



EM BUSCA DA COMPLETUDE

O burguês entre o cômico e o sério¹

<http://dx.doi.org/10.25091/so1013300202100010009>

PAOLO TORTONESE

TRADUÇÃO NATASHA BELFORT PALMEIRA

[1] Originalmente publicado na revista *Status Quaestionis. Rivista di studi letterari, linguistici e interdisciplinari*, v. 12, 2017, pp. 45-55, sob o título “Alla ricerca della completezza: il borghese tra comico e serio”.

No romance *O cura de Tours*, Honoré de Balzac faz com que o abade Troubert pronuncie a oração fúnebre da senhorita Gamard. O hipócrita abade tem boas razões para vangloriar as virtudes cristãs da defunta solteirona, mesmo se, em segredo, a detesta. Ele exalta desmesuradamente a vida dessa mulher, na realidade medíocre e mesquinha, e a transforma em história épica. “*Le tableau de la vie étroite menée par la testatrice*”, escreve Balzac, “*prit des proportions monumentales*”. Aqui beiramos o gênero heroico-cômico, e a desproporção entre a vida da mulher, que o leitor conhece, e a apologia feita a esta por Troubert produz um efeito cômico.

Um pouco mais adiante, Balzac compara o mesmo Troubert, abade de província que conseguiu ser nomeado bispo, a grandíssimos personagens históricos: “*Nul doute que Troubert n’eût été en d’autres temps Hildebrandt ou Alexandre VI*”. Balzac não receia, portanto, comparar Troubert a dois papas, a grandes homens de Estado. E explica que, se Troubert fica em um nível mais baixo, isso ocorre somente em razão da época em que vive, na qual a igreja “*n’est plus une puissance politique*”. O elogio do pequeno abade intriguista não tem aqui nada de cômico, embora proceda exatamente da mesma maneira que o elogio da solteirona. Ascende-se de repente, mas apenas no primeiro caso despenca-se fragorosamente.

Muitas vezes o leitor de *A comédia humana* se vê diante de uma espécie de hesitação retórica nas avaliações que Balzac faz de seus personagens. Expressões famosíssimas, como aquela que faz do pai Goriot “o cristo da paternidade”, ou títulos como *História da grandeza e da decadência de César Birotteau*, exercem uma ação dupla, que foi apontada pela crítica várias vezes. De um lado, agem como paródia, e então a fórmula elevada emperra no detalhe degradante; de outro, transmitem um verdadeiro esplendor à baixeza da realidade moderna. No primeiro caso, o efeito é cômico, no outro, sério.

Cito esses exemplos para afrontar uma questão há muito conhecida, mas ainda aberta. Em 1946, Erich Auerbach afirmava que o rea-

lismo literário consiste na infração sistemática da regra da separação dos estilos (*Stiltrennung*), que na Antiguidade exigia a uniformidade entre matéria, gênero e linguagem e mantinha a matéria baixa em gênero e linguagem baixos, e a matéria elevada em gênero e linguagem elevados. Realismo significa então tratar uma matéria baixa segundo as modalidades dos gêneros elevados. Porém, no seio da distinção dos gêneros (comédia, tragédia) também deve ser considerada a distinção das modalidades de recepção: a participação trágica e o distanciamento cômico. O caráter sério do romance de costumes moderno corresponde, portanto, à consideração não cômica de uma matéria tratada tradicionalmente pela comédia e por todos os outros gêneros destinados a fazer rir.

Tudo isso vale para a matéria cômica em seus dois aspectos tradicionais: a parte inferior do ser humano, o corpo e suas funções, e a parte inferior da sociedade, as classes subalternas. O alcance democrático do romance realista moderno reside, portanto, em sua tendência a não fazer rir da existência corporal ou então da existência popular. Ele é sério.

Nas páginas dedicadas a ele, Auerbach define da seguinte maneira o realismo de Balzac:

Balzac possui diante desta vida, múltipla, embebida de história, representada sem rebuços, com tudo o que tiver de quotidiano, prático, feio e comum, uma posição semelhante à que Stendhal já possuía: leva-a a sério e até a considera tragicamente, nesta forma real, quotidiana, intra-histórica. Isto não existiu em parte alguma no tempo posterior ao surgimento do gosto clássico. (Auerbach, 1971, p. 420)

Parece-me evidente que, na matéria inferior em sentido social, o burguês e a burguesia ocupam uma parte preponderante, maior ainda que a do povo. O burguês é a parte inferior que ascende, o povo que adquire riqueza e poder; colocando-se no centro das representações, põe em questão as linguagens, varia as perspectivas. Visto pelo povo, o burguês parece elevar-se; visto pela aristocracia, parece sempre atolado em suas origens ignóbeis.

A figura literária do burguês existe bem antes de Balzac e é, sobretudo na França a partir de Molière, uma figura cômica. É plausível pensar que os romancistas realistas, de acordo com a teoria de Auerbach, são aqueles que deixam de rir do burguês, ou que param de apresentá-lo como um objeto ridículo. É evidente, porém, que, no século do realismo, a imagem ridícula do burguês não só não desapareceu como desenvolveu-se imensamente: o século burguês é o aquele que ri do burguês. O burguês é ridículo em toda parte, sobretudo no teatro e na caricatura. E também no romance realista? Sim, em parte. E isso

contesta a teoria de Auerbach? Essa é a pergunta que me faço, embora não seja fácil respondê-la.

Para isso, será preciso analisar as fronteiras entre o ridículo e o sério, entender por meio de quais mecanismos a imagem do burguês se transforma e como o leitor pode passar do distanciamento à participação, da participação ao distanciamento. Sabemos quão delicada é a noção de “sério”, menos fácil de lidar que seu contrário como simples negação do cômico: sério é “algo de que não se ri”. Mas como identificar, então, o elemento que interrompe a cadeia do ridículo? Quando e por que os descendentes literários do senhor Jourdain deixam de suscitar o riso? E antes ainda seria necessário saber por que o senhor Jourdain fazia rir. Em *O burguês ridículo*, Molière faz do burguês um mero imitador. Considerando-o de um ponto de vista aristocrático, faz com que ele macaqueie o nobre fazendo dele um ser social vazio, sem personalidade nem valores próprios, que imita o comportamento e a linguagem da nobreza. Então nos perguntamos: a imitação é por si só cômica?

A maioria das teorias sobre o cômico baseia-se sobre o sentimento de uma disparidade, sobre um movimento de cima para baixo, na realidade, ao qual corresponde um movimento inverso, ascendente, no espírito de quem se diverte: um sentimento de elevação. Basta pensar em Hobbes e na *sudden glory* de quem ri — sensação de triunfo ao conceber a própria superioridade diante do espetáculo da inferioridade alheia. Basta pensar em Baudelaire e na natureza diabólica do riso, sempre concebido como gesto de orgulho. Tais teorias interessam-se mais pela experiência de quem ri do que por aquilo que faz rir, visto simplesmente como algo inferior. Bergson tentará formular uma explicação a partir da contraposição entre estático e dinâmico, sem sair realmente da questão da superioridade e da inferioridade, uma vez que em sua filosofia o elemento dinâmico é claramente superior ao estático.

Tudo aquilo que uma sociedade julga ruim, seja um ambiente, seja uma comunidade, seja um indivíduo, pode se tornar objeto de comichidade. Na Antiguidade chamavam-no αἴσχος, ou *turpitude*. Cícero, em *De oratore*, passa em revista os tipos de feiura possíveis. Um de seus comentadores do século XVI, Vincenzo Maggi, sintetiza-o indicando três tipos de feiura que produzem comichidade: *corporis causa*, *animi causa* e *rerum extrinsecus occurrentium causa*. Na terceira categoria, Maggi insere o exemplo da pobreza: “Ter progenitores vulgares, descender de estirpes ignóbeis, nascer pobre” (1550 [1970], pp. 91-125). Juvenal já constatara que “*Nil habet infelix paupertas durius in se/Quam quod ridiculos homines facit*”. Em 1840, exatamente na época em que Balzac iniciava a concepção do conjunto de *A comédia humana*, Ralph Waldo Emerson citava um provérbio inglês que é a mera tradução da frase de Juvenal:

“Poverty does nothing worse/ Than to make men ridiculous”. Emerson situa, contudo, essa pobreza ridícula em uma visão mais ampla do cômico:

The essence of all jokes, of all comedy, seems to be an honest or well-intended halfness; a non-performance of what is pretended to be performed, at the same time that one is giving loud pledges of performance. The balking of the intellect, the frustrated expectation, the break of continuity in the intellect, is comedy, and it announces itself physically in the pleasant spasms we call laughter.

A pobreza é ridícula quando se manifesta, ainda que negada:

In this instance the halfness lies in the pretension of the parties to some consideration on account of their condition. If the man is not ashamed of his poverty, there is no joke. The poorest man who stands on his manhood destroys the jest.

A palavra *halfness* em inglês é intraduzível: e já que “mediania” tem outro sentido, temos de recorrer a “incompletude”. O problema do burguês é que a mediocridade de sua condição, sua posição intermediária na sociedade, tudo aquilo que faz dele um ser médio, aparece como uma incapacidade sua a se completar, a se tornar inteiro. O burguês ridículo é justamente aquele que tem vergonha de suas origens, diferentemente do pobre que reivindicava sua humanidade, de Emerson. Como escapar da armadilha do cômico, se todas as suas tentativas para se elevar revelam exatamente a modéstia de suas origens; se o próprio movimento da ação que o promove socialmente torna explícita sua necessidade de promoção social? O burguês é um ser intermédio apenas para si, somente aos seus próprios olhos. É grande para os pequenos, pequeno para os grandes. É o copo meio cheio ou meio vazio.

Como ascender sem reconhecer a baixaza do próprio ponto de partida? A vergonha das origens, aquela que Emerson escondia com o advento do sentimento democrático, manifesta-se graças à persistência do sentimento aristocrático, persistência de que o romance moderno dá provas incontestáveis. O mundo democrático — aquele em que, substancialmente, ninguém mais deveria ser ridículo porque as hierarquias sociais são anuladas — seria um mundo sem comicidade. Se pensamos na democracia como uma utopia e não apenas como um sistema político, temos de pensar que não haveria mais espaço para o castigo social, a *brimade sociale*, como a chamava Bergson.

Na dinâmica da sociedade oitocentista, o burguês tornou-se ainda mais ridículo que o pobre da Antiguidade, exatamente porque passa a ter a possibilidade de se afastar da pobreza e de suas origens. E, quan-

do sua relativa riqueza o obriga a se distinguir, pode fazê-lo apenas imitando os nobres.

E aqui estamos diante de um ponto crucial do pensamento de Balzac: a relação entre *distinção* e *imitação*. Tal relação diz respeito também ao confronto entre Balzac e Molière. O senhor Jourdain é um imitador em uma sociedade cujo grupo de pessoas de origem burguesa que pretendem se comportar como aristocratas é ainda muito limitado. Os burgueses de Balzac, ao contrário, são apenas indícios mais vistosos de uma tendência que já domina toda a sociedade: a imitação. Contudo, a imitação, em 1840 como em 1870, é o instrumento paradoxal de distinção. Como se distinguir dos inferiores? Imitando os superiores. Isso valia para a época em que os atores de Molière encenavam para Luís XIV e sua corte e, segundo Balzac, valia ainda mais para o seu século.

Montesquieu pensava que o espírito de igualdade fosse produzido pelas leis das repúblicas: *“L’amour de l’égalité et celui de la frugalité sont extrêmement excités par l’égalité et la frugalité mêmes, quand on vit dans une société où les lois ont établi l’une et l’autre”*.

A visão de Balzac é definitivamente contrária à de Montesquieu. Enquanto este pensava em um princípio de conformidade entre o que as leis exigem e o que ocorre nos comportamentos, Balzac, ao contrário, pensa num princípio de reação que faz a igualdade imposta pelas leis provocar um violento desejo de superioridade. A sociedade democrática pós-revolucionária caracteriza-se, portanto, por uma imensa necessidade de distinção, e tal necessidade produz por sua vez uma corrida à imitação. A democracia, vista como a sociedade dos imitadores, torna-se assim a condição mais ridícula da humanidade. O realismo cético de Balzac responde à utopia de Emerson. A democracia pode ser o mundo em que não rimos mais de ninguém, ou então o mundo em que ninguém escapa ao ridículo.

Resta saber por que a imitação seria intrinsecamente cômica. No mundo moderno, a imitação parece se tornar um fato risível em si. Em um mundo que consolidou o valor da novidade contra aquele já superado da tradição, estabelecer um modelo para si torna-se uma fraqueza. Quem imita faz rir. Isso depende do fato de aquele que imita revelar-se incapaz de fazer exatamente como seu modelo? Ou então simplesmente do fato de que ter um modelo já é por si só sinal de inferioridade, de incapacidade de caminhar com as próprias pernas, de pensar com a própria cabeça e de falar com as próprias palavras? Em suma, isso depende da incapacidade de ser si mesmo? Dom Quixote é ridículo porque não é capaz de cumprir feitos heroicos, ou porque quer ser outro, um novo Amadis de Gaula? O senhor Jourdain é ridículo porque não consegue se comportar como um nobre ou pelo simples fato de querer ser um nobre?

É provável que a resposta a essa pergunta seja menos esquemática que a própria pergunta. Mas resta o fato de que para o homem moderno é humilhante ceder à imitação, pois a sociedade a considera uma imperdoável falta. Pois bem, o burguês imitador leva ao extremo as consequências do espetáculo dessa falta, dessa lacuna do ser. Ele é o homem vazio que sabe apenas macaquear, pois não tem substância e quer remediá-la com aparências ostensivas. O burguês é ridículo quando imita, mas ele imita sempre? A resposta é não, decerto. E isso abre um novo capítulo de reflexão. Podemos também com frequência encontrá-lo representado como o homem que se fez sozinho, graças às suas qualidades e forças, para ser alguém bem diferente de um aristocrata, para ser um grande industrial, um médico ou poeta. É evidente então que o ponto de transição entre o cômico e o sério, no que diz respeito ao burguês, é exatamente aquele em que se passa do burguês que imita os nobres ao burguês que se volta contra os nobres como entidade nova e diferente.

Se deixamos de lado por um instante a literatura e pensamos nas concepções de burguesia como classe, propostas pelos teóricos da sociedade moderna, podemos notar dois comportamentos opostos. Para Marx, a sociedade burguesa moderna foi “construída sobre as ruínas da sociedade feudal” e a burguesia “cria um mundo à sua imagem e semelhança”. Para Max Weber, foi necessário que uma religiosidade nova impusesse uma nova relação entre o trabalho, o enriquecimento e o mérito para permitir a afirmação de uma nova classe portadora de valores alternativos em relação às classes que até então haviam governado a sociedade. As próprias noções de sociedade burguesa, de economia burguesa e de época burguesa têm sentido apenas se considerarmos que a burguesia é veículo de valores inéditos e que sobre esses valores, alternativos aos da nobreza, constrói um novo mundo. Não imita, portanto, antes afirma o seu ser.

A visão da burguesia como entidade que impõe a própria originalidade sobre a cena da história foi por vezes contestada. Por Albert O. Hirschman, por exemplo, em *As paixões e os interesses* (1979). Segundo a visão de Hirschman, “o novo surgiu do velho num grau maior do que tem sido geralmente reconhecido”, e a cultura burguesa é ligada à cultura aristocrática por laços sutis e tenazes que nos impedem de descrevê-la como um fenômeno de completa oposição. Hirschman tenta, por conseguinte, descrever “uma prolongada transição ideológica como um processo endógeno” (1979, p. 7).

Quanto à democracia, se levamos o raciocínio de Hirschman para além do campo em que ele o aplica, chegamos à conclusão de que a democracia moderna não derivou dos valores burgueses que destruíram os privilégios de origem feudal, mas sim da expansão ilimitada dos mesmos privilégios, uma vez que estes eram as liberdades que os no-

bres haviam conquistado em detrimento da centralidade monárquica. O individualismo burguês como um prolongamento do individualismo aristocrático, as constituições democráticas como pleno desenvolvimento da Carta Magna, a declaração dos direitos do homem como ampliação dos direitos que os barões ingleses haviam arrancado a João Sem-Terra em 1215: essa visão jurídica da democracia liberal opõe-se à visão econômica de Marx e à visão religiosa de Weber. Segundo a primeira, o burguês avança em um caminho aberto pela nobreza; segundo as outras duas, abre-se um novo caminho.

Não ousou entrar no calor desse imenso debate, limito-me a evocá-lo para mostrar que a visão da burguesia como elemento de descontinuidade — visão que sem dúvida dominou a historiografia pós-revolucionária — permitia pensar o burguês como um ser novo, e não como o macaqueador do qual ria o público de Molière. Como veículo de valores novos, o burguês deixa de fazer rir, e a literatura nos diz que ele continua a se dar ao ridículo toda vez que volta a cair na imitação dos valores alheios.

No entanto, os valores novos, a originalidade, a autonomia, talvez não fossem suficientes para livrar o peso da herança do senhor Jourdain. Esses valores, essa originalidade, essa autonomia, terão também de se manifestar e se realizar na experiência social e na história para provar seu fundamento. Chegamos então a uma última questão, a da eficiência.

Franco Moretti ilustrou bem os vínculos existentes entre seriedade e eficiência em seu livro sobre o burguês, publicado há dois anos.² Sua análise de *Robinson Crusoe* mostra como a razão instrumental moderna e a racionalidade técnica que domina o espírito burguês plasmaram a prosa do romance. O romance seria então realmente burguês quando assume um novo estilo, “o estilo do útil”. Um estilo que corresponde ao novo universo do capitalismo, em que o trabalho se tornou um valor, e o sucesso uma prova do valor. Sobre o valor do trabalho funda-se a moral do burguês; sobre a eficiência do trabalho fundam-se suas possibilidades de sucesso. O valor afirma; o sucesso confirma.

Em todos os campos, não apenas no econômico, a eficiência impõe sua regra. Mas o burguês eficaz, do qual não se rirá mais, não é apenas o empreendedor, que no fim das contas aparece bem raramente no romance. Ele pode ser um egoísta abastado, um mundano enriquecido, um político sem escrúpulos, ou até mesmo um pequeno merceeiro ou um grande banqueiro. Pode ser um farmacêutico imbecil ou uma prostituta enriquecida.

Como o burguês manifesta sua eficiência? Na maioria das vezes, mais com ações egoístas e nocivas do que com obras louváveis. A eficiência é um valor em si, pouco importa se ele é aplicado para o bem ou para o mal. Na passagem do cômico para o sério, o que realmente

[2] Trata-se de: *The Bourgeois, between History and Literature*. Londres/Nova York: Verso, 2013 (edição brasileira: *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014). [N.T.]

importa é a capacidade de realizar o que se desejava. Trata-se do abandono da *halfness*; trata-se da realização do inteiro.

É por isso que, em Balzac, deixamos de rir do senhor Grandet quando o espetáculo de sua avaréza se transforma na imposição opressiva de sua vontade. É por isso que rimos dos Rogron, pequeno-burgueses, quando se mostram incapazes de decorar com bom gosto sua casa; mas, quando se revelam capazes de torturar uma criança até a morte, já não rimos mais. É por isso que, em Flaubert, o fracasso da operação inspirada pelo ridículo senhor Homais torna-se uma coisa séria quando vemos a assustadora eficiência nas permanentes consequências que produz.

É por isso que, em Zola, Naná é em um primeiro momento ridícula quando se mete a grã-fina no teatro, mas acaba tornando-se elegante como as duquesas, a ponto de que, escreve Zola, “*elle donnait le ton, de grandes dames l’imitaient*”: imenso sucesso para um *parvenu*, inverter os papéis! Em *A fortuna dos Rougon*, Zola dá vida a um burguês risível que será transformado pela crueldade política: “*Ce fut ainsi que ce grotesque, ce bourgeois ventru, mou et blême, devint, en une nuit, un terrible monsieur dont personne n’osa plus rire*”.

E assim o mecanismo é claro: paro de rir quando constato a eficiência da operação realizada, isto é, quando verifico que o dano é permanente. Descobrimos que esse valor tão moderno da eficiência encontra, no terreno da comicidade, a mais antiga teoria de que dispomos: a teoria de Aristóteles. Foi ele quem definiu a comicidade como um mal *sem destruição*, ou seja, um mal que não vai até o fim, que não é letal. Segundo o exemplo canônico de Baudelaire, é ridículo o homem que tropeça e cai; exceto se — podemos acrescentar — bate a cabeça e morre.

É a falta de eficiência do mal que permite rir.

Retomemos, para concluir, a aparente tautologia que foi nosso ponto de partida: *o burguês é sério quando não é cômico*. Se não há definição positiva da seriedade, temos de aceitar seu aspecto negativo e perguntar quais elementos se opõem à comicidade. Identifico dois, e proponho-os como critérios a serem estabelecidos: a autonomia e a eficiência. No romance do século XIX, o burguês oscila entre diferentes gêneros e diferentes modalidades de apreensão, cai em um ou outro em função da representação de sua autonomia, de sua heteronomia, em função da representação de sua capacidade ou incapacidade de realizar algo. Essas alternativas fazem com que o leitor oscile entre o distanciamento cômico e a identificação trágica.

No primeiro romance da série *Les Rougon-Macquart*, Zola mostra-se extremamente lúcido a esse respeito:

Le souffle d’épopée qui emportait Miette et Silvère, ces grands enfants avides d’amour et de liberté, traversait avec une générosité sainte

les honteuses comédies des Macquart et des Rougon. La voix haute du peuple, par intervalles, grondait, entre les bavardages du salon jaune et les diatribes de l'oncle Antoine. Et la farce, la farce ignoble, tournait au grand drame de l'histoire.

Destaquei as palavras que indicam os gêneros literários. Se a epopeia e o idílio pertencem a um passado remoto que pode ser re-evocado apenas ao reconhecermos sua inatualidade; as comédias e as farsas, ainda atuais, mas ameaçadas por um *crescendo* de seriedade, veem-se obrigadas a disputar o lugar da modernidade do drama, porque o drama faz com que seus personagens entrem na história, enquanto os outros gêneros os excluem, por cima ou por baixo. O romance, como o drama, deixa os personagens burguesmente no meio, e convida a observá-los daquele ponto de vista intermediário que é, justamente, o da seriedade.

PAOLO TORTONESE [<https://orcid.org/0000-0003-3556-9654>] é professor de literatura francesa na Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris), onde dirigiu, de 2007 a 2015, o Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP19, EA3423). É autor de *L'Homme en action: la représentation littéraire d'Aristote à Zola* (Classiques Garnier, 2013) e de *L'œil de Platon et le regard romantique* (Kimé, 2006), e organizador de diversos volumes coletivos, como *Erich Auerbach, la littérature en perspective* (PSN, 2009). Recentemente editou os *Essais de critique et d'histoire* de Hippolyte Taine (Classiques Garnier, 2020).

NATASHA BELFORT PALMEIRA [<https://orcid.org/0000-0002-5037-6474>] é tradutora (Franco Moretti, *O romance de formação*. Todavia, 2020) e doutoranda em teoria literária e literatura comparada pela Universidade Sorbonne Nouvelle e pela Universidade de São Paulo.

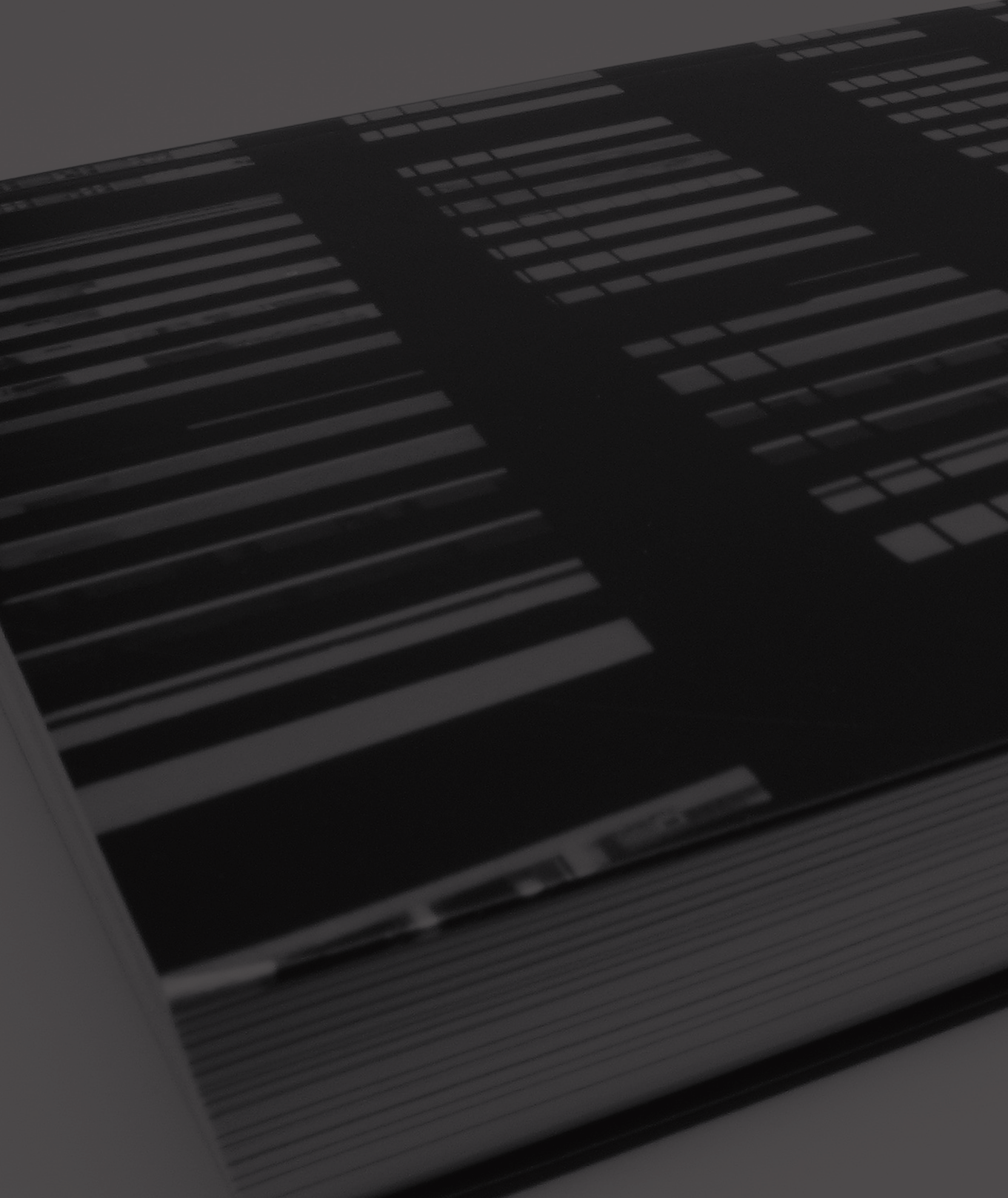
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. *La poetica*. Org. de D. Guastini. Roma: Carocci, 2010.
- Auerbach, Erich. *Mimesis, il realismo nella letteratura occidentale*. Turim: Einaudi, 1956, v. II [ed. bras.: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971].
- Balzac, Honoré de. "Le Curé de Tours". In: Castex, P. G. (org.). *La Comédie humaine*. Paris: Gallimard, 1976. (Bibliothèque de la Pléiade, t. IV.)
- Baudelaire, Charles. "De L'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques". *Le Portefeuille*, Paris, 8 de julho de 1855.
- Bergson, Henri. *Le Rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Alcan, 1900.
- Emerson, Ralph Waldo. "The Comic" (texto extraído de uma conferência inicialmente intitulada "The Comedy", proferida duas vezes em 1840). In: *The Deal* (out. 1843). Org. de J. E. Cabot. Boston: Houghton, Mifflin and Company, 1883-1893, pp. 247-56. (*Letters and Social Aims: Complete Works*, v. VIII, pp. 82-92.)
- Juvenal. *Sátiras*, III, 152.
- Hirschman, Albert O. *The Passions and the Interests, Political Arguments for Capitalism before its Triumph*. Princeton: Princeton University Press, 1977 [ed. bras.:

- As paixões e os interesses: argumentos políticos a favor do capitalismo antes do seu triunfo*. Trad. Lúcia Campeio. São Paulo: Paz e Terra, 1979].
- Hobbes, Thomas. *The Elements of Law Natural and Politic*, 1640-50.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Das Manifest der Kommunistischen Partei*. Londres: Burghard, 1848.
- Maggi, Vincenzo. “De ridiculis” (1550). In: Weinberg, Bernhard (org.). *Trattati di poetica e retorica del cinquecento*. Bari: Laterza, 1970.
- Montesquieu. *De l’Esprit des lois*, livre V. Genebra: Barrillot, 1748 [ed. bras.: *O espírito das leis*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Martins Fontes, 1996].
- Moretti, Franco. *The Bourgeois, between History and Literature*. Londres/Nova York: Verso, 2013 [ed. bras.: *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três Estrelas, 2014].
- Zola, Émile. “La Fortune des Rougon”. In: Mitterand, Henri (org.). *Œuvres complètes*, v. II. Paris: Cercle du livre précieux, 1966.
- . “Nana”. In: Mitterand, Henri (org.). *Œuvres complètes*, v. II. Paris: Cercle du livre précieux, 1967.







ASSINE NOVOS ESTUDOS

DESDE O INÍCIO DOS ANOS 1980, A NOVOS ESTUDOS TEM PUBLICADO ARTIGOS, DEBATES, ENTREVISTAS, RESENHAS E DOSSIÊS QUE SE TORNARAM REFERÊNCIA OBRIGATÓRIA PARA DIVERSAS DISCIPLINAS NO ÂMBITO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS, DAS ARTES E DA LITERATURA. ASSINE A NOVOS ESTUDOS. CUSTA POUCO ESTAR CONECTADO COM A PRODUÇÃO MAIS SOFISTICADA DAS HUMANIDADES NO BRASIL.

www.novosestudos.com.br/assinatura

ESTE NÚMERO FOI FINANCIADO PELA
FUNDAÇÃO CARLOS CHAGAS