cessa seu tricotar para sempre também é extremamente melodramática- "Madame Defarge's hands were at her bosom. Miss Pross looked up, saw what it was, struck out a flash and a crash, and stood alone- blinded with smoke" (*A Tale,* III, XIV, p. 379). Com um "flash" e um "crash"- extremamente melodramáticos - ela estava sozinha, Madame Defarge já não estava com ela. A ação é rápida e sem muitas delongas na descrição: é uma cena que poderia estar em um dos tableaux do teatro popular. É também, melodramaticamente, a luta do bem contra o mal e a afirmação de um mundo em que é possível que o bem vença o mal. Um mundo em que é possível distinguir o bem do mal.

A tradição antirrevolucionária também está presente na cena - o bem é a Inglaterra, como já fora insinuado em outras passagens, quando o narrador descreve Londres como o porto seguro (mesmo no final eles estão fugindo da selvageria francesa, da injustiça dos tribunais revolucionários para a Inglaterra) ou quando o mostra humor ao retratar a multidão inglesa; o mal é a Madame Defarge e sua vingança sem limites.

> "If those eyes of yours were bed-winches", returned Miss Pross, "and I was an English four-poster, they shouldn't loose a splinter of me. No, you wicked foreign woman; I am your match.
> Madame Defarge was not likely to follow these idiomatic remarks in detail; but, she so far understood them as to perceive that she was set at naught.
> "Woman imbecile and pig-like!" said Madame Defarge, "I take no answer from you. I demand to see her. Either tell her that I demand to see her, or stand out of the way of the door and let me go to her!" This, with an angry explanatory wave of her right arm[26]. (*A Tale,* III, XIV, p,377-8)

[26] "Mesmo que esses seus olhos lançassem labaredas, não me meteriam medo- retorquiu a senhorita Pross. – não, sua maldita estrangeira. Eu sou a sua adversária.
Não era provável que madame Defarge compreendesse aquela observação em detalhes. Todavia, compreendeu o bastante para cosntatar que a oponente a estava menosprezando.

A senhorita Pross considera-se uma adversária à altura da revolucionária francesa, uma “English four-poster”, uma cama inglesa que não se deixará abater por “bed-whinches” (pregos usados para fixar o estrado de uma cama). A metáfora doméstica mostra que mesmo sendo uma simples empregada ela defenderá sua patroa até a morte, se necessário, revelando a tenacidade do espírito inglês. Madame Defarge, apesar de elas não falarem a mesma língua, foi capaz de entender o desafio e responde à altura, também lançando mão de gestos para se fazer entender - os punhos erguidos selando sua resposta. O drama e o ridículo da cena são potencializados ainda pela disputa corporal que se segue entre as duas mulheres, que se arranham e se estapeiam para defender suas posições. Porém, a cama com dossel inglesa possui uma qualidade que falta à francesa: a tenacidade do amor.

> Madame Defarge made at the door. Miss Pross, on the instinct of the moment, seized her round the waist in both her arms, and held her tight. It was in vain for Madame Defarge to struggle and strike; Miss Pross, with the vigorous tenacity of love, always so much stronger than hate, clasped her tight, and even lifted her form the floor in the struggle that they had[27]. (*A Tale,* III, XIV, pl 379)

A simpatia do nosso narrador pende para o lado da britânica senhorita Pross e seu argumento da redenção através do amor é explicitado. A oposição melodramática entre o bem e o mal é representada pelo amor e o ódio que descrevem os sentimentos das duas personagens. O ódio da Madame Defarge não é pário para os bons sentimos da senhorita Pross. Neste ponto podemos argumentar que o embate entre as duas mulheres, que representa também o debate entre as duas tradições que dão forma à estrutura do romance, parece mostrar que a balança finalmente vai pender para um lado, que vamos ver a superação das oposições mostradas pelo narrador de várias maneiras no decorrer da narrativa. O exemplo inglês, a benevolência da Reforma vence o ódio da Revolução. Frente à luta entre as duas tradições, nossos personagens principais são esquecidos. Seu destino está nas mãos

---

-Mulher imebecil!- vociferou madame Defarge, franzindo as sobrancelhas- Não é possível arrancar de você uma resposta. Eu exijo vê-la! Vá avisá-la ou saia da porta e deixe-me ir até ela!- reforçou a ordem com um movimento enérgico do braço.”(*Um Conto,* III, XIV, p. 425).

[27] “Madame Defarge correu para a porta. A senhorita Pross, seguindo seu instinto, capturou-lhe a larga cintura com os dois braços e prendeu-s com firmeza. Foi em vão que madame Defarge lutou para se desvencilhar e para revidar a agressão, porque a senhorita Pross, com a vigorosa tenacidade do amor, sempre muito mais forte do que a do ódio, apertava-a mais e mais, chegando mesmo a erguê-la do chão.” (*A Tale,* III, XIV, p. 427)

dessas duas mulheres, que representam essas duas posições. A vitória da senhorita Pross e a segurança da fuga dos Darnay e do Doutor Manette mostra que no entrechoque entre as duas cidades Londres e a Reforma levam a melhor.

A ideia de "bondade" da Inglaterra é ainda reforçada por outra fala do narrador. Ao ver a Madame Defarge chegando na casa, a senhorita Pross se assusta e derruba a bacia de água que estava segurando nos seus pés, a que nosso narrador comenta que "By strange stern ways and much stained blood, those feet had come to meet that water.[28]" (*A Tale,* III, XIV, p. 376). Os pés da Madame Defarge estão manchados de sangue que simbolicamente é lavado pela água que cai das mãos da inglesa. É uma imagem forte, que comunica a ideia de que os revolucionários têm as mãos - e os pés - manchados de sangue enquanto na Inglaterra ainda há alguma pureza.

No entanto, enquanto se espera que nosso narrador tome uma posição, condene definitivamente a revolução como saída para as vissicitudes sociais, quando se julga que ele condenou a Madame Defarge, símbolo do que pode acontecer se o poder é dado ao povo, ele dá um passo atrás: Madame Defarge é vencida porém, o povo, de certa maneira, triunfa no romance. Na dinâmica da narrativa, assim como na História da Revolução, os grandes agentes da história são na verdade aqueles que são considerados secundários. Charles e Lucie Darnay conseguem fugir da França, porém, novamente, não foram eles que comandaram a ação. No comando da carruagem, respondendo aos oficiais revolucionários que os param está o senhor Lorry. Na retaguarda, vencendo a ameaça representada pelos revolucionários está a senhorita Pross. Ameaça ou salvação, são os personagens secundários que protagonizam a história.

No momento em que parece que a Revolução vai ser condenada por ter dado o poder ao povo, este mesmo povo, representado pelos personagens secundários toma as rédeas da narrativa e mostra, ainda que à revelia do narrador, que as sombras têm substância. Contrapondo a tese conservadora de que o povo não teve lugar nos acontecimentos que levaram à Revolução, Dickens o coloca como propulsor das ações de seu romanace.

Analisaremos por fim como as várias posições adotadas por nosso narrador, como o caleisdocópio de metáforas e interpretações tecidas resolvem-se no final do

[28] "Aqueles pés haviam percorrido um estranho e implacável caminho, através de muitas manchas de sangue, para encontrar aquela água límpida" (*Um Conto,* III, XIV, p. 424)

romance. Como as estratégias do narrador nos falam das contigências latentes e como significados reprimidos emergem da leitura do romance.

5 O ÚLTIMO ECO: O CONTO DENTRO DO CONTO

Duas Cidades, muitos ecos e dois contos. É assim que o romance reflete uma realidade de luz e trevas. Dividido entre a consciência da existência de uma crise e a força da campanha antirrevolucionária, o século XIX vivia o dilema entre duas posições frente à mudança: a defesa de uma reforma parcial, que manteria a estrutura vigente e confirmaria o melhor dos tempos e o espectro da revolução, que insistia em ressurgir de quando em quando, ressuscitado por aqueles que acreditavam que o pior dos tempos só poderia ser remediado através de uma mudança radical. Melhor dos tempos ou pior dos tempos, conservadores, liberais, e radicais de todas as denominações tinham que lidar com as mazelas de sua época. As abordagens sobre o alcance da mudança formavam um emaranhado de doutrinas que se consubstanciavam na dicotomia Reforma e Revolução, já que até mesmo conservadores como Burke defendiam a reforma, desde que ela conservasse as conquistas históricas da tradição da “Merry Old England”. Os ecos do romance ressoam esse conflito que salta da História para a narrativa e está encarnado em sua própria estrutura. O narrador tenta dar conta de uma experiência que ainda estava sendo vivida e que o romance espelha em sua forma; uma experiência que toma conta da narrativa e da qual tiramos não apenas duas cidades, duas épocas, personagens duplos que se opõem e se completam e um narrador ambíguo; é uma experiência da qual, ao escutarmos além das ideologias ecoadas no romance, distinguimos, por fim, um segundo conto.

É para esse segundo conto, subjacente ao conjunto de estratégias usadas pelo narrador, que vamos nos voltar agora, para esse último eco que é o mais importante, pois é o eco que repercute ainda na época atual. Um eco que nos diz que após muito hesitar, ele, significativamente, não escolhe nenhuma das opções apresentadas durante a narrativa: do embate entre a Reforma e a Revolução, ambas as soluções são rejeitadas. Um eco que ao sussurrar agudamente essa negação de uma solução política afirma uma visão arguta de sua sociedade: a impossibilidade de outra solução se descartada a Revolução. Dadas as comparações feitas desde o início do romance, podemos concluir que se a narrativa nega a Revolução, o último eco do romance nos fala da impossibilidade da Reforma como solução viável para a crise. Dickens, mais uma vez, desavisadamente ou não, burla a tradição que imperava em sua época, e

no seu sinuoso credo político, nos apresenta uma postura radical em sua solução conservadora.

Reforma e Revolução; Londres e Paris; Monstros e Heróis. A análise do romance nos mostra que, independentemente de suas oscilações, o narrador incorpora o discurso da inevitabilidade da Revolução - que significaria a morte de Darnay como punição pelos os crimes dos Evrémond; ao invés deste desfecho, no entanto, nosso narrador tira da manga uma mudança em Sydeney Carton, que passa de vilão a herói ao morrer no lugar de Darnay, promovendo uma solução que nega as tramas que estavam sendo construídas na narrativa. O final conservador e melodramático foi provavelmente uma das causas por que Dickens nunca obteve sucesso com esse romance na França, pois ele parece refutar a Revolução e desdizer o discurso revolucionário que emerge em alguns episódios da narrativa.

O desenlace do romance, quase um *deus ex machina,* não pela falta completa de explicação, mas pela fragilidade dos fios que ligam a decisão de Carton ao enredo, essa "change of heart" que parece um fio solto em um enredo tão bem tecido, tem confundido ainda mais os críticos, e acrescentado, à já controversa discussão sobre o posicionamento político de Dickens, a tarefa de compreender um final quase religioso e estranhamente conservador. Os críticos que lhe atribuem uma posição radical tem se esforçado para explicar esse final. Mark Philp, no artigo "The New Philosophy: The Substance and the Shadow" procura negar o conservadorismo do livro, ainda que reconhecendo que Dickens não é um radical no sentido pleno da palavra:

> Dickens, as we have seen in his concerns about Chartism, is far from being a revolutionary enthusiast, but he has, as did many of those who welcomed the changes, a sense of where the Revolution came from and a sense of the forces that drove it. He acknowledges that it is difficult to prevent the old order from reaping its own whirlwind- 'the sense of being oppressed, bursting froth like fire'(III, X, 337)- a whirlwind that Britain's practices and institutions, by implication might equally have sown- and indeed could be seen as having done in 1790[1]. (in: JONES: 2009, P. 33)

[1] "Dickens, como vimos em suas considerações sobre o Cartismo, está longe de ser um entusiasta da revolução, mas ele tem, como tiveram muitos daqueles que deram boas-vindas às mudanças, a consciência da origem da Revolução e consciência das forças que a dirigiram. Ele reconhece que é difícil impedir a velha ordem de colher seus próprios redemoinhos de vento- 'a consciência de ser oprimido, efervescendo como o fogo"- um redemoinho de vento em que as práticas e as instituições britânicas, por dedução podem ter igualmente semeado- e de fato podem ser vistas como tendo feito em 1790."

Ele reconhece ainda que Dickens podia entender a reação do povo aos abusos, mas “could not countenance taking a more active role that might issue another Terror[2]” (PHILPS in JONES: 2009, p. 38-9); Philps percebe a corrente revolucionária que aparece na insistência em reconhecer que as sementes da revolução foram lançadas pela injustiça do Antigo Regime e percebe também o movimento de retração que às vezes toma conta da narrativa. Ele explica esse paradoxo atribuindo ao romance uma tradição radical que seguiria as ideias de Godwin e dos radicais da última década do século XVIII. O romance seria, portanto, representante da nova filosofia de Godwin, a “benevolência universal”.

> And his characters reflect his own sense that, while one cannot approve of the recourse to violence against an intransigent state, one cannot deny their very real ground for complaint. In that sense, *A Tale of Two Cities* is a classically liberal text reflecting a classically liberal position[3] (in JONES: 2209, p. 38).

É verdade que Dickens absorve algumas das ideias do radicalismo à la Godwin; como vimos na análise presente nos capítulos anteriores, o autor adota por vezes um posicionamento radical, mas vimos também que ele oscila, abraçando outras vezes um discurso que o aproxima dos reformistas conservadores, reprovando a ação dos revolucionários e - o que é mais pernicioso para o argumento de Philps - comparando-os a monstros, em uma crítica à Revolução muito mais amarga do que a que aparece em Godwin. A ligação da obra à doutrina da benevolência de Godwin não explica por que o radicalismo é representado como monstruoso (representação que era feita do próprio Godwin) e muito menos explica como o sacrifício de um indivíduo para salvar uma família baseada em um amor romântico se coadunaria com as ideias de sacrifício pelo “bem comum” de Godwin - que afirmara a preponderância do bem comum sobre os laços familiares.

As ambiguidades e tensões presentes no romance levam ainda à crença de que nosso narrador tentava mostrar um mundo “mais benigno”, como nos diz Mark Philp:

---

[2] “não poderia admitir uma postura mais ativa que levasse a um novo Terror”.

[3] “E seus personagens refletem sua própria consciência de que, enquanto não se pode aprovar o recurso da violência contra um estado intransigente, não se pode tampouco negar as raízes do descontentamento. Neste sentido, *Um Conto de Duas Cidades* é um texto liberal clássico, refletindo uma posição liberal clássica.”

> What he offers is a refuge that many who welcome events in France in 1789-92 took, namely, to step aside from that process, partly by finding in friendship and domesticity a locus of value, and partly by taking a more aloof, almost Archimedean standpoint, from which the immediate troubles of the world may be viewed more benignly[4] (PHILPS in JONES: 2009, p. 37)

Dickens realmente "step aside" num certo sentido, ao não levar o discurso revolucionário às últimas consequências; porém, não nos deixa a impressão de um mundo que pode ser visto mais benignamente. Justamente todas as metáforas que remetem a um mundo fora do prumo e a solução oferecida no final do romance nos levam à conclusão de que não se pode olhar benignamente para aquele mundo, pois ele não oferece alternativas de solução. O próprio discurso final de Sydney Carton mostra que a justiça só seria cumprida na próxima geração, quando o filho de Lucie e Darnay, que terá seu nome, for um juiz justo que trará ainda uma segunda geração de bons homens, para finalmente alcançar a justiça almejada por Carton naquele dia distante na França.

> I see that child who lay upon her bosom and who bore my name, a man winning his way up in that path of life which once was mine. I see him winning it so well, that my name is made illustrious thare by the light of his. I see the blots I threw upon it, faded away. I see him, foremost of just judges and honoured men, bringing a boy of my name, with a forehead that I know and golden hair, to this place – then fair to look upon, iwht not a trace of this day's disfigurement – and I hear him tell the child my story, with a tender and faltering voice[5]. (*A Tale,* III, XV, p. 386)

A justiça e a beleza finalmente reinariam, mas não no tempo de nossa história. Não no tempo da Revolução. Mas somente quanto a mácula trazida por esse período tivesse sido expurgada da sociedade. Definitivamente, ainda não se podia olhar benignamente para aquele período.

---

[4] "O que ele oferece é um recurso que muitos que saudaram os eventos na França em 1789-92 adotaram, ou seja, pôr-se de lado daquele processo, parcialmente por encontrar um lugar de valor na amizadade e na família e parcialmente por adotar um ponto de vista mais indiferente, quase arquimediano, a partir do qual os problemas imediatos do mundo podem ser vistos de modo mais benigno."

[5] "Eu vejo aquela criança que se aconchegou no colo dela e que tem o meu nome, já homem feito, conquistando vitórias no campo que um dia foi meu. Eu o vejo tão vitorioso que meu nome se torna ilustre pela luz de seus feitos. Vejo as máculas que atirei sobre meu nome desaparecerem. Eu o vejo como o primeiro entre os juízes e os homens honrados, conduzindo um menino, que também tem meu nome e a fronte expressiva que conheço e os cabelos dourados, a este lugar, que será então bonito de se olhar, desprovido de qulauqer vestígio deste dia, e eu o ouço contar ao filho a minha história, com voz terna e comovida." (*Um Conto,* III, XV, p. 435-6)

Em seus escritos jornalísticos Dickens nos dá uma ideia da ambiguidade de sua relação com as questões de seu tempo - mostrando as manobras de um autor que queria ser radical e popular ao mesmo tempo, que vivia o dilema e a vulnerabilidade do moderado que, nos explica John Farrell os torna vítimas de sua relutância em usar os instrumentos políticos - "The victims of the dramatic dialectical dance are trapped because they try to follow revolution in some of its developments but not in its totality[6]" (FARRELL: 1980, p. 19). Humphry House, ao comentar a afiliação política do autor, cita um discurso de Dickens no Instituto Birmngham em Midland em setembro de 1859:

> I will now discharge my conscience of my political creed, which is contained in two articles, and has no reference to any party or persons. My faith in the people governing is, on the whole, infinitesimal; my faith in the People governed is, on the whole, illimitable" [7](DICKENS apud HOUSE: 1942, p. 173)

O discurso de Dickens, apesar de radical na superfície, ao defender os trabalhadores, o "povo", as pessoas governadas contra o governo, em que definitivamente não confia, nunca deixa de trazer latente uma força que o puxa para a retenção. O próprio Dickens comenta o mal-estar que esta posição dúbia poderia gerar. No artigo *On Strike*, publicado em *Household Words* em fevereiro de 1854, Dickens comenta sobre a greve de Preston, imaginando uma conversa entre o narrador e um certo senhor Snapper durante viagem de trem para Preston. Eles estão comentando sobre a greve e o senhor Snapper quer saber mais sobre a posição do narrador, se ele é um representante dos patrões, seguindo-se um interessante diálogo que nos permite um vislumbre do modo como Dickens via a questão:

> I set Mr. Snapper right on that point, and told him I was no delegate.
> "I am glad to hear it", said Mr Snapper. "But a friend to the Strike, I believe?"
> "Not at all", said I.
> "A friend to the Lock-out"? pursued Mr. Snapper.
> Mr Snapper's rising opinion of me fell again and he gave me to understand that a man must either be a friend to the Master or a friend to the Hands.
> "He may be a friend to both", said I.
> Mr. Snapper didn´t see that; there was no medium in the Political Economy of the subject. I retorted on Mr. Snapper, that Political Economy was a great and useful science in its own way and its own place; but that I did not transplant my

[6] "As vítimas da dramática dança dialética estão presas numa armadilha porque tentam seguir a revolução em alguns de seus desenvolvimentos mas não em sua totalidade."

[7] "Eu liberto agora minha consciência de meu credo político, que se resume a dois artigos, e não se refere a nenhum partido ou pessoas. Minha fé nas pessoas que governam é, no geral, é irrisória; minha fé no Povo governado é, no geral, ilimitada."

> definition of it from the Common Prayer Book, and make it a great king above all gods. Mr. Snapper tucked himself up as if to keep me off, folded his arms on the top of his counterpane, leaned back, and looked out of window[8]. (DICKENS, 1997, posição 9262)

Nosso narrador, figurativamente, adota uma posição semelhante ao discurso do narrador no texto jornalístico de Dickens: mostra-se, durante a narrativa, alternadamente amigo da Revolução e da Reforma. Não se pode dizer, portanto, que Dickens simplesmente adote uma posição radical, pois uma análise mais apurada do texto nos mostra que apesar de fazer da Revolução instrumento de sua narrativa através das metáforas que aludem a redemoinhos, reviravoltas e inversão da ordem natural; apesar de considerar a História como um processo cíclico e a Revolução como fruto natural das injustiças do Antigo Regime; apesar do tratamento benévolo dos revolucionários no começo da Revolução, ele não legitima a saída revolucionária. E esse fato, como comenta Raymond Williams, é crucial: "What Dickens saw as redemption through love and innoncence, Marx saw as revolution and that difference is crucial." [9] (WILLIAMS: 1970, p. 50)

Por outro lado, como também nos ensina Raymond Williams, simplesmente classificar Dickens como conservador não dá conta de explicar sua importância, pois, apesar da complexidade e por vezes inconsistência de suas representações, nosso autor penetrou profundamente na realidade do século XIX:

> the whole drama of valor, the powerful way of seeing the world so that it cannot be criticised and responded to: these, as substance, are more penetrating into the reality of nineteenth-century England than any of the systems which were in fact made clear and consistent."[10] (WILLIAMS: 1970, p. 57)

---

[8] "Eu esclareci o senhor Snapper naquele ponto, e disse a ele que eu não era um representante. /"Eu fico feliz por saber disso", disse o sr. Snapper. "Então o senhor é um defensor da greve, eu suponho." /"De modo algum", eu respondi."Um defensor da Paralização?"/ A crescente boa opinião do sr. Snapper por minha pessoa diminuiu novamente e ele me levou a entender que um homem deve ou ser amigo do Patrão ou amigo dos Trabalhadores. "Ele pode ser amigo de ambos", eu disse./O sr. Snapper não via as coisas dessa forma; não há meio termo na economia política do assunto. Eu repliquei ao sr. Snappler que a Economia Política era uma ciência excelente e útil a seu modo; mas que eu não retirei minha definição dela do Livro de Oração Comum e a transformei no Rei acima de todos os deuses. O sr. Snapper passou a me ignorar, cruzou os braços sobre seu cobertor, recostou-se e olhou pela janela."

[9] "O que Dickens via como redenção através do amor e da inocência, Marx via como revolução e esta diferença é crucial."

[10] "Todo o drama de valores, o modo eficiente de ver o mundo de modo que não possa ser criticado ou possa se lhe dar uma resposta: esses pontos, como conteúdo, são mais penetrantes na realidade do século XIX inglês do que quaisquer dos sistemas que eram de fato claros e consistentes."

Além de demonstrar a capacidade de condensar a realidade de seu tempo, em suas fraquezas e contradições, o romance nos mostra que ao mesmo tempo em que não legitima a Revolução no final, também não segue a tradição reformista - o narrador, como vimos, não consegue negar às massas seu papel histórico e não consegue, muitas vezes, deixar de retratar os revolucionários como heróis.

Kurt Tetzeli von Rosador, após analisar uma série de símbolos usados no romance, aponta a ideia de que o conceito de "crush humanity out of shape" é "Dickens's narrative and metaphorical program" (ROSADOR:1988, p. 16), concluindo que o principal conflito da narrativa é a luta da humanidade representada por Darnay, o doutor Manette e Lucie contra os personagens zoomorfizados, como Madame Defarge, a multidão inglesa e a francesa:

> The situation is made brutally clear: humanity in the shape of Darnay and the Manettes is pitted against bestiality in the shape of the beast-like English and the bestial French. This, I suggest, is the basic conflict of *A Tale of Two Cities.* Small wonder that so many critics have complained about the novel's lack of social, economic, historical or political particularity[11]. (ROSADOR:1988, p. 17)

Ao contrário de Rosador, que faz uma análise apurada das metáforas usadas para representar a Revolução, mas que não analisa o impacto político dessas metáforas, o eco que nos chega através da narrativa nos diz que o conflito principal do romance não é pessoal. A desumanização das personagens é parte do problema, mas não é o conflito principal.

O fato, verdadeiro, de não haver particularidade política não muda o fato, também verdadeiro, de que o principal conflito da narrativa é político - o contexto histórico e político da época está de tal forma entremeado na estrutura ficcional que não se pode negar que Dickens apresente a política como espinha dorsal da narrativa - foco narrativo, personagens, espaço, tempo e enredo apontam para a tensão e o conflito; a posição política é ambígua e oscilante, mas está presente e ao contrário do que se pode pensar à primeira vista, essa oscilação não desmerece a narrativa, mas enfatiza o seu caráter político, e muito mais do que unicamente refletir o posicionamento político pessoal do narrador, espelha as tensões e manobras ideológicas da época. E isso faz toda a diferença.

---

[11] "A situação é mostrada brutalmente clara: apieda-se da a humanidade na forma de Darnay e dos Manettes em contraponto à bestialidade na forma dos ingleses que agem como animais e dos franceses animalizados. Isto, eu sugiro, é o conflito básico em *A Tale of Two Cities*. Não é de se admirar que tantos críticos tenham reclamado da falta de particularidade social, econômica, histórica ou política no romance."

É tentador para o crítico simplesmente ignorar o desfecho, atendo-se à posição radical de outras cenas do romance ou dar preponderância ao desfecho e simplesmente classificá-lo como conservador. Apesar de haver pontos de contato com a doutrina de Godwin e com as dos conservadores que viam os revolucionários como uma humanidade decaída - e possamos mesmo nos esforçar por considerar a felicidade da família de Lucie como um símbolo do bem comum para acomodar esta solução à doutrina de Godwin - as relações de Dickens com a História e a política são muito mais complexas do que sua filiação a um ou outro partido político pode explicar, sejam aos radicais do século XVIII ou aos conservadores de sua época.

Desta forma, paradoxalmente, o sacrifício de Carton, não **apesar de**, mas **por causa** de seu caráter conservador, exprime uma visão radical da História. O desfecho melodramático, que beira a redenção religiosa com a litania de "I am the Ressurrection and the Life, saith the Lord: he that believeth in me, though he were dead, yet shall live: and whosoever liveth and believeth in me shall never die[12]" (*A Tale,* III, IX, p. 323, 324,325; III, XV, p. 385) - ecoa uma visão política subjacente à história principal pelo próprio fato de negar uma solução política explícita.

A impossibilidade de uma saída política é dada pelo uso de estratégias que tentam atribuir uma organicidade a sua narrativa, que tentam mostrar ao leitor "imaginary or formal 'solutions' to unresolvable social contradictions[13]" (JAMESON: 1982, p. 79). As estratégias de contenção formuladas pelo narrador, nos ensina Jameson, ao tentarem criar essas soluções imaginárias, reforçam a ideia de que a solução se dá fora do romance. O crítico explica que as estratégias de contenção são ferramentas usadas pela sociedade para explicar a si mesma e suprimir as contradições subjacentes à História; e a literatura tenta esconder esses conflitos sob as estratégias da narrativa, oferecendo soluções imaginárias para contradições reais:

> We will suggest that such an approach posits ideology in terms of *strategies of containment,* whether intellectual or (in the case of narratives) formal. Lukács' achievement was to have understood that such strategies of containment- which Marx himself described principally in his critiques of classical political economy and the ingenuous frames the latter constructed in order to avoid the ultimate consequences of such insights as the relationship between labor and value- can be unmasked only by a confrontation with the ideal of totality which they at once imply and repress. From this perspective, Hegel's notion of Absolute Spirit is seen as just such a strategy of containment, which allows what

[12] "Eu sou a ressurreição e a vida", disse o Senhor;"quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá; e todo aquele que vive, e crê em mim, nunca morrerá."

[13] "Soluções imaginárias ou formais para contradições sociais que não podem ser resolvidas"

> can be thought to seem internally coherent in its own terms, while repressing the unthinkable (in this case the very possibility of collective praxis) which lies beyond its boundaries[14]. (JAMESON: 1982, P.52-3)

Nosso narrador tenta arduamente construir uma estrutura coerente, juntando as peças do quebra-cabeça de modo que tudo se encaixe - tenta criar um mundo imaginário ideal, onde não há contradições, tenta resolver ao longo da narrativa as dicotomias que via na realidade. Ao estudarmos os vários fios que costuram nossa narrativa, notamos que Sydney Carton e a redenção através da ênfase na família pareciam um fio solto no trabalho de nosso narrador, já que tudo parecia apontar para a necessidade de punição de Darnay. O que liga esse desfecho aos outros fios tão bem trançados é um fio que também é elemento fundamental na tecedura das estratégias de contenção - o melodrama. O melodrama vem ecoando em nossa análise em vários pontos, principalmente ao mostrarmos a oposição entre o bem e o mal presente no romance e a ligação do melodrama à crítica radical; agora, vamos tratar de como o melodrama também tem seu caráter de contenção. Mantendo a tradição híbrida de nosso narrador, ele também funciona como uma via de duas mãos: afirma e solapa sua radicalidade para finalmente confirmá-la no seu último eco.

O caráter paradoxalmente utópico e conservador - ou alienante - do melodrama, já foi reconhecido por vários críticos. O principal argumento de Juliet John para defender uso do melodrama por Dickens é que esse paradoxo não invalidaria o projeto de inclusão cultural que o autor pretende com o seu uso:

> It [the book- *Dickens´s Villains- Melodrama, character, popular culture'123*] maintains further that the political significance of any work goes far beyond that work's ideologies; in the case of stage melodrama and Dickens's novels, for example, it is surely absurd to argue that the conservative ideologies inherent in both- the emphasis on family and community, for example- negate the potential radicalism of the fact that both were addressing an entirely new

[14] "Nós vamos argumentar que tal abordagem coloca a ideologia em termos de *estratégias de contenção*, sejam elas intelectuais ou (no caso da narrativa) formais. O feito de Lukács foi ter entendido que tais estratégias de contenção- que o próprio Marx descreveu principalmente em suas críticas da política econômica clássica e nas engenhosas estruturas que a última construiu para evitar as consequências finais de percepções como a relação entre trabalho e valor- podem ser desmascaradas somente pela confrontação com o ideal de totalidade que elas ao mesmo tempo indicam e reprimem. A partir desta perspectiva, a noção do Espírito Absoluto de Hegel é visto somente como uma dessas estratégias de contenção, o que permite que o que pode ser pensado pareça internamente coerente em seus próprios termos ao memso tempo que reprime o impensável (neste caso a própria possibilidade de uma práxis coletiva) que jaz além de seus limites."

> audience of workers and artisans in a language to which they could relate[15]. (JOHN: 2001, p. 17)

O melodrama, indubitavelmente, como afirma também Peter Brook, denota seu caráter utópico ao trabalhar para levar o leitor além da narrativa e além da superfície dos fatos - "The narrative voice, with its grandiose questions and hypothesis, leads us in a movement through and beyond the surface of things to what lies behind, to the spiritual reality which is the true scene of the highly colored drama to be played out in the novel[16]." (BROOKS, 1995, p. 2) Vimos que o uso de alguns mecanismos do melodrama, como os gestos e a exteriorização da individualidade dos personagens, também contribuem para aproximar Dickens da cultura popular de seu tempo e negar a elitização e excesso de individualização trazidas pelo Romantismo. O próprio maniqueísmo do melodrama, a luta entre o bem e o mal, representa a democratização da moralidade: os vilões são sempre tiranos e opressores, o inocente e virtuoso pertence em sua maioria ao universo democrático[17]. Porém não se pode negar o caráter conservador do melodrama ao tentar (re) criar um "todo", trazer novamente a ideia do sagrado para uma sociedade pós-sagrada.

> The origins of melodrama can be accurately located within the context of the French Revolution and its aftermath. This is the epistemological moment which illustrates and to which it contributes: the moment that symbolically, and really, marks the final liquidation of the traditional Sacred and its representative institutions (Church and Monarch), the shattering of the myth of Christendom, the dissolution of an organic hierarchically cohesive society, and the invalidation of the literary forms- tragedy, comedy of manners- that depended on such a society. Melodrama does not simply represent a "fall" from tragedy, but a response to the loss of the tragic vision. It comes into being in a world where the traditional imperatives of truth and ethics have been violently thrown into

---

[15] "Ele defende ainda que o significado político de qualquer obra vai além das ideologias dessa obra; no caso do melodrama teatral e nos romances de Dickens, por exemplo, é com certeza absurdo argumentar que as ideologias conservadoras inerentes a ambos- a ênfase na família e na comunidade, por exemplo- negue o potencial radical do fato que ambos estavam dirigindo-se a uma audiência inteiramente nova de trabalhadores e artesãos em uma linguagem com a qual eles podiam se identificar."

[16] "A voz narrativa, com suas questões e hipóteses grandiosas, nos carrega, em um movimento através e além da superfície das coisas, para aquilo que está situado atrás, para a realidade espiritual que é a verdadeira cena do drama fortemente pintado que será representado no romance."

[17] "Among the repressions broken through by melodramatic rhetoric is that of class domination, suggesting that a poor persecuted girl can confront her powerful oppressor with the truth about their moral conditions. If the social structure of melodrama often appear inherently feudal- landed gentry or bourgeoisie and their faithful yeomanry, it is also remarkably egalitarian, and anyone who insists upon feudal privileges is bound to be a villain." (BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination*- Balzac, Henry James, and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 44)

> question, yet where the promulgation of truth and ethics, their instauration as a way of life, is of immediate, daily, political concern[18]. (BROOKS, 1995, p. 14-5)

O melodrama nasce, então, das ruínas de uma sociedade que era unida pela noção de Cristandade e pelo sagrado - representados pela Igreja e a Monarquia. O gênero incorpora a necessidade de recriar artificialmente a coesão no tecido social, criar um substituto para o "todo" representado pelo sagrado na era pré-renascentista; o melodrama busca, desta forma, um universo moral que existe e pode ser alcançado apesar da vilania. Neste ponto está seu conservadorismo: ele recria ficcionalmente estruturas do passado procurando dar a ilusão de uma unidade que não existe. Ainda nas palavras de Brooks, o melodrama atua "insisting that behind reality, hidden by it yet indicated within it, there is a realm where large moral forces are operative, where large choices of ways of being must be made.[19]" (BROOKS, 1995, p. 21)

A necessidade de se criar uma coesão na fragmentada sociedade moderna, destituída de seus antigos instrumentos de unidade é um fato; a questão é como essa coesão se dá. O romance aponta para a saída defendida por Marx - a Revolução – ao mostrar a sua inexorabilidade; porém, o emprego do melodrama atua como uma estratégia de contenção ao propor uma outra saída, a possibilidade da eliminação das contradições no seio da família e na construção de uma fraternidade sob a guarda da heroína, Lucie Manette.

Mistérios, coincidências inusitadas, o bem e o mal se enfrentando; exemplos de passagem melodramáticas saltam das páginas do romance, seja através das cenas extremas da Revolução ou na construção da imagem da família feliz do Soho. Porém, vamos nos deter em dois aspectos principais, que corroboram nossa afirmação de que o melodrama trabalha, também, para construir estratégias de

---

[18] "As origens do melodrama podem ser situadas com precisão dentro do contexto da Revolução Francesa e na sua sequência. Este é o momento epistemológico que ele ilustra e para o qual contribui: o momento que simbolicamente, e realmente, marca a liquidação final das instituições representativas tracionais e Sagraddas (a Igreja e a Monarquia), o esmigalhamento do mito da Cristandade, a dissolução de um sociedade orgânica e hierarquicamente coesa, e a invalidação das formas literárias- tragédia, comédia de costumes- que dependiam de tal sociedade. O Melodrama não somente representa a "queda" da tragédia, mas uma resposta para a perda da visão trágica. Ele nasce em um mundo onde os imperativos tradicionais de verdade e ética tinham sido violentamente desafiados, mas um mundo em que a promulgação da verdade e da ética, sua instauração como um modo de vida, é uma preocupação imediata, diária e política."

[19] "insistindo que por trás da realidade, escondido mas indicado dentro dela, há um reino onde amplas forças morais estão operando, onde amplas escolhas de modos de ser precisam ser feitas."

contenção: a criação de um todo coerente tanto através da família de Lucie Manette quanto através do uso dos duplos e dos ecos do enredo.

A criação de um mundo idílico na tranquila esquina do Soho é um expediente fundamental para fomentar a ideia de Fraternidade, dando outro significado ao lema revolucionário: o lar criado por Lucie Manette é um porto seguro para os horrores da Revolução e é o local aonde a família se refugia após fugir dos distúrbios na França. O narrador constrói em torno da figura da heroína a possibilidade de felicidade em um mundo em que as vilezas, injustiças e horrores - que ele mesmo mostra na narrativa - estão suspensos. E isso ocorre sem que haja uma mudança nas estruturas do mundo real. O narrador constrói a história de forma que Lucie Manette, como a típica heroína de melodrama, represente a inocência e a virtude que serão ameaçadas pela introdução de um mal - no romance os ecos incessantes que chegam até sua casa no Soho e que vão se materializar mais tarde na Revolução e em sua antípoda, a Madame Defarge. É interessante notar que, como as heroínas "clássicas" do melodrama, Lucie não fará nada para vencer essa ameaça, a não ser mostrar sua virtude e inocência; ela não combate ativamente o mal, mas como diz seu marido, usa uma "mágica" para engendrar a paz e a tranquilidade; também no teatro melodramático a heroína é passiva, deixando que as circunstâncias externas, os acidentes ou a ação de outro personagem promovam a extirpação do mal.

Nossa heroína nos é apresentada numa passagem que poderia ser um tratado sobre a arte melodramática[20]. No encontro de Lucie com o senhor Lorry, no início do romance, o narrador nos apresenta o cômodo em que nossa heroína está como um lugar escuro, "furnished with a funereal manner with black horsehair, and loaded with

[20] Analisaremos o papel da heroína como estratégia de contenção empregada pelo narrador. Para o uso do melodrama para criar, em torno da figura da mulher a ideia da virtude na imaginação popular inglesa do ponto de vista radical, ver a análise de Sally Ledger sobre o caso da Rainha Caroline e como ele foi representado nos jornais da época, para uma vez mais usar o melodrama como instrumento radical. O rei George IV tentou divorciar-se de sua esposa, Caroline, através de um processo no Parlamento. Aliado ao descontentamento econômico, juntou-se a crítica à maneira como a rainha estava sendo tratada. Grupos radicais aliaram-se na defesa da rainha, um subterfúgio que permitia que criticasse o rei sem serem acusados de traidores. As estratégias utilizadas para acusar e condenar a rainha por adultério, que foram consideradas injustas, eram imagem da corrupção moral e política que assoalva a Inglaterra. A rainha Caroline foi desta forma uma figura ao torno da qual os radicais e grupos populares se juntaram para criticar e ridicularizar as manobras do governo conservador de Lord Liverpool. "Once more, the dominant aesthetic modes of the assault on the monarch and his government were satire and melodrama. The melodramatic literature of the Queen Caroline Affair, focused on the Queen's Inoccence and virtue, on her feminine vulnerability, on her enforced separation from her daughter, Princess Charlotte, and on her charity and kindness towards the poor. LEDGER, Sally. *Dickens and the Popular Radical Imagination.* Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 28.

heavy dark tables.[21]" (*A Tale,* I, IV, p. 24) Não querendo deixar nenhum espaço para que o leitor não entenda sua posição, o narrador acrescenta ainda que havia duas velas altas sobre a mesa no centro do quarto - nos dando a ideia de um velório, como já fora sugerido pelo uso de "funereal manner" na frase anterior. Para reforçar ainda mais a atmosfera lúgubre, as mesas tinham sido de tal forma lustradas que refletiam as velas, "as if *they* were buried, in deep graves of black mahogany, and no light to speak of could be expected from them until they were dug out.[22]" (*A Tale,* I, IV, p. 24) Todo o ambiente é preparado, é claro, para contrastar com a loira Lucie, e mostrar, através da oposição entre a escuridão e morte do quarto a luz e a vida da heroína. O contraste é usado como forma de expressar também a função simbólica de Lucie Manette. Por oposição, ela significa a alegria, a vida, a luz que vai emergir das sombras para salvar seu pai, que não por acaso estivera literalmente enterrado vivo na Bastilha. A descrição continua:

> The obscurity was so difficult to penetrate that Mr. Lorry, picking his way over the well-worn Turkey carpet, supposed Miss Manette to be, for the moment, in some adjacent room, until having got past the two tall candles, he saw standing to receive him by the table between them and the fire, a young lady of no more than seventeen, in a riding-cloak, and still holding her straw travelling hat by its ribbon, in her hand. As his eyes rested on a short, slight, pretty figure, a quantity of golden hair, a pair of blue eyes that met his own with an inquiring look, and a forehead with a singular capacity (remembering how young and smooth it was), of lifting and knitting itself into an expression that was not quite one of perplexity, or wonder, or alarm, or merely of a bright fixed attention, though it included all the four expressions- as his eyes rested on these things, a sudden vivid likeness passed before him, of a child whom he had held in his arms on the passage across that very Channel, one cold time, when the hail drifted heavily and the sea ran high[23]. (*A Tale,* I, IV, p. 24-5)

---

[21] "mobiliado em estilo funéreo com guarnições de crina preta e carregado com pesadas mesas" escuras. (*Um Conto,* I, IV, p. 34)

[22] "como se estivessem enterrados em profundos jazigos revestidos de mogno negro e nenhuma outra luz se pudesse esperar deles até que fossem exumados." (*Um Conto,* I, IV, p. 34)

[23] "A obscuridade era tão difícil de penetrar que o senhor Lorry, tateando o caminho através do surrado tapete persa, supôs que a senhorita Manette estivesse em algum quarto vizinho, até que, tendo passado pelos dois candelabros, avistou-a de pé para recebê-lo, entre a mesa e a lareira, um ajovem de não mais de dezessete anos, num traje de viagem, ainda tendo nas mãos, seguro pelas fitas, o chapéu de palha que acabara de tirar. Quando seus olhos focalizaram a pequena, esguia e graciosa figura, uma nuvem de cabelos dourados, um par de olhos azuis que se cruzaram co os dele numa interrogação muda, e uma testa dotada de singular capacidade (fazendo lembrar quão jovem e suave era) de erguer-se e tecer expressões que não se livmitavam à perplexidade, curiosidade ou receio, nem mesmo a uma atenção fixa, mas constituíam uma mescla das quatro emoções, quando seus olhos focalizaram todos esses detalhes, invadiu-lhe a mente a súbita e vívida imagem de uma criança que ele tomara nos braços durante a travessia do mesmo canal num dia muito frio, com o granizo caindo sobre o mar encapelado." (*Um Conto,*I, IV, p. 34)

A atenção aos detalhes faz com que até mesmo o tapete seja velho, em oposição à juventude da moça. A personagem é apresentada de modo dramático, sem que ela faça nenhum movimento, como se fora um tableau de melodrama- que era a culminação emocional de uma cena - ela está parada, segurando um chapéu, rodeada pela escuridão e pelas sombras. Através do contraste entre os objetos do quarto e a fisionomia de Lucie, criado pela cena quase estática, sabemos que ela é inocente, com seus olhos azuis e cabelos dourados, pura em sua juventude, lembrando ainda a criança que o senhor Lorry conhecera tantos anos antes. Vemos aqui várias estratégias do melodrama sendo utilizadas: primeiramente, a duplicidade e em segundo lugar, o uso de objetos para exteriorizar a subjetividade da personagem. O uso da oposição acentua as virtudes do herói no melodrama, o jogo entre os símbolos externos confere significado ao personagem, mesmo que não haja uma descrição psicológica. Peter Brook enfatiza essa característica ao afirmar que "Its [os símbolos externos usados pelo melodrama] dramatization works from bipolarization, as a system of competitive signs. Our analytic attention to signs is elicited by their very obviousness and exaggeration.[24]" (BROOKS, 1995, p. 50) O contraste entre o bem e o mal no esquema geral do melodrama e aqui, o contraste entre a luz e as sombras, entre a vida e a morte, nos apresenta a heroína sem que ela ou o senhor Lorry digam uma única palavra.

Podemos ver ainda na passagem a ideia da virtude aprisionada, um topos do melodrama desde os tempos de Pixerécourt[25]. Além de se referir ao fato de seu pai estar preso - a obsessão de nosso narrador pelos ecos! - a ideia de que a virtude encontra-se oprimida pelo mal existente no mundo era um lugar comum muitas vezes era representado literalmente desde os primeiros melodramas pelo fato de o personagem estar preso num calabouço, na prisão.[26]

---

[24] "Sua dramatização se dá pela bipolarização, como um sistema de signos competitivos. Nossa atenção analítica aos signos é despertada por causa de sua obviedade e exagero."

[25] Segundo Peter Brooks é quase impossível dizer qual foi o primeiro melodrama, porém Pixerécourt é considerado se não o criador ao menos um dos grandes expoente, sendo ao mesmo tempo autor e diretor de suas peças, que alcançaram muita popularidade entre o começo do século XIX e meados da década de 30.

[26] "The play [o autor está analisando *Latude, ou Trent-cinq ans de captivité*, último melodrama de Pixerécourt] is most basically about virtue and innocence held prisoner - virtue as innocence, as guiltlessness, in its purest melodramatic form, unable to assert its nature as innocence. The dreamworld is specifically nightmare and frustration. It in fact represents the ultimate (Gothic) nightmare of burial alive, a loss of mobility and of identity, apparent in other Pixerécourt plays and particularly prominent in

O lar criado por Lucie em Londres, no entanto, é o oposto da prisão, é um porto seguro, contrastando com a Bastilha, um refúgio dos problemas que afetavam não somente a cidade mas o mundo; até o sol era misericordioso: "The summer light struck into the corner brilliantly in the earlier part of the day; but, when the streets grew hot, the corner was in shadow, though not in shadow so remote but that you could see beyond it into a glare of brightness.[27]" (*A Tale,* II, VI, p. 98) A harmonia do lugar refletia-se em seus moradores, ou seria a harmonia dos moradores que se refletia no lugar? De qualquer forma, a simbiose entre o lugar e os personagens, cria a figuração da tranquilidade, e mais uma vez acessamos os personagens através do exterior. Não é à toa que Brooks chama o melodrama de um gênero "expressionista" e que Juliet John afirme que "feelings never resides 'in' people in Dickens; it manifests itself metamorphocally through and between people and things.[28]" (JOHN: 2001, p. 121) Os gestos e atitudes dos personagens contribuem para a construção da imagem que temos da esquina no Soho como o oásis de que nos fala o narrador:

> The Doctor was a pleasant sight too, looking on at them [a senhorita Pross e Lucie] and telling Miss Pross how she spoilt Lucie, in accents and with eyes that had as much spoiling in them as Miss Pross had, and would have had more if it were possible. Mr. Lorry was a pleasant sight too, beaming at all this in his little wig, and thanking his bachelor stars for having lighted him in his declining years to a Home[29]. (*A Tale,* II, III, p. 104)

Novamente temos como que um tableau, não tão dramático quanto o primeiro porque lhe falta a oposição, mas ainda teatral por nos apresentar uma cena - todos reunidos e seus olhares nos dão, de maneira eloquente, o segredo de seus corações. Até mesmo o senhor Lorry, alter ego do Banco, demonstra sentimentos humanos, em mais um processo de "mudança de coração" tão caro aos romances de Dickens. Esse apelo sentimental para a família, "Home", cria um micro-organismo onde os problemas

---

Caigniez[26]" (BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination*- Balzac, Henry James, and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995, p. 50)

[27] "A luminosidade estival inundava a esquina durante toda a manhã; mas, nas horas de calor mais intenso nas ruas, a esquina ficava na sombra, embora não tão densa que impedisse de ver a claridade brilhante que havia além dela." (*Um Conto,* II, VI, p. 114)

[28]"Os sentimentos nunca residem "dentro" das pessoas em Dickens, ele se manifesta metaforicamente por meio de pessoas e coisas."

[29] "O doutor era agradável de se ver, também, fitando-as e repreendendo a senhorita Pross por mimar Lucie, falando de tal modo e com tais olhares que ficava claro que ele próprio a mimava tanto quanto ela, e a mimaria ainda mais se fosse possível." (*Um Conto,* II, VI, p. 121)

macrossociais poderiam ser ignorados[30]. Sua inserção na narrativa figura que não seriam necessários cataclismos políticos e sociais para que a harmonia voltasse a reinar, para que se superassem as contradições mostradas pelo narrador. O melodrama nesse caso, é usado - de maneira magistral, é verdade - para criar uma alternativa às outras duas mudanças sugeridas pela narração.

Lucie evidentemente encontra sua contrapartida na Madame Defarge. Toda a feminilidade, inocência, gentileza e afetuosidade de Lucie são contrapostas à brutalidade, malícia, crueldade e frieza da mulher do taberneiro. Ao contrário de Lucie, ela tem participação ativa nos acontecimentos da Revolução e em seu coração, como nos diz o narrador, se algum dia morou a virtude da compaixão, "it had quite gone out of her" (*A Tale,* III, XIII, p. 372). Na primeira cena em que a vemos, ela está tricotando, isto também uma oposição ao tecer de Lucie, dourado: ela tece o ódio e a vingança, e tem um objetivo bastante prático: tece o nome dos "inimigos do povo", como eram chamados também os inimigos da Revolução, para camuflar os registros dos revolucionários.

> Madame Defarge, his wife, sat in the shop behind the counter as he came in. Madame Defarge was a stout woman of about his own age, with a watchful eye that seldom seemed to look at anything, a large hand heavily ringed, a steady face, strong features, and great composure of manner. There was a character about Madame Defarge, from which one might have predicated that she did not often make mistakes against herself in any of the reckonings over which she presided. Madame Defarge being sensitive to cold, was wrapped in fur, and had a quantity of bright shawl twined about her head, though not to the concealment of her large earrings. Her knitting was before her, but she had laid it down to pick her teeth with a toothpick[31]. (*A Tale*, I, V, 36-7)

---

[30] O romance descreve longamente a morada do Doutor Manette em Londres, enfatizando seu caráter idílico e a capacidade de manter os "ecos" à distância: "A quainter corner than the corner where the Doctor lived, was not to be found in London. There was no way through it, and the front windows of the Doctor's lodgings commanded a pleasant little vista of street that had a congenial air of retirement on it. There were few buildings then, north of the Oxford-road, and forest-trees flourished, and wild flowers grew, and the hawthorn blossomed, in the now vanished fields. (*A Tale,* II, VI, p. 97-8); "It was scuh a curious corner in its coustical properties , such a peculiar Ear of a place, that as Mr. Lorry stood at the open window, looking for the father and daughter whose stepas he heard, he fancied they would never approach. Not only would the echoes die away, as though the steps had gone; but, echoes of other steps that never came would be heard in their stead, and would die away for good when they seemed close at hand. (*A Tale,* II, VI, p. 104)

[31] "Madame Defarge, sua esposa, estava sentada atrás do balcão, na taberna, quando ele entrou. Era uma mulher robusta, aproximadamente da mesma idade do marido, com olhos argutos que jamais pareciam olhar diretamente para o que quer que fosse, mãos grandes cheias de anéis, um rosto resoluto, feições bem pronunciadas e grande compostura. Gozava de reputação de quase nunca cometer erros contra sim mesma em qualquer das contas que fazia. Muito sensível ao frio, madame Defarge enrolara-se em peles e cingira a cabeça com vários xales de cores claras, tomando o cuidado para não esconder os grandes brincos. Tinha à frente um trablaho de tricô, que largara para esgaravatar os dentes com um palito." (*Um Conto,* II, V, p. 48)

O contraste com a descrição de Lucie é, literalmente, (melo)dramático. Lucie, apesar de ser metade francesa, é descrita como a típica “English rose” - loira, delicada, uma verdadeira “lady”. Madame Defarge, em primeiro lugar está “atrás do balcão”, ela é, antes de mais nada uma trabalhadora. As delicadezas de uma “lady”, além de serem contra seu credo político também não fazem parte de suas obrigações do dia-a-dia. Ela tece, como Lucie mas não para passar o tempo ou criar peças bonitas, como nossa heroína; Madame Defarge tece para fomentar a revolução; tece para ameaçar tudo aquilo que Lucie considera sagrado: sua família, sua harmonia e estabilidade. Madame Defarge não tem sofisticações – para ela a vida não são sonhos dourados, mas a realidade; não existem portos seguros, famílias felizes; ela não tem filhos, sua fraternidade é a dos revolucionários e sua ideia de possiblidade de totalidade, a revolução. O narrador faz questão de apresentá-la como uma típica camponesa francesa: robusta, mãos grandes cheias de anéis, lenço na cabeça e, para provar que está diametralmente oposta à delicada Lucie, está palitando os dentes, numa atividade prosaica na qual jamais imaginaríamos nossa heroína.

Num rasgo de ironia do narrador, Madame Defarge demonstra uma fraqueza: é sensível ao frio. Veremos no decorrer da leitura do romance que essa é a única coisa à qual ela é sensível e a ironia é ainda maior quando nos lembramos de que seu coração, segundo inferimos do que nos conta o narrador, era mais frio do que o inverno francês. A esperteza da Madame Defarge nos é mostrada pelos seus gestos: seus olhos, apesar de nada perderem, para um observador menos atento parecem não estar olhando para nada em particular.

Seu caráter de comando já pode ser vislumbrado nessa primeira descrição e conforme a tempestade se aproxima, temos uma visão mais apurada da Madame Defarge, e sua oposição a Lucie vai ficando cada vez maior. Seu marido, Monsieur Defarge, no entanto, nos é apresentado cada vez mais propenso a ter sentimentos de piedade - por isso ela não lhe conta os planos de acusar Lucie, a criança e até mesmo o Doutor Manette por se apiedarem do destino de um inimigo como Evrémond - em mais uma referência que a liga a Lady Macabeth. Ela representa também, paradoxalmente, já que seu ódio provém da destruição de sua própria família, a sobreposição dos sentimentos familiares em face dos ideais revolucionários, e por isso ela é uma vilã dentro da estrutura do melodrama: ela se opõe a uma de suas estruturas básicas, que é, como vimos, a ideia de se voltar para a família e a comunidade como substitutos do sagrado representado pela monarquia e a Igreja. Ela

se contrapõe à família porque a base para a acusação que faria aos Manette e à pequena Lucie é o fato de estarem lamentando a morte de um Evrémond, ainda que esse Evrémond fosse genro, marido e pai respectivamente. Na lógica da revolução, como já ensinara Robespierre, a família é um valor inferior à pátria. É por isso que ela quer ir à casa deles, para flagrá-los em um momento de luto que é contra os pressupostos da Revolução. Porém, quem é pego em flagrante é nosso narrador que uma vez mais trai sua posição e ao descrever a cena em que a revolucionária está indo encontrar seu fim, é laudatório:

> Such a heart [sem piedade] Madame Defarge carried under her rough robe. Carelessly worn, it was a becoming robe enough, in a certain weird way, and her dark hair looked rich under her coarse red cap. Lying hidden in her bosom, was a loaded pistol. Lying hidden at her waist, was a sharpened dagger. Thus accoutered, and walking the confident tread of such a character, and with the supple freedom of a woman who had habitually walked in her girlhood, bare-foot and bare-legged, on the brown sea-sand, Madame Defarge took her way along the streets[32]. (*A Tale,* III, XIV, 373)

Madame Defarge também cai na oscilação de nosso narrador, e é, ela mesma, objeto de repulsa e admiração simultaneamente. A Madame Defarge que assistimos nessa descrição é quase épica, uma verdadeira guerreira em seu andar obstinado e suas armas espalhadas pelo corpo; seu vestido, apesar de “rough” (grosseiro), é “becoming” (digno) - apesar da tradução portuguesa ter mudado o sentido da palavra - e de uma maneira bizarra, nosso narrador inverte a primeira comparação, atribuindo a dignidade da Madame Defarge a sua sua origem camponesa: os pés descalços acostumados à liberdade, o cabelo escuro o oposto do loiro de Lucy, mas ainda assim, “rich”. A rusticidade do camponês francês é digna e advém de seu senso de liberdade, de sua coragem e obstinação. Ela é vilã porque subverte a ordem melodramática que o narrador é tão zeloso em resguardar, porém, mais uma vez sua admiração escapa e mesmo preparando-se para transformá-la na antípoda da Inglaterra, no embate com a senhorita Pross, ele não pode deixar de admirá-la.

Madame Defarge passa, no entanto, para a história da literatura como vilã pois muitos leitores só se lembrarão de suas descrições durante as cenas sanguinárias ao

---

[32] “Tal era o coração que batia sob o modesto vestido de madame Defarge. Negligentemente usado, transformava-se cada vez mais numa túnica sinistra; seus cabelos escuros pareciam fartos debaixo do grosseiro barrete veremlho. Escondida em seu seio, havia uma pistola carregada; oculta em sua cintura, um adaga afiada. Assim armada, e caminhando com o andar confiante típico de um tal caráter, e com a flexível liberdade de uma mulher que habitualmente caminhara na infância, descalça, pela areia da praia, madame Defarge avançava pelas ruas.” (*Um Conto,* III, XIV, p. 420)

lado de sua amiga, a Vingança. Nosso narrador, apesar de lhe atribuir um caráter épico, não pode absolvê-la porque ela comete o maior dos pecados que podem ser cometidos por uma mulher no melodrama - ela não é feminina, o feminino representado como a fragilidade, a inocência e a passividade da heroína. Madame Defarge quebra essa regra ao tomar a liderança de alguns dos eventos da Revolução, chegando mesmo a passar à frente de seu marido. Ela problematiza o universo dourado criado por Dickens, contrapondo-se ao "idealized 'static' model of femininity who create the impression of monopathy or 'wholeness.[33]'" (JOHN: 2001, p. 234) Por esse crime, mais do que por sua violência, que poderia ser admirada, Madame Defarge teve o final do vilão no melodrama: foi morta, ironicamente por sua própria arma. O chão real da Madame Defarge não superou o idílio de Lucie Manette. A Rosa inglesa, defendida pela senhorita Pross, venceu a camponesa francesa.

O segundo conto vai se insinuando através das estratégias de contenção, vamos sendo levados pelo movimento de idas e vindas do narrador a aceitar o argumento da inevitabilidade da revolução para depois vermos uma de suas principais representantes ser vilanizadas - Madame Defarfe é admirada mas não redimida; vemos Lucie Manette e seu idílio, mas falta-lhe substância real, a mesma substância que encontramos na Madame Defarge. Nossa admiração, assim como a do narrador, encontra-se dividida.

O narrador não se contenta em nos apresentar essa duplicidade entre a heroína e a vilã, entre aquela que cria um todo artificial e a que defende a realidade da Revolução. Tecendo, sempre tecendo, emaranhando os subenredos, os personagens e as metáforas, ele nos mostra igualmente as duplicidades de uma época em que a tranquilidade aparente mascara o ruído dos ecos incessantes.

O uso da oposição como forma de desvelar o que está oculto ou opaco à primeira vista é usado também com relação aos acontecimentos do enredo. Os eventos narrados se multiplicam, um reverberando, um ecoando o outro, num indo e vindo da maré dos acontecimentos, num esforço incessante de mostrar, alertar, lembrar o passado, prever o futuro, desvendar oposições; os fios dourados entremeiam-se ao tricotar das revolucionárias francesas, o vinho derramado será retomado na descrição da Revolução; os acontecimentos públicos e os privados se entremeiam - o ódio aos aristocratas de Madame Defarge e pessoal e ao mesmo

[33] "ao modelo estático e idealizado de feminilidade que cria a impressão de unidade ou totalidade."

tempo representa o povo que se revolta contra os privilégios da aristocracia; Londres e Paris são espelhadas num verdadeiro caleidoscópio de metáforas, paradoxos, duplicidades, comparações e contrastes. Junte-se a isto o incrível número de coincidências que comentamos no capítulo anterior, que resolvem os nós apresentados durante a narrativa e colocam todos os personagens em Paris. Desta forma, a própria narrativa funciona como uma estratégia de contenção que nasce do esforço de criar coerência mesmo quando nega a espinha dorsal de sua estrutura, que é a ideia de revolução e de contradição. O narrador transporta as contradições para a estrutura do romance para depois, num movimento de ação e reação, que lhe é constante, negar essa estrutura e se esforçar por criar um mundo ordenado. As tempestades, as marés agitadas e os redemoinhos se calam - tudo é cuidadosamente organizado pelo narrador, que como guia da ficção constrói, melodramaticamente, um mundo coerente que supera a falta de ordem que vinha sendo apresentada. O mundo fora de prumo encontra seu esteio; a esquina do Soho é, no meio da tormenta, "a very harbour form the ranging streets."[34] (*A Tale,* II, VI, p. 98)

Antes de sermos levados ao porto seguro, contudo, seguindo essa dinâmica de reverberações, Lucie também não está totalmente protegida dos ecos, nas palavras de nosso irônico narrador, a esquina do Soho é um lugar "prodigioso em ecos". Ao comentarem os ecos dos passos da multidão que se apressa a se abrigar da chuva, Lucie diz:

> "It will seem nothing to you. Such whims are only impressive as we originate them, I think; they are not to be communicated. I have sometimes sat alone here of an evening, listening, until I have made the echoes out to be the echoes of all the footsteps that are coming by an by into our lives".
> "There is a great crowd coming one day into our lives, if that be so", Sydney Carton struck in, in his mood way.
> The footsteps were incessant, and the hurry of them became more and more rapid. The corner echoed and re-echoed with the tread of feet; some, as it seemed, under the windows; some, as it seemed, in the room; some coming, some going, some breaking off, some stopping altogether; all in the distant streets, and not one within sight[35]. (*A Tale,* II, VI, p. 108).

[34] "Um porto seguro para quem vinha do movimento e nervosismo da rua." (*Um Conto,* II, VI, p. 114)

[35] "- Os senhores as julgarão insignificantes. Só impressionam no momento em que as criamos, suponho. É impossível transmiti-las. Às vezes sento-me aqui sozinha à noite, ouvindo, até que os ecos são de passos que se aproximam pouco a pouco de nossas vidas.
- Se for assim, há uma grande multidão prestes a entrar em nossas vidas- Sydney Carton interveio, com seu jeito mau-humorado.
Os passos eram incessantes, e sua pressa tornava-os mais e mais rápidos. A esquina ecoava e ressoava com o ruído deles. Alguns pareciam estar sob a janela. Outros pareciam estar na sala. Alguns vindo, outros indo, alguns surgindo, outros parando. Todos originários das ruas distantes e nenhum à vista." (*Um Conto,* II, p. 126)

Essa é mais uma entre várias passagens em que Carton “prevê” os acontecimentos futuros. Tudo está tão amarrado na narrativa que até mesmo o tom de aviso geral repercute na fala das personagens: uma multidão está para entrar nas nossas vidas; é a multidão revolucionária, que tanto pode entrar na vida ficcional de nossos personagens como na vida real de que Dickens também está falando. Os ecos que ameaçavam a paz do Soho - invisíveis, mas ameaçadores - graças às artimanhas de nosso narrador, farão uma curva, ainda que contra as leis da física, e pouparão a esquina de Lucie, desaparecendo da narrativa como se o desfecho do romance anulasse todos os problemas até então figurados.

Além de tecer os fios dourados de seu lar, que tem status de “sagrado” por sua capacidade de unir a todos e ser um mundo coerente, um oásis do meio do tumulto de Londres - e do mundo - é também a partir de Lucie que o narrador começa a tecer a ideia que culminará no sacrifício de Sydney Carton. É por causa dela, que ele fará a promessa de sacrifício (outro topos do melodrama) que o levará a trocar de lugar com Darnay. A ligação sentimental de Carton com Lucie não é desenvolvida no romance, mas está intimamente ligada à ideia de que Carton vai passar de vilão a herói, numa reviravolta (mais um eco do melodrama) que muda totalmente o rumo do romance. A própria constância de Carton, que faz visitas regulares, ainda que esporádicas a Lucie e ao pai antes e após o casamento de nossa heroína, é estranha. Causa ainda maior estranhamento a ideia de redenção que Carton vê em Lucie. A devoção quase religiosa que Carton demonstra por Lucie, por outro lado, está de acordo com o que vimos sobre o papel “ressacralizador” do melodrama: a quebra dos paradigmas religiosos faz com que o sagrado se mova em novas direções e a ideia de redenção, central na religião, passa para o plano puramente humano. Apesar dos estranhamentos, ao usarmos a chave do melodrama vemos que o narrador não se abstém de seu vigor na tecedura de um todo coerente. Carton, desde que o conhecemos, mostra um lado oculto que explicará suas atitudes extravagantes. Ele seria no começo o que Juliet John chama de “vilão byroniano” de Dickens - egoísta, não exterioriza seus sentimentos, tem uma vida interior misteriosa. Ele encarna, desta forma, tudo aquilo que o melodrama considera “degenerado”: ele desafia os pressupostos de “comunidade” e “caráter social” do gênero e por isso é considerado, assim como Madame Defarge, um opositor, um vilão. Carton nos é apresentado como “chacal”, indolente, negligente:

> Allowing for my learned friend's appearance being careless and slovenly if not debauched, they were sufficiently like each other to surprise, not only the witness, but everybody present, when they were thus brought into comparison. My Lord being prayed to bid my learned friend lay aside his wig, and giving no very gracious consent, but the likeness became much more remarkable[36]. (*A Tale,* I, III, 78)

Ironicamente o narrador se apropria da expressão de Stryver, que chamara Carton de "my learned friend," e o apresenta como o sósia de Charles Darnay mantendo o tom leve e humorado que caracteriza o episódio no tribunal em Londres. O enredo rocambolesco que o narrador estava construindo na cena tem seu ápice no aparecimento de Darnay. Se o melodrama trabalha com a contraposição para dessa oposição extrair significado, Dickens nos apresenta melodramaticamente o oposto de Charles Darnay. A ironia fica por conta do fato de que ele também é, ao mesmo tempo, seu igual. Ao contrário de Madame Defarge, que é a antípoda de Lucie Manette, a relação de Darnay e Carton não pode ser descrita com tanta simplicidade.

> Something especially reckless in his demeanour, not only gave him a disreputable look, but also so diminished the strong resemblance he undoubtedly bore to the prisoner (which his momentary earnestness, when they were compared together, had strengthened), that many of the lookers-on, taking not of him now, said to one another they would hardly have thought the two were so alike[37]. (*A Tale,* I, III, p. 81)

Eles são duplos, mas de sua duplicidade extraímos uma aparência (afinal estamos no campo do melodrama) ao mesmo tempo igual e diferente. Carton parece-se com Darnay, porém, daquilo que podemos julgar de seu caráter, que é o exterior, ele é desleixado e tem um comportamento que indica um desprendimento com relação ao que está se passando a seu redor que o afastam de seu sósia. No entanto, como também aparece nesse excerto, sua aparência infame e irresponsável podia adquirir

---

[36] "Descontando-se a aparência indolente e desleixada, senão debochada, do "meu douto colega", eles eram suficientemente parecidos entre si para surpreender não somente a testemunha como a todos os presentes, quando se fazia a comparação. Sendo solicitado a Milorde que ordenasse ao "meu douto colega" que tirasse a peruca, e tendo Milorde consentido com pouca disposição, a semelhança revelou-se muito mais marcante." (*Um Conto,* I, III, p. 93)

[37] "Alguma coisa especialmente indolente em sua conduta não só lhe conferia um aparência pouco digna mas também diminuía a espantosa semelhança que sem dúvida havia entre ele e o prisioneiro (realçada por sua momentânea seriedade, no instante em que forma comparados), de tal modo que os vários espectadores, observando-os agora, comentavam entre si que dificilmente teriam cogitado da semelhança." (*Um Conto,*I, III, p. 95)

seriedade, ainda que momentânea. Há, em Carton portanto, a semente de algo bom, a semente do herói que o narrador vai mostrar - apesar de não explicar seu desenvolvimento - no decorrer do romance.

Conforme o narrador nos vai revelando mais detalhes sobre sua vida, confirmamos a impressão de que ele é o típico vilão: é excessivamente antissocial, não se enquadrando no padrão maniqueísta do gênero, em que com um olhar poderíamos distinguir, por meio de gestos e da aparência exterior, o bom do mau. Ao contrário das outras personagens que nos são apresentadas em sua totalidade, não temos acesso aos recônditos de sua mente angustiada, não sabemos a causa de seu comportamento misantropo; ao mesmo tempo, ele se parece demais com nosso herói para simplesmente ser classificado como vilão. Um dos indicadores de sua personalidade complexa é sua melancolia não explicada. Sua conversa com Charles Darnay após o julgamento nos dá uma ideia de seu estado psicológico:

> "I think you have been drinking, Mr. Carton."
> "Think? You know I have been drinking.'
> "Since I must say so, I know it."
> "Then you shall likewise know why. I am a disappointed drudge, sir. I care for no man on earth, and no man on earth cares for me."
> " Much to be regretted. You might have used you talents better."
> "May be so, Mr. Darnay; may be not. Don't let your sober face elate you, however; you don't know what it may come to. Goodnight![38]"(*A Tale,* I, III, p. 90)

Sua tendência ao alcoolismo, que é mostrada em outros episódios, é justificada aqui. Ele usa o álcool para fugir do fato de que não pertence a lugar nenhum; é um vilão, começamos a perceber, que não se sente confortável na sua vilania. Apesar de sua aparência desleixada vemos que há algo de bom em Carton- ele ao menos sente falta de não pertencer a um grupo. Ele não é totalmente desprovido de introspecção, tampouco. Após a conversa com Darnay, pergunta a si mesmo:

> A good reason for taking to a man, that he shows you what you have fallen away from, and what you might have been! Change places with him and would

---

[38]" -Penso que bebeu bastante, senhor Carton.
- Pensa? O senhor sabe que bebi.
- Se me permite dizê-lo, eu sei que sim.
- Então, pode muito bem saber por que. Eu sou um pobre e desiludido escravo, senhor. Não me importo com ninguém na face da terra, e ninguém na face da terra se importa comigo.
-Lamento muito. Devia ter empregado melhor os seus talentos.
-Talvez sim, senhor Darnay, talvez não. Todavia, não se deixe inebriar pela sua sobriedade. Nunca se sabe o que pode acontecer amanhã. Tenha uma boa noite." (*Um Conto,* II, III, p. 105)

> you have been looked by those blue eyes as he was, and commiserated by that agitated face as he was[39]? (*A Tale,* II, IV, p. 90-1).

Carton vê em Darnay tudo aquilo que ele poderia ter sido e que não foi. Esse senso de desperdício de vida, de consciência da própria decadência, são as sementes lançadas para que a transformação de Carton seja mais verossímil. O sentimento de amor e ódio por Darnay, a identificação por serem parecidos e ao mesmo tempo o desconforto pelo francês representar tudo aquilo que ele não é, também serve de justificativa - sempre dentro dos paradigmas do melodrama - para a obsessão de Carton por Lucie, pelos olhos azuis que se compadecerem de Darnay. Sua admiração por Lucie é, portanto, um misto de emoções: a vontade de ser de fato como Darnay (e isso inclui a posse de Lucie) e o desejo de pertencer a um grupo, a um todo, a uma família, o mesmo desejo que levou o senhor Lorry a comprazer-se por fazer parte de um lar. Porém Carton, pelo mesmo fato de estar fora dos padrões "clássicos" do melodrama, não é revelado, exteriorizado como os outros personagens e suas motivações não são claras, como o próprio narrador admite:

> If Sydney Carton ever shone anywhere, he certainly never shone in the house of Doctor Manette. He had been there often, during a whole year, and had always been the same moody and morose lounger there. When he cared to talk, he talked well; but, the cloud of caring for nothing, which overshadowed him with such a fatal darkness, was very rarely pierced by the light within him.[40] (*A Tale,* II, XIII, p. 155)

Carton está quase que constantemente rodeado por uma escuridão e raramente deixa escapar aquela luz que o narrador quer que vejamos na personagem, para tornar sua reviravolta plausível.

Charles Darnay, ao contrário, é muito menos complexo. Sabemos os motivos de seu desprezo pela aristocracia - o comportamento do pai e do tio que tanto chocou sua mãe provavelmente foi comunicado à criança e Darnay cresceu sob a maldição

---

[39] "Haveria uma boa razão para afeiçoar-se a uma pessoa que lhe mostra o quanto você decaiu e o que poderia ter sido? Será que, se trocasse de lugar com ele, você seria fitado da mesma forma por aqueles olhos azuis, e se tornaria alvo da comiseração daquele rosto aflito, como aconteceu com ele?" (*Um Conto,* II, IV, p. 105)

[40] "Se Sydney Carton algun dia brilhou em alguma parte, com certeza não foi na casa do médico. Visitara-a com frequência durante um ano inteiro e sempre se mostrava mal-humorado e indolente. Quando se dava ao trabalho de falar, falava bem, mas a nuvem obscura de indiferença que o envolvia em treva abismais raras vezes permitia revelar a luz que refulgia em seu interior." (*Um Conto,* II, XIII, p. 177)

dos Evrémond. Como ele diz ao tio, o marquês de Evrémond em uma visita à França um pouco antes da revolução:

> Our family; our honourable family, whose honour is of so much account to both of us, in such different ways. Even in my father's time, we did a world of wrong, injuring every human creature who came between us and our pleasure, what ever it was. Why need I speak of my father's time, when it is equally yours? Can I separate my father's twin-brother, joint inheritor, and next successor, from himself?
> "Death has done that!" said the Marquis.
> "And has left me," answered the nephew, "bound to a system that is frightful to me, responsible for it, but powerless in it; seeking to execute the last request of my dear mother's lips, and obey the last look of my dear mother's eyes, which implored me to have mercy and to redress; and tortured by seeking assistance and power in vain[41]. (*A Tale,* II, IX, p. 129)

Darnay incorpora o discurso dos revolucionários, sentindo-se portador da culpa dos males cometidos por sua família. Os irmãos Evrémond (não somente irmãos, mas gêmeos, mais um de nossos duplos) cometeram crimes pelos quais a mãe de Darnay acreditava que a próxima geração teria não só que pagar, mas também que purgar. Darnay está desta forma preso à promessa que fez à mãe e a um título de nobreza que despreza. Ele não tem esquinas secretas em sua mente, é honesto e justo e temos acesso a todas as suas emoções. Até mesmo quando está preso (mais uma vez a virtude aprisionada) seus sentimentos são simples e descortinados sem maiores complexidades. Darnay representa o personagem melodramático típico, sem profundezas psicológicas e sua única complexidade é sua relação com o seu duplo, esse sim, cheio de recessos obscuros. A transformação de Carton em alguém parecido com Darnay não acontece gradualmente no romance: temos Carton apresentado no começo do romance, suas diferenças com Darnay enfatizadas e no fim, como observa T. A. Jackson, temos essas diferenças como que anuladas para que a substituição seja possível - "That Carton is shown, henceforward, to be as much an unhappy failure in life as his "double" was the reverse - a contrast made pathetic by Carton's hopeless love for Lucie- is all part of the process of preparation for the grand

[41] "Nossa família. Nossa honrada família, cuja honra significa tanto para nós dois, embora de maneiras distintas. Mesmo no tempo de meu pai, cometeram-se erros graves, que atingiram cada ser humano que se interpôs entre nós e nosso prazer. Por que devo referir-me ao tempo de meu pai, quando é também o seu? Posso separar de meu pai seu irmão gêmeo, co-herdeiro e sucessor?/ -A morte já o fez – comentou o marquês./ -E me deixou – rebateu o sobrinho – ligado aum sistema que me assusta, responsável por ele mas sem nenhum poder sobre ele. Esforçando-me para executar o último desejo proferido pelos lábios de minha querida mãe e obedecer ao seu último olhar, que me implorava piedade e reparação, e torturando-me com a busca inútil de auxílio e poder para fazê-lo." (*Um Conto*, II, IX, p. 149)

climax of substitution.[42]" (JACKSON: 1987, p. 109) A semelhança entre os dois não seria apenas física, pois ambos possuiriam uma generosidade e prontidão para a o sacrifício:

> Before Carton makes his sacrifice, Darnay has made his. He has sacrificed his title and his inheritance for a sense of their essential injustice and as the only recompense at his command for the wrong these things- titles and feudal rights and privileges- have entailed. Moreover, he has imperiled his personal safety and indeed, his life, to respond to the appeal for protection form a faithful servant, in peril in consequence of doing his duty. Darnay's large-hearted generosity and self-sacrifice precede and create the occasion (as well as the need) for Carton's ultimate self-sacrifice. Thus by a whole succession of strokes Dickens makes the resemblance between Carton and Darnay extend form their outward appearance to their fundamental character.[43] (JACKSON: 1987, p. 111)

Essa anulação das diferenças, que, apesar do otimismo geral que Jackson demonstra com relação ao radicalismo de Dickens, parece ter realmente acontecido, não apaga o fato de que o mecanismo inventado pelo narrador não está explicado nem explicitado na narrativa. Não sabemos por que ou como Carton passa por essa mudança de coração. O próprio Carton tenta explicar para Lucie a importância que ela tem em sua vida, no papel de conscientizá-lo, ainda que inconscientemente, de seus vícios.

> If you will hear me through very little more, all you can ever do for me is done. I wish you to know that you have been the last dream of my soul. In my degradation I have not been so degraded but that the sight of you with your father, and of this home made such a home by you, has stirred old shadows that I thought had died out of me. Since I knew you, I have been troubled by a remorse that I thought would never reproach me again, and have heard whispers from old voices impelling me upward, that I thought were silent for ever. I have had unformed ideas of striving afresh, beginning anew, shaking off sloth and sensuality, and fighting out the abandoned fight. A dream, all a dream,

---

[42] "Que Carton seja mostrado, doravante, tanto um infeliz fracasso na vida quanto seu "duplo" era o reverso- um contraste que o faz ainda mais digno de pena por seu amor sem esperanças por Lucie- é tudo parte de um processo de preparação para o grande clímax da substituição."

[43] "Antes de Carton fazer seu sacrifício, Darnay faz o seu. Ele sacrificou seu título e sua herança por causa de sua injustiça essencial e como a única recompensa a seu alcance para o mal que essas coisas- títulos, direitos feudais e privilégios - lhe conferiram. Além disso, ele colocou em perigo a sua segurança pessoal e, de fato, sua vida, ao responder ao chamado de ajuda de seu servo fiel, que se envontrava em perigo por cumprir sua obrigação. A grande generosidade de Darnay e seu auto-sacrifício precedem e criam a ocasião (assim como a necessidade) para o sacrifício final de Carton. Portanto, por toda uma sucessão de pinceladas Dickens faz a semelhança entre Carton e Darnay ser estendida para além de sua aparência exterior para seu caráter essencial."

> that ends in nothing, and leaves the sleeper where he lay down, but I wish you to know that you inspired it.[44] (*A Tale,* II, XIII, 157)

Temos um vislumbre do que lhe vai no coração, porém ainda não sabemos que vozes são estas do passado, que sombra são estas que o levaram à degradação. Como ele mesmo afirmou que não havia ninguém que se preocupasse com ele, podemos supor que fosse órfão - ele menciona o enterro do pai posteriormente - outro pathos caro a Dickens: a criança que sofre abusos ou descaso e se transforma em um adulto horrível. Suposições apenas, pois nosso narrador, tão zeloso em nos mostrar todas as conexões da narrativa, nos deixa na sombra quando se trata de Carton; só podemos entendê-lo como parte das estratégias melodramáticas.

Ainda com relação ao sacrifício, Dickens insere outro elemento do melodrama, a promessa, e faz com que Carton prometa a Lucie seu futuro sacrifício, ainda que de forma velada - "O Miss Manette, when the little picture of a happy father's face looks up in yours, when you see your own bright beauty springing up anew at your feet, think now and then that there is a man who would give his life, to keep a life you love beside you[45]"(*A Tale,* II, XIII, pl 159). O voto que ele faz de "fazer o que for preciso" por Lucie e por aqueles a quem ela ama desafia a capacidade do leitor de seguir o fio da história. Num enredo, como já enfatizamos, tão finamente tecido, o rumo da conversa não nos prepara para esse desfecho; ele só pode ser entendido a partir da personalidade de Carton, aquela parte à qual não temos acesso, e da qual apenas entrevemos o tormento. Uma declaração de devoção eterna era de se esperar, porém o narrador criou ainda a ideia do voto, da promessa como forma de o personagem vilão se tornar herói pela admiração de uma mulher, símbolo da inocência e da pureza. Não há, nesse ponto da narrativa, nada que indique a Carton que Lucie precisaria de tal promessa.

---

[44] "Se me ouvir um pouco mais, já terá feito o bastante. Quero que saiba que foi o último sonho de minha alma. O que atenua minha degradação é vê-la junto de seu pai, neste lar que a senhorita tornou tão aconchegante, pois essa visão afugentou antigas sombras que eu julgava me terem aniquilado. Desde que a vi, torturei-me com um remorso de que não me considerava capaz e ouvi murmúrios de vozes esquecidas que me impulsionavam para a frente, vozes que julguei silenciadas para sempre. Passei a acalentar o vago anseio de empenhar-me, de começar de novo, libertando-me da indolência e da sensualidade e retomando a abandonada luta. Um sonho, tudo um sonho que termina em nada e deixa o sonhador a jazer no mesmo lugar em que adormecera. Contudo, desejava que soubesse que foi a senhorita que me inspirou esse sonho." (*Um Conto,* II, XIII, p. 179-80)

[45] Oh, senhorita Manette, quando o gracioso quadro de um rosto venturoso de pai contemplar o seu, quando vir sua própria beleza radiante desenvolver-se nas feições dos filhos, lembre-se, uma vez ou outra, de que existe um homem que daria a vida para preservar ao seu lado a vida daqueles a quem ama." (*Um Conto*, II, XIII, p. 182)

As palavras proféticas de Carton, que se repetem em outras ocasiões, são outro ponto que não têm uma explicação clara. Não há nada no enredo que mostre que ele pudesse conhecer ou mesmo intuir o futuro, que tivesse condições de saber que um ente amado de Lucie ia depender de sua ajuda - melodramaticamente, de sua própria vida.

No final, quaisquer que tenham sido os motivos - pois nosso narrador preferiu nos ocultar algumas facetas da personalidade do herói/vilão - Carton se coloca literalmente no lugar de Darnay, passa de seu oposto a seu igual, criando uma identificação total com o seu duplo. O desejo manifesto logo após o julgamento na Inglaterra finalmente será alcançado; ele será o comiserado, ele será aquele por quem Lucie sente piedade, ele será, em suma, Charles Darnay. É mais uma dicotomia que é superada.

A conversa de Carton com a “little seamstress”, a pequena costureira que o acompanha até a guilhotina, nos mostra um Carton completamente diferente: ele abandonou o cinismo que lhe era um companheiro inseparável e é capaz de se apiedar da moça - mais uma moça, mais uma costureira (ecos, ecos) - porém, ao contrário de Lucie e da Madame Defarge, essa moça sem nome não tem nem a natureza sublime da primeira nem a épica da segunda; ela é, de acordo com a sua própria descrição, “ a poor little weak creature” (*A Tale,* III, XIII, 365) e o pathos do episódio é aumentado pelo fato de que ela ainda considera um bem morrer pela República, “which is to do so much to us poor”. A República da Igualdade, Liberdade, Fraternidade ou Morte é ironizada mais uma vez na figura dessa pobre costureira, novamente o narrador mostra a tradição antirrevolucionária se interpondo na narrativa, na incongruência dos revolucionários, que condenam o povo que diziam proteger. É interessante notar que em *The French Revolution* Carlyle também mostra uma cena parecida, ao pé do cadafalso, mas a pequena costureira da realidade era a Marquesa de Crussol, que se encontra com Elizabeth, irmã do rei, e lhe pede, não um beijo, como a pequena costureira, mas um abraço:

> Another row of Tumbrils we must notice: that which holds Elizabeth, the Sister of Louis. Her Trial was like the rest; Plots, for Plots. She was among the kindliest, most innocent of women. There sat with her, amid four-and-twenty others, a once timorous Marchioness de Crussol; courageous now; expressing towards her the liveliest loyalty. At the foot of the Scaffold, Elizabeth with tears in her eyes thanked this Marchioness; said she was grieved she could not reward her. ‘Ah, Madame, would your Royal Highness deign to embrace me,

> my wishes were complete!'- 'Right willingly, Marquise de Crussol, and with my whole heart.' Thus they: at the foot of the Scaffold[46].(CARLYLE:1999, p. 312-3)

"Ah, Revolução maldita", parece nos querer fazer pensar nosso narrador. Porém, notemos que a nobre marquesa foi substituída pela costureirinha e nosso agora herói Sydney Carton ocupa o lugar de Sua Alteza Real. Na ideia de sagrado que nosso narrador vai construindo, não há lugar para a nobreza, porém os sentimentos e valores antes atribuídos a essa classe vão ser aproveitados para reproduzir o encanto e a coesão social proporcionados no mundo ideal criado no final do romance em dois personagens do povo. Reforçando essa ideia de ressacralização da sociedade, enquanto Carton e a pequena costureira estão a caminho do cadafalso, vemos pela última vez a indignação de nosso narrador com o Antigo Regime - pai de todas as opressões, até mesmo da que se abate sobre a costureirinha por meio da Revolução.

> Six tumbrils roll along the streets. Change these back again to what they were, thou powerful enchanter, Time, and they shall be seen to be the carriages of absolute monarchs, the equipages of feudal nobles, the toilettes of flaring Jezebels, the churches that are not my father's house but dens of thieves, the huts of millions of starving peasants[47]! (*A Tale,* III, XV, p. 381)

Novamente o narrador apela para o tempo, mostrando que foi a História que promoveu a transformação das carruagens dos monarcas absolutos em carroças para levar os prisioneiros. Para aqueles que consideram a inserção de trechos do Evangelho e o caráter sagrado e profético da última cena de Carton como sinal de religiosidade de Dickens, ele responde com as igrejas que não são a casa do pai, mas "covis de ladrões"! Se há ironia para tratar da Revolução, a monarquia e a Igreja são

---

[46] "Uma outra fileira de carros fúnebres nós devemos notar: aquela que leva Elizabeth, a irmã de Luis. Seu julgamento foi como os demais: por Conspirações, por Conspirões. Ela era uma das mais gentils e mais inocentes das mulheres. Sentava-se ali com ela e outros vinte e quatro, a antes temerosa Marquesa de Crussol; corajosa agora; expressando em relação a ela a maior das lealdades. Ao pé do cadafalso, Elizabeth, com lágrimas nos olhos agradeceu essa marquesa; disse que ela lamentava por não poder recompensá-la. "Ah senhora, pudesse a Sua Alteza Real dignar-se a me abraçar e meus desejos seriam completamente realizados!" "Sim, com prazer, Marquesa de Crussol, e com todo o meu coração". E assim o fizeram: ao pé do cadafalso."

[47] "Seis carros mortuários rodam com estrondo pelas ruas de Paris. Faça-os regressar ao que eram antes, ó Tempo, poderoso mago, e eles serão vistos como luxuosas carruagens de monarcas absolutos, como equipagens de nobres feudais, como toucadores de mulheres deslumbrantes como Jezebel, como igrejas que não são a casa de meu Pai, mas covis de ladrões, como choupanas de camponeses esfaimados!" (*Um Conto,* III, XV, p. 429-30)

atacadas com veemência, sem subterfúgios, sem humor. O narrador nega ao mesmo tempo as duas instituições responsáveis pela coesão social do Antigo Regime - a monarquia e a Igreja – argumentando que sua corrupção teria feito padecer milhares de camponeses e desembora na Revolução que a combateu.

Avançando e recuando nosso narrador vai caminhando para sua própria solução, para o seu sagrado representado por Sydney Carton, que como a Igreja, tem seu mártir e como a monarquia e aristocracia no passado - como havia lhe dito Carlyle em sua *The French Revolution*[48]- tem sua honra e a função de guiar os mais fracos.

> Observe, however, that of man's whole terrestrial possessions, and attainments, unspeakably the noblest are his Symbols, divine or divine-seeming; under which he marches and fights, with victorious assurance, in this life-battle: what we can call his Realised Ideals. Of which realized Ideals, omitting the rest, consider only these two: his Church, or spiritual Guidance; his Kingship, or temporal one. The Church: what a word was there; richer than Golconda and the treasures of the world! In the heart of the remotest mountains rises the little Kirk; the Dead all slumbering round it, under their white memorial-stones, "in hope of a happy resurrection"- dull wert thou, O Reader, if never in any hour (say of moaning midnight, when such Kirk hung spectral in the sky, and Being was as if swallowed up of Darkness) it spoke to thee- unspeakable, that went into thy soul's soul. Strong was he that had a Church, what we can call a Church: he stood thereby, though 'in the centre of Immensities, in the conflux of Eternities, yet manlike towards God and man; the vague shoreless Universe had become for him a firm city, the dwelling which he knew. Such virtue was in Belief; in these words, well spoken: I *believe*. Well might men prize their *Credo,* and raise stateliest Temples for it, and reverend Hierarchies, and give it the tithe of their substance; it was worth living and dying for.
> Neither was that an inconsiderable moment when wild armed men first raised their Strongest aloft on the buckler-throne, and, with clanging armour and hearts, said solemnly: Be thou our Acknowledged Strongest! In such Acknowledged Strongest (well-named King, *Kön-ning,* Can-ning, or Man that was Able) what a Symbol shone now form them,,- significant with the destinies of the world! A symbol of true Guidance in return for loving Obedience; properly, if he knew it, the prima want of man. A symbol which might be called sacred; for is there not, in reverence for what is better than we, an indestructible sacredness[49]? (CARLYLE: [s.d], p. 2-3)

---

[48] Carlyle defende que um dos males de sua sociedade era a perda dos símbolos- que em nosso trabalho chamamos de "sagrado", seguindo a nomenclatura usada por Peter Brooks. Para Carlyle a perda desses símbolos, representados pela Igreja e pela monarquia são os fatores que determinaram a derrocada da sociedade. Citamos a passagem do começo de *The French Revolution* em que apresenta sua teoria.

[49] "Observe, contudo, que de todas as possessões e talentos humanos, indubitavelmente os mais nobres são seus símbolos, divinos e com aparência de divinos; sob os quais ele marcha e luta, com vitoriosa segurança em sua vida de batalhas: o que nós podemos chamar de sue Ideais Concretos. Destes ideais concretos, omitindo o resto, considere somente estes dois: sua Igreja, ou Guia Espiritual; seu Rei, ou guia temporal. A Igreja: que palavra estava lá; mais rica que Golconda e os tesouros do mundo! No coração das mais remotas montanhas nasce uma igrejinha. Os mortos todos descansando a seu redor, sob a sobra de suas pedras brancas, "na esperaça de uma ressurreição feliz"Triste de você, oh leitor, se nunca em algum momento (que seja uma meia-noite lamentosa, quando tal igrejinha aparece fantasmagórica no céu, e o ser encontra-se como que engolido pela escuridão) ela falou com você- de forma inefável, que penetrou a alma de sua alma. Forte aquele que tinha uma Igreja, o que nós podemos chamar de Igreja: ele permaneceu lá, apesar de "no centro das Imensidões, no confluxo

Dickens, apesar de ter bebido – e muito - na fonte do livro de Carlyle, como podemos ver nessa passagem, não comungava de suas ideias políticas completamente: vimos que ele não faz a distinção que faz Carlyle, entre a nobreza anterior a Luis XIV, que cumpria sua função de sagrado, e a nobreza da época da Revolução, que havia se perdido nas futilidades da corte e se esquecido do povo que os obedecia amorosamente. Dickens absorve, contudo, a ideia de simbolismo e da importância do sagrado ainda que tenha uma confiança ínfima no governo, como ele mesmo afirmou, e na Igreja instituída, seja ela a Católica como na França ou a Anglicana, como na Inglaterra. É importante ressaltar que ele não tem uma visão romantizada do passado da aristocracia e da Igreja, como Carlyle e isso é importante para entendermos a "religiosidade" do desfecho do romance; em uma carta ao Reverendo Thomas Robinson em 1841 ele deixa clara a sua não afiliação à Igreja da Inglaterra:

> I am much obliged to you for your interesting letter. Nor am I the less pleased to receive it, by reason that I cannot find it in my conscience to agree in many important respects with the body to which you belong. In the love of virtue and hatred of vice, in the detestation of cruelty and encouragement of gentleness and mercy, all men who endeavor to be acceptable to their Creator in any way, may freely agree. There are more roads to Heaven, I am inclined to think, than any sect believes; but there can be none which have not these flowers garnishing the way[50]. (DICKENS: 1882, posição 185)

---

das Eternidades, ainda como um homem em relação a Deus e ao homem; a vaga imensidão do universo tinha se tornado para ele uma cidade sólida, a morado do que ele conhecia. Tal virtude estava na crença; nestas palavras, bem ditas: Eu acredito. Bem deve o homem valorizar seu credo, e erigir os mais belos templos para ele, e reverenciar as hierarquias, e dar-lhes o dízimo de sua essencência; vale a pena viver e morrer por ele.
Nem foi um momento inconsiderado aquele em que os homens selvagens armados ergeram para o alto seus escudos mais fortes, e, ressoando suas armaduras e seus corações, disseram solenemente: Sejai vós nosso Superior Reconhecido! Em Tal Superior Reconhecido (nomeado Rei, Kön-ning, Canning, ou Homem que é Capaz) que símbolo brilhou então para eles, substancial para os destinos do mundo. Um símbolo de verdadeira liderança em troca de uma obediência amorosa; propriamente, se ele soubesse disso, o primeiro desejo do homem. Um símbolo que pode ser chamado sagrado, pois não há, na reverência ao que é melhor do que nós, um sacralidade indestrutível?

[50] "Eu estou muito grato por sua interessante carta. Nem fiquei eu menos satisfeito por recebê-la, razão pela qual eu não posso achar em minha consciência razões para concordar em muitos aspectos importantes com o corpo ao qual o senhor pertence. No amor à justiça e ódio ao vício, na abominação da crueldade e no encorajamento da gentileza e misericórdia, todos os homens que almejam serem aceitos por seu Criador de algum modo, devem livremente concordar. Há mais caminhos para o céu, eu estou inclinado a acreditar, do que qualquer seita acredita; mas não pode haver nenhum sem aquelas flores enfeitando o caminho."

Dickens não era um entusiasta das instituições em geral e da Igreja em particular. Ele nunca perde a oportunidade de criticar os pastores em seus livros e mesmo em seus contos de natal, o tema “Natal” como nascimento de Jesus Cristo não é abordado, apesar de às vezes ele citar “Our Saviour”. Seu grande sucesso com contos de natal começou em 1843 com *A Christimas Carol. In Prose. Being a Ghost Story of Christmas*, e ele vai escrever anualmente seus contos, cada vez mais produzindo enredos que tratam da família e dos problemas sociais. Na verdade, em seus contos de Natal Dickens demonstra um credo religioso não convencional e apesar de nunca ter se declarado ateu e de usar uma vocabulário religioso em algumas cartas e mesmo em seus romances, isso parece dever-se muito mais ao vocabulário corrente da época do que um credo institucionalizado do autor[51]. Peter Acroyd também comenta as motivações de Dickens para iniciar seus contos de Natal - primeiramente, financeira, como sempre nosso escritor precisava de dinheiro para sustentar sua família, pai, irmãos e filhos - e também para tratar de um tema que lhe veio à mente durante um encontro no Manchester Athenaeum, uma entidade que se dedicava à educação da classe trabalhadora. Dickens, de acordo com Acroyd, criou a história para combater os males causados pela ignorância e a miséria:

> Everyone now remembers the miser, together with Tiny Tim, but for Dickens the two principal figures of the story were the phantoms of Ignorance and Want that are shown to Scrooge. He called it a ‘little tract for the times’; so did the whole nation[52]. (ACROYD: 2003, p. 93).

A religião é desta forma uma desculpa para tratar do político e se a religião não pode ser entendida de maneira literal nem em seus contos de Natal, quanto mais no nosso romance. As menções que o narrador faz ao sacrifício e à ideia de redenção funcionam como substitutos para os símbolos sagrados de que fala Carlyle e que Peter Brooks atribui como uma das funções do drama na época da Revolução: no lugar da nobreza e da Igreja, Dickens propõe como novos símbolos a família e a comunidade; o sacrifício de Carton tem nuances religiosas e nobres (no sentido do sacrifício pelo outro, de guiar a pequena costureira) que o aproximam de uma

---

[51] Sobre esse assunto ver a Introdução de Michael Slater para *A Christmas Carol and Other Christmas Writings.* London: Penguin Books, 2003 a).

[52] “Todos agora se lembram do avaro, juntamente com Tiny Tim, mas para Dikens as duas figuras principais da história eram os fantamas da Ignorância e da Necessidade que são mostrados para Scrooge. Ele chamava-o de “um pequeno tratado para a época”; e assim o considerava a nação inteira”

figuração da união desses dois sagrados - Carton é ao mesmo tempo o rei e o redentor.

Lucie completaria esse mundo ao criar afetiva e efetivamente a família ideal. O sagrado para Dickens migra dessa forma de duas instituições que ele criticava e desprezava para o seio da família. Não é à toa que o último capítulo se chame “The footsteps die out forever”. Nosso narrador, que vinha falando dos ecos da Revolução durante todo o enredo, os extingue ao propor uma nova solução. Ele tira do horizonte a Revolução e não enxerga na Reforma um instrumento de coesão social ou de recuperação do sagrado - afinal ela manteria as mesmas instituições que considerava corrompidas e ineficazes; ele cria, ao invés de escolher entre Reforma e Revolução sua própria ideia do sagrado - laica, centrada no ser humano e nos ideais de uma fraternidade. Seu projeto é primeiramente mostrado na relação entre Carton e a costureira - ele a chama de irmã, trata-a gentilmente (o mesmo Carton bêbado do início do romance e o cínico que nos deixou há apenas algumas páginas) e a conforta, dizendo que no lugar aonde vão não há tempo (o tempo moedor de homens! O tempo encantador! O tempo que transforma carruagens em carroças) e nem sofrimento.

> The two stand in the fast-thinning throng of victims, but they speak as if they were alone. Eye to eye, voice to voice, hand to hand, heart to heart, these two children of the Universal Mother, else so wide apart and differing, have come together on the dark highway, to repair home together, and to rest in her bosom[53]. (*A Tale*, III, XV, p. 384)

Apesar do discurso religioso que permeia o episódio, o destino deles, após passarem pela escura estrada, é serem recolhidos no seio da Mãe Universal que lhes proporcionará não o céu dos cristãos, mas um lar; a fragmentação que os mantém separados, “wide apart” cessará de existir eles serão uma fraternidade que voltará ao Lar. É significativo o uso do verbo “repair” que pode significar também consertar o Lar destruído. Tanto a ideia de retorno (como está na tradução do romance em português) quanto a ideia de consertar remetem a algo que existia e para onde se vai voltar ou que foi quebrado, danificado e agora deve ser restaurado. Dickens não propõe simplesmente a volta ao passado, o resgate, mas a recriação de uma unidade perdida

[53] “Os dois se enocntram em meio à multidão de vítimas, que diminui aceleradamente, mas conversam como se estivessem a sós. Olho a olho, voz a voz, mão a mão, coração a coração, esses dois descendentes da Mãe Universal, de outra forma tão distantes e diferentes, foram unir-se no sombrio caminho, para regressarem ao lar e lá repousarem em seu regaço.” (*Um Conto,* III, XV, p. 433)

na forma de um novo sagrado; ele reinventa, restaura o passado, dando-lhe novas características e colocando a solução final no futuro, como se pode observar na última fala de Carton citada anteriormente.

Na verdade, não é exatamente uma última fala já que ela não nos é dada pelo discurso direto do personagem. Ela nos chega como um eco de um exercício de imaginação do narrador, que supõe o que ele teria falado se pudesse, visto que se sabe que não era permitido aos condenados falarem- o próprio Luis XVI foi abafado pela multidão e pelo carrasco. O tom profético não se restringe às profecias propriamente ditas, mas está também na própria percepção do povo que acompanhava a execução, que nas palavras do narrador- "They said of him, about the city that night, that it was the peacefullest man's face ever beheld there. Many added that he looked sublime and prophetic.[54]" (*A Tale,* III, XV, p. 385) Finalmente acessamos o interior atormentado de Carton para o descobrirmos sereno, em paz - ele superara as próprias contradições de sua alma, que o levavam para o desperdício de sua vida e finalmente transforma-se no herói, deixa de desafiar as estruturas do melodrama para aderir a elas e através de seu semblante revelar-nos seu caráter.

Carton, como um verdadeiro redentor, tem quem lhe escreva as palavras (afinal, os Evangelhos - que também são quatro - não foram escritos por Jesus Cristo) e nos deixa quatro conjuntos de previsões para o futuro (*A Tale,* III, XV, p. 386). O primeiro é para os vilões do romance que não passaram por um processo de expiação como ele próprio: Cly, Basard, a Vingança, Defarge e o júri e o juiz, "long ranks of the new oppressors who have risen on the destruciton of the old". Para esses ele vê a possibilidade de regeneração através de sua desgraça – eles perecerão na guilhotina antes que ela deixe de ser usada- possa se construir um futuro melhor:

> I see a beautiful city and a brilliant people rising from their abyss, and, in their struggles to be truly free, in their triumphs and defeats, through long years to come, I see the evil of this time and of the previous time of which this is the natural birth, gradually making expiation for itself and wearing out[55]. (*A Tale,* III, XV, p. 386)

---

[54]" Naquela noite, disseram a respeito dele, na cidade, que a sua face foi a mais plácidaa já vista ali. Muitos acrescentaram que sua expressão era sublime e profética." (*Um Conto,* III, XV, 434)

[55] "Vejo uma linda cidade e um povo brilhante surgindo do abismo e, em suas batalhas pela verdadeira liberdade, em seus triunfos e derrotas, através de muitos e muitos anos no futuro, vejo o mal deste tempo e odo tempo anterior, do qual é o fruto natural, gradualmente sendo expiado e redimido." (*Um Conto*, III, XV, p. 435)

A referência ao tempo cíclico da natureza mais uma vez é costurada à nossa narrativa: do abismo nascerá a verdadeira liberdade, não a opressora perpetrada pelos revolucionários, mas a comunhão e fraternidade que nosso narrador propõe. A maldade do tempo presente desaparecerá; como isso será alcançado não sabemos exatamente, mas Carton em sua mensagem vê uma luta frutífera no futuro.

O segundo conjunto de previsões diz respeito a Lucy e sua família:

> I see the lives for which I lay down my life, peaceful, useful, prosperous and happy; in that England which I shall see no more, I see Her with a child upon her bosom, who bears my name. I see her father, aged and bent, but otherwise restored, and faithful to all men in his healing office, and at peace. I see the good old man, so long their friend, in ten years' time enriching them with all he has, and passing tranquilly to his reward[56]. (*A Tale,* III, XV, p. 386)

A Inglaterra, apesar de todos os seus problemas, se os passos desaparecerem para sempre, que é o objetivo do aviso de nosso narrador, será o lar seguro e feliz, onde até mesmo o senhor Lorry verá nascer os sentimentos humanos. Não que ele tenha se livrado totalmente de sua relação com o dinheiro - seu legado para os Darnays é o dinheiro que deixará, mas no caso do velho senhor Lorry isto equivale à doação de sua alma, já que ele é não o oposto, mas o complemento do Banco Tellson. O filho de Lucie e Darnay terá o seu nome- a natureza mais uma vez possibilitando o recomeço (desta vez um recomeço que trará a paz e não a violência). Lembremos porém que como observa Juliet John, as razões de Carton não são totalmente filantrópicas: ele espera, em seu discurso-profecia, não só que o filho de Lucie e Darnay tenha seu nome, mas também que seja colocado entre o casal, sempre lembrado e sempre reverenciado, como o terceiro bloco deixa claro:

> I see that I hold a sanctuary in their hearts, and in the hearts of their descendants, generations hence. I see her, an old woman, weeping for me on the anniversary of this day. I see her and her husband, their course done, lying side by side in their last earthly bed, and I know that each was not more

[56] "Vejo as vidas pelas quais doei a minha vida, serenas, úteis, prósperas e felizes, naquela Inglaterra que não verei jamais. Eu a vejo com uma criança no colo, que tem o meu nome. Vejo o pai dela, velho e curvado, mas saudável e fiel a todos os homens em seu ofício de cura, e em paz. Vejo o bom ancião, amigo tão antigo deles, dentro de dez anos, enriquecendo-os com tudo quanto possui, e tranquilamente recebendo sua recompensa." (*Um Conto*, III, XV, p. 435)

> honoured and held sacred in the other's soul , than I was in the souls of both[57]. (*A Tale,* III, XV, p. 386)

Novamente temos o uso do vocabulário religioso por parte do nosso narrador para acentuar o melodrama: ele de certa forma conquista após a morte aquilo que não conseguiu em vida: mais um ciclo do romance se fecha e os olhos azuis de Lucie choram por ele como na cena do julgamento, quando estavam tristes por Darnay. Além disso ele é mais sagrado (a ideia da sacralização de Carton entrando explicitamente na narrativa) para Lucie e Darnay do que é o casal entre si - novamente a ideia do sagrado como figuração melodramática da unidade - eles serão um só "coração", uma comunidade ligada pelos sentimentos.

No último bloco ele fala da segunda criança que será seu homônimo - nosso último duplo. Carton será perpetuado pela atuação justa e meritória dessa criança como juiz, capaz de finalmente extirpar o mal, que afinal é o objetivo do melodrama.

Os excertos citados, assim como a construção do vilã/herói mostram que Dickens se apropria do discurso religioso não para fazer proselitismo da religião, mas para criar sua própria ideia de sagrado - "aquele que acredita em mim apesar de morto estará vivo", não em uma vida eterna sobrenatural, mas no filho e no neto de Lucie que serão, eles sim, os grandes salvadores, os grandes redentores de um mundo em convulsão - a mesma história que trouxe as marés e os monstros trará enfim como fruto a justiça. A redenção é colocada não em uma esperança sobrenatural, mas numa esperança natural; o mesmo tempo que trouxe a tormenta trará a bonança. O sol, citado poucas páginas antes, enquanto Carton perambulava pelas ruas escuras de Paris finalmente brilhará, não mais metaforicamente, mas realmente, no fim de duas gerações. O mundo, que parecia "as if Creation were delivered over to Death's dominion" é libertado:

> But, the glorious sun, rising, seemed to strike those words, that burden of the night, straight and warm to his heart in its long bright rays. And looking along them, with reverently shaded eyes, a bridge of light appeared to span the air between him and the sun, while the river sparkled under it.[58](*A Tale*, III, IX, p. 324)

---

[57] "Vejo que tenho um santuário em seus corações, e nos corações de seus descendentes, por várias gerações. Eu a vejo idosa, chorando por mim no aniversário deste dia. Eu a vejo e a seu marido, tendo percorrido o caminho, jazendo lado a lado em seu último leito eterno, e sei que cada um não foi mais querido e sacralizado na alma do outro do que eu na alma dos dois." (*Um Conto*, III, XV, p. 435)

[58] "Contudo, o glorioso sol, erguendo-se, dava a impressão de repetir aquelas palavras, aquele bordão da noite, ininterrupto e cálido apr ao coração dele, com seus raios longos e resplandescentes." (*Um Conto,* III, IX, p. 366

Ah, sol glorioso que finalmente vencerá as sombras da noite. Nosso narrador mais uma vez emprega uma imagem poética, melodramática e carregada de esperança - a justiça enfim brilhará. Esse sol, no entanto, que refletirá nas águas do rio e iluminará todos os homens (em comparação com as águas turvas que guardavam mistérios do início do romance), esse sol que trará finalmente a unidade, a totalidade que se encontrava submergida nas sombras do terror, não é o sol da política; não é o sol da Revolução ou o sol da Reforma. A Revolução, ao contrário do que acreditava Jules Michelet quando escreve sobre a comemoração da festa da Federação em 1790 não é o fim; o sol glorioso ainda não brilharia com toda sua força.

> Nós, crentes do futuro, que colocamos a fé na esperança e olhamos para a aurora, nós, que o passado desfigurado, depravado, a cada dia mais impossível, baniu de todos os templos, nó, que por seu monopólio somos privados de templo e altar, que muitas vezes nos entristecemos no isolamento de nossos pensamentos, nó tivemos um templo, nesse dia, como jamais se tivera!...
> Não mais igreja artificial, mas a universal Igreja. Um só domo, dos Vosges às Cèvennes, e dos Pireneus aos Alpes.
> Não mais símbolo convencionado. Tudo natureza, tudo espírito, tudo verdade.
> O homem, que, em nossas velhas igrejas, não se vê face a face percebeu-se assim, viu-se pela primeira vez, recolheu nos olhos de todo um povo uma centelha de Deus. Ele percebeu a natureza, apoderou-se dela novamente, e redescobriu-a sagrada, e nela sentiu Deus ainda.
> E esse povo, e essa terra, encontraram seu nome: Pátria.
> E a Pátria, por maior que seja, ele alarga seu coração até abraça-la. Ele a vê com os olhos do espírito, estreita-a nos votos do desejo.
> Montanhas da Pátria, que limitais nossos olhares, e não nossos pensamentos, sede testemunhas de que se não alcançamos com os braços fraternos a grande família da França, ela está contida em nosso coração... (MICHELET: 1988, p. 408).

Michelet, que escreveu sua *História da Revolução Francesa* entre 1833 e 1867 ainda acreditava na “pátria” como o novo símbolo, o novo sagrado que serviria da amálgama para a sociedade, não somente na França, mas no mundo. A Pátria constituía para ele ainda o grande valor de unidade nacional. Para nosso narrador, a Pátria já não constituía ou mesmo nunca chegou a constituir um valor máximo; a Revolução empregava, na figura da Madame Defarge, da Vingança e do serrador os mesmos meios que o Antigo Regime. A Pátria francesa - e essa crítica à Revolução Francesa leva Dickens para além da pieguice e o traz para a modernidade - tampouco recolheu em seu seio os *sans-culottes*, como observam os historiadores que estudam a participação do povo na Revolução Francesa e como nos adverte Marx - “Quando a

burguesia francesa derrubou o domínio da aristocracia, tornou desse modo possível a muitos proletários subirem acima do proletariado, mas apenas na medida em que se tornaram burgueses.” (MARX: 1984, p. 59) As contenções de nosso narrador mais uma vez nos revelam uma visão revolucionária.

Após a maré terrível do levante de Madame Defarge e seus companheiros, o narrador nos conta que eles foram punidos e que de seu abismo será construído um outro mundo, não através da política, em torno da ideia de pátria, mas em torno da ideia de “home”, de lar, de família.

A Inglaterra, segundo a visão do narrador, abrigará a possibilidade de uma justiça, da verdadeira justiça, que será cultivada por Lucie Manette, assim como o horror da Revolução foi cultivado pela opressão. Nosso narrador nos alerta de que o espectro da Revolução ainda não havia sido banido, como queriam acreditar muitos, e nos mostra na estrutura de seu romance a tradição antirrevolucionária que moldou a sua época e a nossa: assim como no romance, a Revolução bate à porta e na Inglaterra há uma força, onipresente, forçando a porta a não se abrir. Como comenta Hobsbaw, “quando as barricadas foram erguidas em Paris [1848] todos os liberais moderados (e, como observou Cavour, uma razoável proporção de radicais) eram conservadores potenciais.” (HOBSBAW: 2004, p. 37)

O remédio que nosso narrador nos oferece ao diagnóstico que faz da crise é amargo: não há alternativas. O conjunto de ideias fomentadas pelos acontecimentos históricos desde a Revolução Francesa não permite que haja uma mudança total, por um crença “burkeana” na continuidade da tradição política como um sinal da validade do sistema; não resta contudo - e nisso Dickens mostra mais uma vez sua capacidade de ser radical, ainda que a sua revelia - a possibilidade da Reforma, pois os problemas são profundos demais, exigem uma vingança legítima que não pode ser conseguida através da mudança de algumas instituições. Seria necessário o começar de novo, como defendia Paine, mas não através de uma revolução total. Começar de novo através de um novo sagrado, que superaria as injustiças da antiga ordem sem a violência da Revolução. Londres, Paris, 1789 e 1859; a projeção da felicidade e da mudança no futuro nos mostra principalmente que o romance, todo o tempo preocupado com o presente e o passado, também deixa uma lição para o futuro. A Inglaterra, “the most major conservative society in Europe”, como nos diz Perry

Anderson[59], fomentou, com suas idas e vindas uma cultura conservadora que influenciou toda a geração de Dickens e nos deixou um legado.

Se essas consequências podiam ser vistas por Anderson no século XX, elas eram ainda mais pungentes na segunda metade do século XIX e um escritor como Charles Dickens não poderia se furtar a entrar nesse debate. Apesar dessa cultura, no entanto, apesar (ou seria por causa) de suas próprias estratégias de contenção Dickens mostra que o debate entre Burke e Paine não estava acabado; apesar dessa tradição de que nos fala Anderson puxar, refrear nosso narrador, o espectro da Revolução nunca abandona nossa narrativa. À pergunta de Burke:

> Were all these dreadful things necessary? Were they the inevitable results of the desperate struggle of determined patriots, compelled to wade through blood and tumult, to the quiet shore of a tranquil and prosperous liberty? No! nothing like it. The fresh ruins of France, which shock our feelings wherever we can turn our eyes, are not the devastation of civil war; they are the sad but instructive monuments of rash and ignorant counsel in time of profound peace. They are the display of inconsiderate and presumptuous, because unresisted and irresistable authority[60]. (Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, p. 39)

Nosso narrador responde com “sow the same seed of rapacious licence and oppression over again, and it will surely yield the same fruit according to its kind”. Dickens sabia do que estava falando - a história recente da Inglaterra mostrava que o espectro da revolução ainda rondava o país. No século XIX a ameaça revolucionária na Inglaterra volta com o Ludismo[61]. Para deter as petições dos sindicatos os donos

---

[59] “Britain, the most conservative major society in Europe, now has a culture in its image: mediocre and inert, within any larger context. But it is a culture of which the Left has usually been a passive spectator, at times a prisoner, rarely questioning a national inheritance that for the most part has been made against it. That task awaits any socialist movement in Britain that may emerge from the debris of the past. Without revolutionary theory, ran Lenin´s famous dictum, there can be no revolutionary movement. Gramsci added, in effect, that without a revolutionary culture, there will be no revolutionary theory. A politics capable of overcoming capital could only emerge from a culture that contested its intellectual sway across the board and offered effective alternatives. It is enough to say this to be reminded that in Britain, at present, there is virtually no test of arms of any kind, along this front.” (ANDERSON, Perry. *English Questions.* London –New York: Verso, 1992, p. 49)

[60] “Eram todas essas coisas horríveis necessárias? Eram os resultados inevitáveis da luta desesperada de patriotas determinados, compelidos a cruzar o sangue e o tumulto para chegar à costa tranquila e próspera da liberdade? Não! Nada disso. As ruínas frescas da França, que chocam nossa sensibilidade para onde quer que voltemos nossos olhos, não são a devastação de uma guerra civil; eles são os tristes mas instrutivos monumentos do arbítrio imprudente e ignorante em tempos de paz. Eles são a demonstração da da autoridade sem consideração e presunçosa, porque irreprimida e avassaladora.”

[61] O nome vem de um fictício general Ludd que teria escrito cartas ameaçadoras aos donos de fábricas. O Ludismo começa na primavera de 1811 em Nottinghamshire e se espalha pelos principais distritos industriais. Com a propagação dos movimentos o governo responde como de costume: as leis tornam-se mais severas. Quebrar a maquinaria constitui-se uma ofensa capital em fevereiro de 1812. Sobre a

de indústrias estavam introduzindo novas máquinas, que pretendiam diminuir o número de trabalhadores necessários e com isso quebrar a força dos sindicatos. Como resultado, grupos de trabalhadores começaram a protestar através da invasão de indústrias e quebra dessas máquinas. O local onde o movimento ludista teve mais conotação política foi Manchester- petições foram feitas ao Parlamento para que as condições dos trabalhadores fossem melhoradas em 1809, 1813 e 1814, mas foram todas negadas. Dessa forma, os movimentos clandestinos e as petições feitas ao governo estavam acontecendo concomitantemente e algumas pessoas participavam de ambos os movimentos. O movimento perdeu forças com a repressão feita pelo governo e mais uma vez o radicalismo via combate direto ao governo é abortado.

A queda de Pitt em 1801 não trouxe alívio para a situação. A Inglaterra ostentava crise após crise, a inquietação popular era cada vez maior, a revolução parecia bater à porta, porém ela nunca ocorreu de fato. Havia um movimento de avanço e retração que acompanhou os primeiros anos do século XIX; o mesmo movimento que acompanhou nosso narrador. Cada vez que a crise política e econômica se agravava, os movimentos radicais renasciam das cinzas, para mais uma vez serem desmontados pelas ameaças do governo e pequenos alívios econômicos e políticos utilizados para desestabilizar os movimentos.

O período pós-1815 não foi diferente. O desemprego e o alto preço do pão trazem mais uma vez a demanda por reformas políticas. Em 1815 as “Corn Laws” tornam-se símbolo para os reformadores do modo pelo qual o Parlamento sempre defendia os seus interesses.

Com o fim da guerra houve o aumento da demanda por reformas parlamentares, já que durante a guerra a propaganda liberal dizia que era “anti-patriótico” envolver-se em movimentos pró-reforma. Porém, a petição por reformas foi mais uma estratégia para ludibriar movimentos que defendiam mudanças radicais na política inglesa. O mesmo ocorre com as reformas feitas na década de 30- elas eram um paliativo que não resolviam os problemas e Dickens não confiava no governo como podemos inferir de suas constantes críticas ao Parlamento:

---

história do Ludismo e as manobras do governo para desacreditar a revolução ver DICKINSON, H.T. The political context in: *The Cambridge Companion to British Literature of the French Revolution in the 1790s.*Cambridge: Cambridge University Press, 2011 e ROYLE, Edward. *Revolutionary Britannia? Reflections on the threat of revolution in Britain, 1789-1848.* Manchester and New York: Manchester University Press, 2010.

> I greatly fear that until governments are honest, and Parliaments pure, great men less considered, and small men more so, it is almost a cruelty to limit, even the hours and wages of Labour which at this time prevail... the necessity of a mighty change, I clearly see[62]… (Letter to Southwood Smith, February 1843 apud HOUSE: p. 177)

Uma mudança "mighty", poderosa era necessária, porém o Parlamento, tal qual era constituído, não parecia ser capaz de levá-la a cabo. O dilema que nosso narrador ecoou no conto subjacente a sua narrativa, o dilema da política inglesa de sua época é o dilema da política moderna. O debate entre conservadores, moderados e radicais durante o final do século XVIII e o decorrer do século XIX moldou os paradigmas de nossa política. O debate entre a necessidade e a viabilidade da mudança, um dos debates mais cruciais sobre a ideologia na Inglaterra e que forjou no país o "absent centre" de sua sociologia é o último eco que nos chega do romance. As contradições, oscilações e hesitações de nosso narrador ainda são encontradas no debate político do nosso século, herdeiro do debate entre Burke e Paine. O conto dentro do conto nos revela que há uma encruzilhada no debate político: não há meios nos paradigmas liberais de superar os problemas apresentados pela sociedade. O Liberalismo apresentou um programa de regeneração do mundo que não se cumpriu; fortificado pela Revolução Francesa, ele paradoxalmente trabalhou para tirar a revolução do horizonte do possível e Paine ficaria frustrado ao ver o radicalismo do século XVIII perder lugar no século XXI... Yuval Levin defende a tese de que esses dois pensadores - Burke e Paine - construíram os paradigmas da política moderna e apesar de tratar especificamente do cenário americano, ele vê a tensão entre as duas "disposições" como componentes importantes de nossa cultura política:

> The tension between those two dispositions comes down to some very basic questions: Should our society be made to answer to the demands of stark and abstract commitments to ideals like social equality or to the patterns of its own concrete political traditions and foundations? Should the citizen's relationship to his society be defined above all by the individual right of free choice or by a web of obligations and conventions not entirely of our won choosing? Are great public problems best addressed through institutions designed to apply the explicit technical knowledge of experts or by those designed to channel the implicit social knowledge of the community? **Should we see each of our society's failings as one large problem to be solved by comprehensive transformation or as a set of discrete imperfections to be addressed by building on what works tolerably well to address what does not?** What

[62]"Eu temo imensamente que até que os governos sejam honestos e o Parlamento puro, que se dê menos importância aos homens importantes e mais aos pequenos, é quase uma crueldade limitar, até mesmo as horas e salários do Trabalho que até essa data prevalecem.... a necessidade de uma grande mudança, eu claramente vejo."

> authority should the character of the given world exercise over our sense of what we would like it to be[63]? (LEVIN: 20014, p. 225- 6- grifo nosso)

Nosso narrador não escapou da tensão observada por Levin. Ao se ver encurralado entre a Revolução e a Reforma, ao não escolher a Revolução, que a tradição esforçava-se para anular, também não aceita a Reforma, a outra alternativa política para a crise. O espectro da Revolução, principalmente da justiça que nosso narrador vê em sua inexorabilidade, não permite que Dickens pense na Reforma como possibilidade. Ele ecoa uma última vez o pensamento radical ao contrapor-se à cultura antirrevolucionária e transporta qualquer possibilidade de mudança para o futuro. Nosso narrador nos apresenta uma sociedade em que ao excluir-se a saída coletiva, as mudanças só serão alcançadas no campo individual. O passado não pode ser aceito; o presente é cheio de ambiguidades e de tensões. Para nosso narrador, a solução está em um futuro idílico em que, a partir da mudança de alguns toda a sociedade possa ser transformada. Um futuro que, vemos agora, contrariou as previsões de nosso vilão/herói e não superou a dicotomia entre Reforma e Revolução.

Assim como acontece na ficção, somos herdeiros dessa tradição. Ao contrário do que profetizou Sydney Carton, o sol da justiça não brilhou sobre a Inglaterra; ao contrário do que profetizou a Revolução Francesa, ela também não fez raiar a alvorada dourada; a profecia de nosso narrador perdeu-se nos ecos da História, porém o eco de seu segundo conto, a ideia da tensão entre os remédios a serem adotados e a impossibilidade da Reforma chegou até nós. Luz e Sombra, Sabedoria e Insensatez, Crença e Descrença, ainda podem definir a nossa época atual. Uma época tão parecida com a de nosso narrador que a comparação só pode ser feita em grau superlativo.

---

[63] "A tensão entre aquelas duas disposições reduz-se a algumas questões muito básicas: Deveria nossa sociedade ser obrigada a responder a demandas de compromissos absolutos e abstratos a ideais como equidade social ou aos padrões de suas próprias tradições e fundações políticas concretas: Deveria a relação do cidadão com a sociedade ser definida acima de tudo pela direito individual de livre escolha ou por uma rede de obrigações e convenções não inteiramente de nossa própria escolha? Os grandes problemas públicos são melhor abordados através de instituições planejadas para aplicar o conhecimento técnico explícito dos especialistas ou por aqueles designados para canalizar o conhecimento implícito da comunidade? Deveríamos nós ver cada um dos fracassos de nossa sociedade como um grande problema a ser resolvido pela transformação total ou como um conjunto de imperfeições discretas a serem abordadas de modo a reformar o que funciona mais ou menos e a partir daí abordar o que não funciona? Que autoridade deveria o caráter do mundo existente hoje ter sobre a consciência do que nós gostaríamos que fosse?"

REFERÊNCIAS

Obras do autor

DICKENS, Charles. *A Christmas Carol and Other Christmas Writings.* London: Penguin Books, 2003 a.

_____. *A tale of two cities.* New York: Barnes &Noble, 2003.

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

_____.*David Copperfield.* London: Longman, 1970.

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

_____.Great Expectations. London: Penguin, 2004.

_____.*Hard Times.* London: Penguin, 1994.

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

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

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

_____. *Matin Chuzzlewit*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____.*Nicholas Nickleby.* London: Collins, 1953.

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

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

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

_____. *The Letters of Charles Dickens.* Edited by His sister-in-law and his eldest Daughter. Vol. II (1857 a 1870). London: Chapman and Hall, 1880. Kindle Edition

_____. *The Letters of Charles Dickens.* Edited by His sister-in-law and his eldest Daughter. Vol. III (1836 a 1870). London: Chapman and Hall, 1882. Kindle Edition

_____. Um Conto de Duas Cidades. Tradução Sandra Luzia Couto. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

Sobre o autor e sua obra

ACROYD, Peter. *Dickens*- Public life and Private Passion. New York: Hydra Publishing, 2003.

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

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

CHRISTOPHER, Hibbert. *The making of Charles Dickens.* London: Longmans, 1967.

COLLINS, Phillip (ed.). *Dickens- the critical heritage.* London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

EAGLETON, Terry. (editor e prefácio) *Hard Times.* Londres e Nova York: Methuen, 1987.

EDMONDSON, John (ed). *Dickens on France*- Fiction, Journalism, and Travel Writing. Northampton: Interlink Publishing, 2007.

FIELDING, K.J. *Charles Dickens- a critical introduction.* Boston: Houghton Mifflin Company, 1965.
_____*Charles Dickens.* London: Longmans, Green & CO, 1969.

EAGLETON, T. _____(editor) *Raymond Williams- Critical Perspectives.* Boston: Northeastern University Press, 1989.

FAKTOROVICH, A. *Rebellion as Genre in the Novels of Scott, Dickens and Stevenson.* London: MacFarland, 2013. Kindle Edition.

FORD, George H. *Dickens and his readers: aspects of novel-criticism since 1836.* Princeton: Princeton University Press, 1955.

FORSTER, J. *The Life of Charles Dickens.* The Project Gutenberg EBook of The Life of Charles Dickens, Vol. I-III, Complete, by John Forster, 1998. http://www.gutenberg.org/files/25851/25851-h/25851-h.htm

GAGER, Valerie. *Shakespeare and Dickens: The Dynamics of Influence.* Cambridge: University of Cambridge, 1996.

GAY, Peter. *Represálias Selvagens*- Realidade e Ficção na Literatura de Charles Dikens, Gustave Flaubert e Thomas Mann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOLDERBERG, Michael. "From Bentham to Carlyle: Dickens' Political Development". *Journal of the History of Ideas,* Vol. 33, no 1, pp. 61-76, janeiro-março de 1972.

GRANT, Allan. *A preface to Dickens.* London; New York : Longman, c1984.

GROSS, John e PEARSON, Gabriel (ed.). *Dickens and the twentieth century.* London: Routledge & Brydone Ltd, 1962.

HAWES, Donald. *Who's who in Dickens.* London and New York: Routledge, 2002.

HIBBERT, Christopher. *The making of Charles Dickens.* London: Longman Green, 1967.

HOBSBAUM, Philip. *A Reader's Guide to Charles Dickens.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.

HOUSE, Humphry. *The Dickens World.* London: Oxford University Press, 1942.

JACKSON, T.A. *Charles Dickens, the progress of a radical*. New York: International Publishers, 1987.

JOHN, Juliet. *Dickens´s Villains- Melodrama, character, popular culture.* New York: Oxford University Press, 2001.

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

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

JONES, Colin;MCDONAGH, Josephine;MEE, Jon (ed.) *Charles Dickens, A Tale of Two Cities and the French Revolution.* Palgrave studies in nineteenth-century writing and culture. London: Palgrave MacMillan, 2009.

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

LEAVIS, F.R. *The Great Tradition.* New York: George W. Stewart Publishers, 1950.
_____ and Leavis, Q.D. *Dickens, the novelist.* New York: Penguin Books, s.d.

LEDGER, Sally. *Dickens and the Popular Radical Imagination.* Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

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

MATOS, E. *Tempos difíceis na Inglaterra*: forma literária e representação social em 'Hard Times' de Charles Dickens. 2007. 124f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas- Departamento de Estudos Literários e Linguísticos do Inglês, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MAUROIS, Andre. *Dickens.* Tradução de Rubens Mário Jobim. São Paulo: Dominus Editora, 1963.

MONODE, Sylvere. Dickens's attitudes in A Tale of Two Cities. *Nineteenth- Century Fiction*, Vol. 24, No. 4, The Charles Dickens Centennial pp. 488-505, Março 1970.

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

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

PIERCE, Gilbert A. *The Dickens Dictionary.* New York: Dover Publications, 2006.

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

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

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

PUGLIA, Daniel. *Charles Dickens*: um escritor no centro do capitalismo.2008. 180f. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas-Departamento de Estudos Literários e Linguísticos do Inglês, Universidade de São Paulo, São Paulo

ROSADOR, Kurt Tetzeli von. Metaphorical Representations of the French Revolution in Victoria Fiction. *Ninettenth-Century Literature*. Vol 43 no 1, p.1-23, junho de 1988.

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

THOMAS, Deborah. "Public Entertainment" in: *Dickens and the Short Story.* Philadelphia: University of Pennsylvaniaa Press, 1982.

TYLER, Daniel (ed.). *Dickens's Style.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

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

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

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

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

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

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

História, política e literatura na Inglaterra

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

ANDRESS, D. *The Savage Storm*- Britain on the Brink in the Age of Napoleon. Great Britain: Little, Brown: 2012.

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

AUSTEN, Jane. *Sense and Sensibility.* New York: Penguin Classics, 2003a.
_____. *Northanger Abbey*. New York: Dover, 2000.
_____. *Emma.* s.l. Haper Perenial Classics, s.d. (Kindle Edition)
_____. *Pride and Prejudice.* New York: Penguin Classics, 2002.
_____. *Mansfield Park.* London: Penguin Classics, 2000.
_____. *Persuasion.* New York: Penguin Classics, 2003b.

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

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

BRONTE, A. *The Tenant of Wildfell Hall.* London: John Murray, 1920. (Kindle Edition)
_____. *Agnes Grey.* Oxford: Oxford University, 2010.

BRONTE, C. *Jane Eyre.* London: Nelson & Sons, s.d.
_____. *The Professor.* A Public Domain Book. (Kindle Edition)

BRONTE, A. *The Whuttering Highs*. London: Penguin, 1985.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GASKELL, Elizabeth. *Mary Barton.* Peterborough: Bradview, 2000.

HARDY, T. *Tess of d'Ubervilles*. New York: Dover, 2001.

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

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

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

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

JAMES, Henry. *The Portrait of a Lady.* New York: Penguin Classics, 2011.
_____.*The Princess Casamassima.* London: Penguin, 1987.

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

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

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

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

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

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

SHELLEY, Mary. *Frankenstein.* A Public Domain Book. (Kindle Edition)

THACKERAY, William M. *Vanity Fair.* London: Penguin, 1994.

THOMPSON, E. P. *Making of the English working class.* [S.l.] : [s.n.], 1968.
_____ *A Formação da Classe operária Inglesa.* Tradução Denise Bottman. São Paulo: Paz e Terra, 2010, vol. 1.
_____ *A Formação da Classe operária Inglesa.* Tradução Denise Bottman. São Paulo: Paz e Terra, 2010, vol. 2.
_____ *A Formação da Classe operária Inglesa.* Tradução Denise Bottman. São Paulo: Paz e Terra, 2010, vol. 3.

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

WELLS, H.G. *The Island of Doctor Moreau.* London: Penguin Classics, 2005.

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

_____*The Country and the City.* New York: Columbia University Press, 1983.b.

_____ *Keywords*- A Vocabulary of Culture and Society. New York: Routledge, 2011. Kindle Edition.

Crítica literária geral

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I.* São Paulo: Duas Cidades;Ed.34, 2003.
_____ *Notes to Literature II.* New York: Columbia University Press, 1991.

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

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

BROOKS, P. *The Melodramatic Imagination*- Balzac, Henry James, and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa.* Tradução Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade- estudos de teoria e história literária.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.
_____ *O discurso e a cidade.* São Paulo: Duas Cidades, 1993.
_____ *Recortes.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
_____ *Vários Escritos.* São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, A e ROSENFLED, A. *A Personagem de Ficção.* São Paulo: Perspectiva: 2004.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.
_____ Estudos Literários X Estudos Culturais**.** In**:** CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo, 2008.

EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
_____*Teoria da Literatura: uma introdução.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

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

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

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

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

GREENBLATT, Stephen (general editor). *The Norton Antology of English Literature.* 8th Edition, Volume 2. New York: Norton & Company, 2006.

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

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

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

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

_____*Marxism and Form.* Princeton: Princeton University Press, 1971.

_____*Ideologies of Theory.* Minneapolis: University of Mennesota Press, 1988.

_____*Postmodernism or the Cutltural Logic of Late Capitalism.* Durhan: Duke University Press, 1992.

_____ *The Geopolitical Aesthetics.* Indianapolis: Bloomington, 1992.

_____ *The Political Unconscious*- Narrative as a Socially Symbolic Act. New York: Cornell University Press, 1982.

KAYSER, WOLFGANG. *O Grotesco*- Configuração na Pintura e na Literatura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

_____ *Ensaios sobre Literatura.* Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965

_____ *Marxismo e Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____ *O Romance Histórico.* Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

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

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

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

MORETTI, F. (org). *A Cultura do Romance.* Tradução Denise Bottmann. [S.l]: Cosacanify, [s/d]

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

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

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

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

ROSEN, C. e ZERNER, H. *Romanticism and Realism*- The Mythology of Nineteenth-Century Art. New York: The Viking Press, 1984.

SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____ *Que horas são?* São Paulo:Companhia das Letras, 2002.

_____*Sequências brasileiras.* São Paulo: Companhia das Letras,1999.

_____ *Um mestre na periferia do capitalismo.* São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SCHRAMM, J. *Atonement and Self-Sacrifice in Nineteenth-Century Narrative.* Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

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

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity*-Early Sensational Cinema and Its Contexts. New York: Columbia University Press, 2001.

Revolução Francesa, Recepção da Revolução Francesa na Inglaterra, Revolução e Reforma

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento.* Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BIGNOTTO, N. *As Aventuras da Virtude*- As ideias republicanas na França do século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

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

CARLYLE, Thomas. *The French Revolution.* Abriged and Edited by A. H. R. Ball. Mineola, New York: Dover Publications, 2005.

_____. *The French Revolution.* Kindle Edition produced by Sue Asscher and David Widger [s.d]

_____. *A Carlyle Reader*- Selections from the Writings of Thomas Carlyle. Ed. G.B. Tennyson. Acton: Copley Edition, 1999.

COGGIOLA, Osvaldo (seleção e notas). *Escritos sobre a Comuna de Paris*- Marx, Engels, Bakunin, Lissagaray, Lenin, Kautski, Trotski, Martov, Guérin. São Paulo: Xamã, 2002.

CRAFTON, Lisa Plummer (Ed.) *The French Revolution Debate in English Literature and Culture,* Londres: Greenwood Press, 1997.

CUNNIGHAM, Larry. *Thomas Paine, Joel Barlow, Philip Freneau, and international republicanism*. 1971. 85fls. Dissertação de Mestrado- Faculty of Texas Tech University.

DICKINSON, H.T. The political context in: *The Cambridge Companion to British Literature of the French Revolution in the 1790s.*Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

EAGLETON, Terry. (org.) *Marxist Literaty Theory- A reader.* Oxford: Blackwell, 1996.
_____*Problems in Materialism and Culture- selected essays.* London; New York: Verso, 1997.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra.* São Paulo: Global, 1985.
_____*Obras Filosóficas, Colección Obras Fundamentales de Marx Y Engels.* Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

FARRELL, J. *Revolution as Tragedy*- The dilemma of the Moderate from Scott to Arnald. London: Cornell University Press, 1980.

FURET, François. *Marx and the French Revolution.* Tradução de Deborah Kan Furet Chicago: University of Chicago Press, 1988.

IVERSEN, Anders (ed). *The Impact of the French Revolution on English Literature.* Aarhus: Aarhus University Press, 1990.

LEVIN, Yuval. *The Great Debate*- Edmund Burke, Thomas Paine, and the Birth of Right and Left. New York: Basic Books, 2014.

LUCÁKS, George. *Marxismo e teoria da literatura.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
_____ *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971.

MASON, Laura e RIZZO, Tracey (ed). *The French Revolution*- A Document Colletion. Boston: Houghton Mifflin, 1999.

MARX, Karl; ENGELS, Frederick. *Karl Marx and Frederick Engels on Britain.* Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1962.
_____ . *A Ideologia Alemã.* São Paulo: Editora Moraes, 1984.
_____. *As lutas de classe na França* (1848 a 1850)- Rio de Janeiro: Editorial Vitória Limitada, 1956.

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

MARX, Karl. *O capital, vol.1.* São Paulo: Nova Cultural, 1985.

MICHELET, J. *História da Revolução Francesa.*- Da queda da Bastilha à Festa da Federação. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NICHOL, John. *Thomas Carlyle.* A Public Domain Book, 1902. (Kindle Edition)

OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo desce aos Infernos:* Auto-análise da Modernidade após o Trauma de Junho de 1848 em Paris. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PAINE, Thomas. *The Works of Paine*. Kindle Edition by Douglas Editions (2009).

PHILP, Mark (ed.) *The French Revolution and British Popular Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

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

ROYLE, Edward. *Revolutionary Britannia? Reflections on the threat of revolution in Britain, 1789-1848.* Manchester and New York: Manchester University Press, 2010.

RUDÉ, George. *The French Revolution:* Its causes, Its History, and Its Legacy after 200 year. New York: Grove Press, 1988.

_____. *The Crowd in the French Revolution.* London: Oxford University Press, 1972.

SCURR, R. *Fatal Purity-* Robespierre and the French Revolution. New York: Holt, 2006.

SCHAFF, A. “Marxist Theory on Revolution and Violence”. *Journal of the History of Ideas,* Vol. 34 no 2, abril-junho 1973, p. 263-270.

SINGER, Paul. *Uma Utopia Militante*- Repensando o Socialismo. Petrópolis: Vozes, 1998.

SOARES, M.C.P. *As figurações do falso em "O Agente Secreto",* 2000- Tese de Doutorado em FFLCH-Estudos Linguísticos e Literários em Inglês- Universidade de São Paulo.

STERRENBURG, Lee. Mary Shelley's Monster: Politics and Psyche in *Frankenstein* in: LEVINE, Geoger and KNOEPFLMACHER, U.C (Ed). *The endurance of Frankenstein- Essays on Mary Shelley's novel.* Los Angeles: University of California Press, 1982.

WAHNICH, Sophie. *In Defence of the Terror:* Liberty or Death in the French Revolution. London e New York: Verso, 2012. Kindle Edition

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

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

YOUNG, Arthur. *Travels in France and Italy during the years 1787, 1788 and 1789.* New York: Evergreen Review, 2008. (Kindle Edition)