

Cadernos

de

Clio

Revista Cadernos de Clio

Publicação PET História UFPR

Corpo Editorial

Marcos Gonçalves (Presidente), Arthur Menozzo da Rosa, Bruno Stori, Cassiana Sare Maciel, Eduardo Gern Scoz, Helena Putti Sebaje da Cruz, Kauana Silva de Rezende, Letícia Barreto Assad Bruel, Mariana Mehl Gralak, Rafaela Zimkovicz, Rhangel dos Santos Ribeiro, Vitória Gabriela da Silva Kohler, Walter Ferreira Gibson Filho

Conselho Consultivo

Anderson Prado (Instituto Federal do Paraná)

Crislaine Campana (Universidade Federal do Paraná)

Erivan Cassiano Karvat (Universidade Estadual de Ponta Grossa)

Fábio Iachtechen (Universidade Estadual de Ponta Grossa)

Gabriela Muller Larocca (Universidade Federal do Paraná)

Luiz Gabriel da Silva (Universidade Federal do Paraná)

Miliandre Garcia de Souza (Universidade Estadual de Londrina)

Sissi Valente Pereira (Universidade Federal do Paraná)

Valentina Thibes Dalfovo (Universidade Federal do Paraná)

Vitor da Matta Vivolo (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Willian Funke (Universidade Federal do Paraná)

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA

VENDA PROIBIDA

Cadernos de Clio

V. 8, Nº. 2, 2017, PET – História UFPR

Endereço para correspondência

Rua General Carneiro, nº 460, 7º andar, sala 713

Centro – Curitiba – Paraná – Brasil

CEP: 80060-150

e-mail: cadernosdeclio@gmail.com

Cadernos de Clio online <https://revistas.ufpr.br/clio>

Projeto gráfico, capa e lombada:

Vitória Gabriela da Silva Kohler

Editoração, editorial:

Arthur Menozzo da Rosa, Eduardo Gern Scoz, Kauana Silva de Rezende, Letícia Barreto Assad Bruel, Mariana Mehl Gralak, Rafaela Zimkovicz, Vitória Gabriela da Silva Kohler

Diagramação:

Arthur Menozzo da Rosa, Eduardo Gern Scoz, Kauana Silva de Rezende, Letícia Barreto Assad Bruel, Mariana Mehl Gralak, Rafaela Zimkovicz, Vitória Gabriela da Silva Kohler

Referência de Capa e Contracapa:

Ekua Holmes

Girl-Literature, 2007

Catálogo na publicação
Universidade Federal do Paraná - Biblioteca de Ciências Humanas – UFPR
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9^a/1607

REVISTA Cadernos de Clio. / PET História UFPR; editoração, editorial e diagramação:
Arthur Menozzo da Rosa...et. al.; capa : Ekua Holmes. - v.1, (2010). – Curitiba, PR :
Programa de Educação Tutorial de História da Universidade Federal do Paraná,
2017.

v.8, n.2, jul./dez. 2017.

Semestral (a partir do primeiro semestre de 2015)

ISSN : 2237-0765

ISSN : 2447-4886 (on line)

Disponível em : <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/clio>

1. História - Periódicos. 2. História – Estudo e ensino. 3. Historiografia – Divulgação científica. I. Programa de Educação Tutorial de História da Universidade Federal do Paraná. II. Rosa, Arthur Menozzo da. III. Holmes, Ekua.

CDD – 907

Editorial

É com imenso orgulho que o PET História UFPR apresenta mais uma edição da revista *Cadernos de Clio*. Com enorme satisfação chegamos ao décimo ano de publicação dessa revista. A presente edição é temática, tendo como assunto central a relação entre Literatura e História no Século XIX. A *Cadernos de Clio*, percebendo a relevância de se ampliar e incentivar a utilização de fontes diversas na produção historiográfica, decidiu concentrar diversos trabalhos que utilizavam romances como uma forma de se estudar a história. Assim, temos cinco artigos que privilegiam essa relação, ademais de duas resenhas de temáticas diversas.

O artigo que abre esta edição, “*A Mulher de 30 Anos*, o Romantismo e a relação entre o público e o privado”, de **Jasmine Silva Sarai-va**, procura analisar o movimento do Romantismo e as transformações dos espaços público e privado na contemporaneidade europeia.

Na sequência, o artigo “*Gota d’Água*: a Medeia no Brasil do século XX”, de autoria de **Giovanna Antonelli Santos, Isla da Silva Ramos, Julio Cesar Aquino Teles Ferreira, Milena Simões Alves e Muriel Cristina Vieira**, busca estabelecer relações entre a obra clássica de Eurípedes e sua releitura, produzida por Paulo Pontes e Chico Buarque, *Gota d’Água*.

O terceiro artigo dessa edição da *Cadernos de Clio* tem como título “O progresso científico em *A Viagem ao Centro da Terra* (1864), de Júlio Verne”. Neste, o autor, **Heitor dos Santos Rodrigues**, analisa simbolismos e obras de Júlio Verne para embasar a hipótese de que ele

era um crítico ao progresso científico e ao contexto político francês da época, contrariando várias pessoas daquele período que procuravam construir uma ideia de que ele, na verdade, era um entusiasta dessas questões.

No artigo seguinte, “Os impactos do progresso nos mundos natural e social na obra *Os Trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo”, **Matheus Kochani Frizzo** analisa como Victor Hugo relaciona questões como o Homem e a Natureza, ou, em um sentido mais prático, o progresso técnico-científico e as forças naturais, articulando com o contexto em que ele viveu, marcado pela industrialização e urbanização europeias. Finalmente, o último título da seção de artigos, “*Terra das Mulheres* – A maternidade como traço nacionalista e as relações de gênero”, de **Gislaine Machado**, investiga de que forma as ideias de civilização, imperialismo e nacionalismo podem ser percebidas ao longo da obra de Charlotte Perkins Gilman, além da questão de gênero e o lugar que as mulheres ocupavam na sociedade naquele contexto.

Apresentamos também duas resenhas de publicações recentes de temáticas diversas. **Kauana Silva de Rezende e Pâmela de Souza Oliveira** analisam o livro *Os trabalhadores entram em cena*, escrito por José Luiz Del Roio, enquanto a resenha de **Annie Venson Bogoni** discorre sobre *Narratives of Kingship in Eurasian Empires, 1300-1800*, de Richard van Leeuwen.

Esperamos que o segundo número deste oitavo volume da revista Cadernos de Clio agrade aos leitores, sejam eles universitários ou não, consolidando a revista como um espaço de discussão historiográfica de

qualidade e espaço de divulgação de trabalhos de graduandos. Lembra-
mos também que a revista está sempre aberta ao recebimento de artigos,
resenhas e notas de pesquisa sob fluxo contínuo.

Boa leitura!

Junho de 2020,
Eduardo Gern Scoz

Sumário

Artigos

A Mulher de 30 Anos, o Romantismo e a relação entre o público e o privado - Jasmine Silva Saraiva13

Gota d'Água: a Medeia no Brasil do século XX - Giovanna Antonelli Santos, Isla da Silva Ramos, Julio Cesar Aquino Teles Ferreira, Milena Simões Alves, Muriel Cristina Vieira33

O progresso científico em *A Viagem ao Centro da Terra* (1864), de Júlio Verne - Heitor dos Santos Rodrigues63

Os impactos do progresso nos mundos natural e social na obra *Os Trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo - Matheus Kochani Frizzo87

Terra das Mulheres – A maternidade como traço nacionalista e as relações de gênero - Gislane Machado111

Resenhas

DEL ROIO, José Luiz. *A greve de 1917 – Os trabalhadores entram em cena*. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2017. - Kauana Silva de Rezende, Pâmela de Souza Oliveira 135

LEEUWEN, Richard van. *Narratives of Kingship in Eurasian Empires, 1300-1800*. Leiden: Brill, 2017. - Annie Venson Bogoni..... 141

Normas editoriais..... 151

Artigos

A MULHER DE 30 ANOS, O ROMANTISMO E A RELAÇÃO ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

A WOMAN OF THIRTY, ROMANTICISM AND THE RE- LATIONS BETWEEN PUBLIC AND PRIVATE

Jasmine Silva Saraiva¹

Resumo: O objetivo desse trabalho é traçar relações entre o livro *A Mulher de 30 anos*, de Honoré de Balzac, o movimento do romantismo e as transformações dos espaços público e privado na contemporaneidade europeia. De início será feita uma contextualização da obra em relação ao período em que foi escrita, um panorama a respeito da obra e vida do autor e também suas relações com o Romantismo. A partir disso, será elaborada uma reflexão sobre essas transformações mencionadas e a maneira com que são perceptíveis através dos personagens da narrativa de Balzac. A bibliografia utilizada foi selecionada com objetivo de oferecer fundamentação a esses temas e contextualizações e serão utilizadas as reflexões de pensadores como Hannah Arendt, François Hartog, Michael Löwy e Jürgen Habermas.

Palavras-chave: Romantismo, Balzac, Esfera pública, Esfera privada.

¹ Estudante do 7º período do curso de História (Licenciatura e Bacharelado) na Universidade Federal do Paraná.

Abstract: The purpose of this work is to trace relations between the book *La Femme de trente ans*, by Honoré de Balzac, the romanticism movement and the transformations of public and private spaces in contemporary Europe. Initially, it will be developed the context of the period in which the book was written, an overview of the author's work and life and also its relations with Romanticism. Based on that, a reflection will be elaborated about the relations of public and private in contemporaneity and the way this is perceptible through the characters of Balzac's narrative. The bibliography used was selected in order to provide a basis for these themes. The reflections of thinkers such as Hannah Arendt, François Hartog, Michael Löwy and Jürgen Habermas will be used.

Key-words: Romanticism, Balzac, Public sphere, Private sphere.

Introdução

Honoré de Balzac nasceu na cidade francesa de Tours em 1799, advindo de uma família pequeno-burguesa que alcançou melhores condições econômicas a partir do período pós-Revolução Francesa, que gerou novas oportunidades naquele contexto. Com a ambição de se tornar um grande escritor, Balzac, aos 19 anos, convenceu seus pais a o deixarem viver em Paris, indo atrás de periódicos e editoras que pudessem publicar suas histórias.

Viveu em Paris, portanto, no momento em que os folhetins, almanques e jornais se proliferavam. Balzac publicou por meio de pseudônimos histórias dos mais diversos tipos – policiais, de aventuras, romances etc. Utilizava pseudônimos por não desejar que seu nome fosse as-

sociado a obras consideradas menores, só vindo a publicar utilizando seu próprio nome em 1829 como o livro: *A Bretanha em 1800*. A partir desse momento inicia uma grande produção literária, que é paralela a uma tentativa de carreira financeira sem sucesso por parte de Balzac. Endivida-se e começa a produzir romances exaustivamente e enfim conquista a fama que almejava.

Começa a se envolver em um círculo de famílias nobres e burguesas, e nesse momento, inicia um trabalho de compilação de todas as suas obras que se intitula *A comédia humana*. Balzac, nessas obras, dá um enfoque muito maior a personagens femininas do que masculinas, o que posteriormente gera a expressão da “mulher balzaquiana”, que se refere a mulheres mais maduras (e é originada a partir do livro sobre o qual versa esse trabalho).

Aos 47 anos encerra sua carreira com um compilado de oitenta e nove obras, muitas dívidas financeiras e problemas de saúde. Falece aos 51 anos, em 1850, logo após se casar com a polonesa Éve Hanska.

É importante ressaltar o contexto de transformações em que viveu Balzac: a Revolução Francesa, ainda muito recente, influenciara diretamente nas condições de vida do autor, bem como mudou profundamente as estruturas sociais e políticas da França. A ascensão da classe burguesa, a crescente industrialização, o êxodo rural para a cidade e a proliferação de romances, folhetins e almanaques transformaram a cultura e romperam com o modelo de sociedade rural e aristocrática vigente até o

momento. Além disso, há a transformação da esfera pública e privada que será aprofundada posteriormente.

Segundo o prefácio da edição de *A comédia humana* da coleção L&PM Pocket, por Ivan Pinheiro Machado (2017: 10):

A imensidão de um projeto que abarca a um só tempo a história e a crítica social, a análise de seus males e a discussão de seus princípios autoriza-me, creio, a dar à minha obra o título que ela tem hoje: *A comédia humana*. É ambicioso? É justo? É o que, uma vez terminada a obra, o público decidirá.

O livro

O livro *A mulher de 30 anos* é escrito a partir de várias descontinuidades. Apesar de ser o romance mais famoso do autor, não é considerado o melhor, em parte por ser constituído de episódios escritos em diferentes momentos da vida de Balzac e reunidos apenas posteriormente. A junção dos diferentes capítulos foi feita somente em 1844, no final da carreira do autor, quando ele compilava suas obras para realização de *A comédia humana*. Segundo Hartog (2017: 130):

O tempo de *A comédia humana* não é linear, mas fragmentado em episódios, descontínuo. Sobe e desce do trem, e o

viajante se faz observador do simultâneo do não-simultâneo, dessas temporalidades desarmônicas, desses personagens que dividem os mesmos espaços, mas não vivem no mesmo tempo (...). Balzac queria escrever essa história dos costumes que os historiadores jamais souberam conceber, eles que se atêm a “secas e repulsivas nomenclaturas dos fatos”.

É interessante como essa fragmentação do tempo permite que o amadurecimento dos personagens seja mais visível ao longo da obra. Cada um, especialmente a protagonista, se molda de forma diferente em cada momento, e isso é também por conta desse caráter episódico. Além disso, essa temporalidade deixa ainda mais evidentes as separações dos espaços públicos e privados que serão aprofundados posteriormente, uma vez que em cada lugar temporal diferente da obra são apresentados novos espaços e novas relações deles com os personagens.

A história se passa na França napoleônica prestes a enfrentar a Batalha de Waterloo², que se mostra desastrosa para o país. É um momento de muitas complicações diplomáticas na Europa e tentativas de consolidar territórios, com o posterior exílio de Bonaparte e coroação de Luís XVII. É um momento de grandes transformações, dentre elas o

² Batalha ocorrida em 18 de Junho de 1815 em que o exército de Napoleão fora derrotado por exércitos da Sétima Coligação. Foi a última batalha de Napoleão, cujo governo chegou ao fim com sua derrota nesse confronto.

período pós-Revolução Francesa e de recente industrialização - que provocaram mudanças sociais, políticas e culturais.

A narrativa de Balzac trata da vida de Julie, uma moça parisiense que se apaixona por um general e, a contragosto de seu pai, se casa com ele. Logo após se juntar a Victor d'Aiglemont, percebe-se infeliz no casamento e na maternidade. O romance trata de épocas muito diferentes da vida de Julie, mas quase todas estão repletas de um descontentamento e melancolia por parte dela. Ela se apaixona por outros homens e, vendo seu marido também ser infiel, desenvolve alguns casos extraconjugais ao longo do romance.

Depressiva, Julie se isola em casa e passa a maior parte do tempo contemplando sua infeliz existência, que se acentua com as críticas feitas a uma sociedade superficial e ignorante, apresentada como um mundo de aparências frias. Julie é uma personagem melancólica e de muita retidão, que, apesar de manter uma aparência de beleza e um porte de delicadeza perante a sociedade, se mostra uma personagem complexa e triste – uma fuga ao padrão da mulher ideal do século XIX.

A obra contém seis episódios de momentos muito diferentes entre si, que tratam de um desenvolvimento da maturidade da personagem e uma percepção cada vez maior por parte dela das infelicidades que as transformações da modernidade trouxeram para a vida dela, que contrastaram com a ansiedade e expectativa de felicidade que ela quando jovem apresenta no início da obra.

As transformações da esfera pública e da esfera privada

O conceito de esfera privada se define como “a sociedade civil burguesa em sentido mais restrito, portanto o setor da troca de mercadorias e do trabalho social; a família, com sua esfera íntima, está aí inserida” (HABERMAS, 1984: 46).

A partir desse trecho passamos a compreender o conceito privado como sendo parte da nova cultura burguesa, formada a partir das transformações do período expostas anteriormente. O século XIX é um período em que o privado e a intimidade passam a ser valorizados e a família burguesa se institucionaliza como nuclear e patriarcal. Forma-se então a imagem do homem culto, que expressa sua intimidade a partir, por exemplo, da arte.

A sociabilidade se transforma porque não acontece só no público, como antes: há a construção de uma sociedade familiar, na qual a residência é uma de suas maiores representações. A casa burguesa passa a ser compartimentalizada, na qual o espaço domiciliar é separado do local de trabalho por respeito a essa nova questão de intimidade. O casal da família passa a ter um quarto só para eles e meninos e meninas passam a ser separados em diferentes cômodos por conta da sexualidade.

Em *Imaginação Literária e Política* (BREPOHL, 2010), a historiadora Marion Brepohl trata dessas questões a partir de um levantamento

to da mentalidade pequeno-burguesa. Esse termo (*pequeno-burguês*), por conta do marxismo clássico, teria sido estigmatizado pela lerdeza intelectual, apego às convenções e comportamento autoritário - traria a ideia de alguém com pensamento pequeno e limitado. Segundo a autora, essa visão é errada e generalizante, uma vez que a pequena burguesia é heterogênea em suas atuações e ideias.

Brepohl aponta então que de modo geral a burguesia, desde o fim do século XVII, defendia o liberalismo como sendo a resposta para a nova organização da sociedade. Por volta de 1848 havia uma clivagem entre o burguês e o pequeno-burguês: o primeiro passando a defender a liberdade industrial e o segundo a proteção dos mais pobres.

A partir dos eventos de 1848 nos territórios que viriam a constituir a Alemanha, que foram extremamente simbólicos por tratarem do momento mais expressivo da participação política da pequena burguesia, se inicia o recuo dessa mesma burguesia para o mundo privado, o mundo familiar e da intimidade. Os movimentos sociais desse período se fortaleceram contra as forças da ordem feudal, contra os Estados absolutistas e também pela melhoria das condições de vida dos trabalhadores, mas, mesmo com essa primavera dos povos de 1848, poucos meses depois os poderes antigos já tinham sido restabelecidos. Nesse momento surgiam movimentos sociais importantes, como dos emigrantes para a América, de socialistas, clubes, lojas maçônicas, sociedades representativas etc.

A memória da violência e repressão sofridas pela pequena-burguesia fez com que esse grupo recuasse: a partir desse momento, em sua maioria, não mais lutavam tanto pela liberdade, pelo socialismo, anarquismo, democracia. Tornaram-se apegados à propriedade e ao nacionalismo e passam a se voltar ao âmbito privado em prol da recusa do político.

Conforme o texto de Brepohl, a literatura passa a ser de grande importância nesse contexto. Proliferam-se romances, folhetins e almanaques de diversos gêneros. Há o surgimento de uma escrita pequeno-burguesa, baseada em cartas, diários, almanaques: o que demonstra um momento de grande manifestação de opinião.

Essas leituras são feitas pela pequena-burguesia no ambiente privado e são constantemente reforçadas por aspectos religiosos de introspecção. As editoras se voltam a agradar ao público e formam-se pequenos museus e clubes de conversações e leitura de livros. A interiorização se torna uma cultura que enaltece pequenos heróis e promove um aumento da importância do privado, além de uma nova onda de expressão dos próprios sentimentos.

Nesse contexto, começa a haver um campo intermediário entre o poder estatal e a esfera mercantil: a esfera pública. Começam a ser trocadas ideias sobre experiências pessoais e sensibilidades, na qual a imagem do homem público se fortalece e permite com que se criem novas relações sociais nesses espaços de troca.

Segundo Habermas, a esfera pública é um espaço em que as pessoas privadas se reúnem para que se possa exprimir opiniões públicas. Nesse contexto se dá a importância da esfera pública literária, dos salões de discussão de livros que se tornavam discussões políticas. A intelectualidade burguesa é ressaltada nesses espaços de formação de opinião. O teatro, os concertos musicais e a arte em geral também ganham destaque nesses espaços e são objetos de contemplação e discussão.

Apesar de diferentes, a esfera pública e a privada são codependentes: a esfera pública só se forma enquanto tal porque é composta de um grupo de pessoas privadas. A esfera privada, no entanto, é ligada ao público porque remete à expressão da subjetividade, à interioridade do indivíduo que precisa ser expressa em diários, cartas ou trocas de experiências entre pessoas. Habermas (apud BREPOHL, 2010: 66) aponta:

Esta subjetividade, como corte interior do privativo, já é, desde sempre, ligada ao público. A antítese à intimidade intermediada literariamente é a indiscrição, não a publicidade enquanto tal. Cartas de outros não são apenas emprestadas, mas copiadas; várias correspondências são de antemão destinadas a serem impressas.

Dessa forma, mesmo com a valorização da intimidade e da privacidade sendo grande no período, também era a expressão dessa subjetividade em público, em espaços compartilhados.

Percebe-se então, a partir dos autores apontados, que a esfera privada contempla questões como a intimidade, a confidência, o segredo, a família e o particular. Esse âmbito é reforçado pela religião - com a busca da interiorização, da reflexão de si - e pela literatura, que por meio de seus romances consolida essa valorização do privado e a volta do burguês para o familiar.

A esfera pública é associada ao que aparece, ao que é comum, como praças, espaços de sociabilidade como o culto ou a missa, as leis, as pessoas notáveis. A esfera pública literária é de grande importância aqui por ser a expressão da subjetividade humana por meio de discussões sobre romances, por exemplo. É importante considerar que atualmente associamos o público com questões políticas, mas esse termo só começou a ganhar tal conotação a partir da ascensão dos movimentos de trabalhadores.

A relação dos personagens com o público o e privado

No romance de Balzac é perceptível a presença do público e do privado em diversos momentos. A protagonista Julie, em sua melancolia e reclusão, se mostra constantemente voltada para o privado. Logo no início da obra, o coronel d'Aiglemont - esposo de Julie - é encarregado de levar ordens de Napoleão ao marechal Soult, que deveria defender a França da invasão inglesa no Béarn. Por conta disso, d'Aiglemont tenta

proteger Julie dos perigos que correria em Paris e por isso a leva à casa de uma senhora parenta, a ex-condessa de Listomère-Landon. Convivendo com a senhora, as duas passam a desenvolver uma grande amizade, na qual Julie troca confidências com ela ao revelar sua infelicidade no casamento, e também revelando o fato de que o sr. D'Aiglemont não era o marido que ela esperava que fosse. A condessa a flagra escrevendo uma carta de desabafo para uma amiga antiga e assim passam a conversar sobre as infelicidades do casamento. Há inclusive uma troca de promessas, em que a condessa de Listomère afirma que iria ajudar Julie com seu marido. Um momento bastante trágico na obra é a morte da condessa, algo que vira a segunda grande melancolia da vida da personagem principal.

Essa relação mostra uma grande exaltação do âmbito privado, da intimidade e da maneira com que essa proliferação da cultura burguesa escrita (e a escrita a respeito de sentimentos) se deu no século XIX. Ao longo de toda a obra Julie está melancólica e sozinha, contemplando sua vida, lendo, escrevendo e sempre em uma profunda tristeza. É possível relacionar essa questão também com o já mencionado movimento da pequena-burguesia para o privado a partir do medo das movimentações sociais. O único momento que traz uma multidão na obra é no início, quando se apresentam Julie e o pai entusiasmados com o aglomerado de pessoas que se juntara para ver as homenagens a Napoleão antes da Batalha de Waterloo. Após essa cena, Julie quase em toda a narrativa se volta para seu lar e mantém um contato mínimo com multidões. A partir

do medo da multidão se constrói o ideal da mulher burguesa como rainha do lar, em paz e feliz consigo mesma, alheia ao mundo exterior – exceto que essa felicidade não está presente na vida de Julie.

O falho casamento entre Julie e sr. D'Aiglemont pode ser também interpretado sob essa perspectiva de público e privado. Enquanto Julie seria uma representação do privado, o sr. D'Aiglemont é a própria figura pública: desde o primeiro momento em que aparece é visto em meio às tropas de Napoleão, no momento em que partiam para a Batalha de Waterloo. Em um segundo momento, quando já casados, o sr. D'Aiglemont é visto levando Julie à casa da condessa e prestes a ingressar em uma nova missão. Nos poucos momentos em que o coronel está no âmbito privado, sua relação com Julie é de frieza e distância, demonstrando uma grande preferência do personagem pelo lugar público.

Em dado momento, Julie descobre a traição de seu marido com a sra. De Sérizy, que frequentemente participa de concertos e eventos em sua residência e é conhecida de tal maneira:

A condessa de Sérizy era uma dessas mulheres que pretendem exercer em Paris uma espécie de domínio sobre a moda e sobre a sociedade; ditava sentenças que, aceitas no círculo onde reinava, pareciam-lhe universalmente adotadas; tinha a pretensão de criar frases lapidares; era soberanamente julgadora. Literatura, política, homens e mulheres, nada escapava à sua censura; e a sra. De Sérizy parecia desafiar a dos outros (...). Espirituosa, viva, esperta, teve a

seu redor os homens mais distintos da noite. Para o desespero das mulheres, sua apresentação era impecável, e todas invejaram-lhe o corte do vestido (BALZAC, 2017: 61).

Tanto o marido de Julie quanto a condessa de Sérizy se mostram como uma personificação do espaço público e essa relação amorosa perturba profundamente a protagonista.

Julie também, posteriormente, desenvolve relações amorosas com outros homens, como o Lorde Artur Grenville e Carlos de Vandenesse. O Lorde Grenville teria sido o grande amor de sua vida, pois seria um médico que tentaria ajudar Julie quanto à doença que sofria – sua melancolia. Com o consentimento do sr. D'Aiglemont se aproxima de Julie e a leva em viagens que a fazem feliz por um tempo, mas depois há incidentes que acabam por os separar. Lorde Grenville teria falecido ao tentar se despedir dela quando estava à beira da morte. Morre de frio ao se esconder na janela neste encontro em segredo, pois o sr. D'Aiglemont teria chegado em casa antes do previsto e a traição de Julie estava em risco de ser descoberta.

Já Carlos de Vandenesse conhece Julie quando ela já tem 30 anos e ele está em seu último dia em Paris, pois teria propostas que o fariam trabalhar no congresso de Laybach. Cancela sua viagem ao se apaixonar por Julie e passa a visitá-la em sua casa frequentemente, desenvolvendo deste modo uma relação amorosa.

Como já dito, Julie seria uma personagem extremamente voltada para sua intimidade e para o espaço particular. É perceptível, portanto, que seus amantes correspondem a esse padrão, pois só adentram a vida da personagem ao ingressar no âmbito privado de sua vida e não público. Convivem com ela em sua casa, em seu lar, e é somente a partir de então que desenvolvem uma relação com ela. É interessante perceber que o Lorde Grenville aparece primeiramente enquanto Julie está ainda na casa da condessa de Listomère-Landon, e todos os dias ele aparece de cavalo em sua janela para ver de longe a moça. Apesar disso, nesse momento não estabelecem nenhuma relação - talvez por ele ficar somente no exterior e não dentro do lar de Julie.

A relação da obra e do autor com o Romantismo

É perceptível a similaridade de Balzac com a tendência romântica em diversos momentos, mas é uma similaridade com uma idiossincrasia fundamental: a presença do realismo. Balzac faz parte dessa tendência por abrigar a autocrítica da modernidade, pois traz vários levantamentos que apontam a negatividade das transformações sofridas pela França ao longo do século XIX. É um grande crítico da sociedade francesa, visto que trata de questões como o mau-caratismo, a maldade humana, a inveja e a miséria humanas. Segundo a tipologia do romantismo proposta por Michael Löwy, um dos motivos pelo desencantamento do mundo que o Romantismo questionava era fruto de uma sociedade artificial e

de perda da harmonia social. Falava do sofrimento sem idealizar o povo e criticava o rumo que a modernidade tomara a partir disso. Ainda segundo Souza (2017: 21):

O romance deve ser realista. O que isso significa para o autor? Significa que a realidade já possui dramaticidade o bastante para que, sendo descrita em sua materialidade, a partir de sua concretude, consiga expressar uma verdade que dispensa arranjos romanescos. Balzac pontua que uma das obrigações a que o historiador de costumes nunca deve faltar, é a de não estragar a verdade com arranjos aparentemente dramáticos, sobretudo quando a verdade já é de si romanesca. E, definindo tal obrigação, ele estabelece uma clivagem ao realismo e ao romantismo do qual, afinal, ele deriva.

Essa ideia de que a realidade já possui dramaticidade o bastante está constantemente presente em *A mulher de 30 anos*. Os dramas da vida de Julie são diversos: a solidão, a traição do marido, a perda de seu filho (morto pela irmã por motivos de ciúmes), o distanciamento dela com sua outra filha em sua velhice, a perda de seu amado Lorde Grenville etc. Apesar disso, a maior das tragédias vividas por ela é de sua não adequação à vida nessa sociedade moderna e artificial, de aparências. Julie é forçada a se portar em público como uma esposa bela, delicada, obediente e gentil, mas em toda a obra é perceptível a contradição dessa aparência esperada em contraste com a realidade de uma angústia pro-

funda em sua vida. A personagem de Julie não se encaixa na expectativa em relação ao ideal de mulher no século XIX, e ela não se encaixa no rumo tomado pela modernidade. Balzac faz uso da situação dessa personagem justamente para mostrar suas próprias críticas à superficialidade da burguesia francesa. Nota-se a presença de um romantismo realista ou naturalista em Balzac, que foge à idealização e busca retratar a dramaticidade da realidade humana. Segundo Hartog (2017: 41):

Para Balzac, se a Sociedade fala, a arte do escrevente é de “surpreender o sentido oculto nesse imenso conjunto de figuras, paixões e de acontecimentos”. Mas nenhuma dúvida vem minar a capacidade da narrativa de revelar exatamente esse real.

Outra característica romântica presente na obra é a questão da nostalgia do passado. No início da narrativa, Julie se encontra ao lado de seu pai aguardando o desfile das tropas de Napoleão e do próprio imperador. A moça, ainda ingênua, está alegre e animada – algo que destoa com toda a complexidade da personagem no decorrer da obra. Este momento, referente a uma juventude perdida, é constantemente lembrado pela jovem ao longo de sua vida: sente saudades de seu pai e a nostalgia desse momento em que ainda não conhecia os sofrimentos pelos quais viria a passar. Além do mais, os conselhos do pai são de que ela não se casasse com o general d’Aiglemont - mas ela o faz mesmo assim, e de-

pois sofre por ter tomado tal decisão. É um exemplo da nostalgia ao passado presente no Romantismo, que apresenta a ideia de valores, tradições e uma calma perdida pela ascensão da modernidade. Segundo Löwy (2015: 31):

Convém, de preferência, partir de uma hipótese diferente para compreender a obra de Balzac e de muitos outros autores românticos conservadores: o realismo e a visão crítica desses autores não são em absoluto contraditórios com a sua ideologia “reacionária”, passadista, legitimista ou tory. É falso e inútil atribuir-lhes virtudes “democráticas” ou “progressistas” inexistentes: é porque o olhar deles está voltado para o passado que eles criticam o presente com tanta perspicácia e realismo.

Talvez a característica romântica mais presente em Balzac, ao menos nesta obra, é a valorização da subjetividade. A protagonista é complexa, profunda e cheia de contradições que permeiam todos os seis episódios nos quais o livro se divide. É somente pela individualidade da protagonista que é possível compreender a obra, pois é a expressão dos sentimentos de Julie que dá sentido ao enredo. Sua melancolia e retidão são símbolos dessa relação com o Romantismo, que valoriza a interiorização do indivíduo e considera a tristeza como uma consequência da aflição que a sociedade moderna produz.

Considerações finais

São perceptíveis diversas relações entre o contexto de produção da obra, a vida de Balzac e seu caráter romântico e realista, a narrativa da obra e as transformações da sociedade francesa do século XIX – aqui o recorte sendo a questão da esfera pública e privada. Elementos do romantismo se mesclam com a volta da burguesia para sua intimidade e ambos são representados na protagonista Julie.

É muito interessante perceber como o desenvolvimento da personagem faz com que ela se volte cada vez mais para o seu lar, pois é uma representação muito forte dessa transformação da esfera pública e da esfera privada pela qual passa o século XIX.

A partir dessas constatações, é inegável a influência do contexto histórico tanto nas percepções e críticas de Balzac quanto na narrativa em si, nas escolhas da personagem e na maneira com que ela, apesar de ser apenas uma personagem e um indivíduo, representa uma perspectiva macro da sociedade da época.

Bibliografia

BALZAC, H. *A Mulher de 30 anos*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2017.

BREPOHL, M. Karl May e o bom civilizador. In: *Imaginação literária e política: os alemães e o imperialismo 1880-1945*. Uberlândia: EDUFU, 2010.

HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HARTOG, F. *Crer em História*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

LÖWY, M. e SAYRE, R. O que é romantismo? Uma tentativa de redefinição. In: *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

RONÁI, P. “A vida de Balzac”. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Vol.1. Porto Alegre: Globo, 1940.

SOUZA, R. *Balzac e o sono dos patifes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

Recebido em: 05/08/2019

Aceito em: 26/06/2020

GOTA D'ÁGUA: A MEDEIA NO BRASIL DO SÉ- CULO XX¹

GOTA D'ÁGUA: MEDEIA IN 20TH CENTURY BRAZIL

Giovanna Antonelli Santos²

Isla da Silva Ramos³

Julio Cesar Aquino Teles Ferreira⁴

Milena Simões Alves⁵

Muriel Cristina Vieira⁶

¹ Agradecemos ao Prof. Dr. Gilberto da Silva Francisco pela orientação e auxílio.

² Graduanda em História pela EFLCH-UNIFESP. Contato: giantonelli2108@gmail.com. Áreas de interesse: História do Brasil, História e Literatura, História Social. (<http://lattes.cnpq.br/2303405501605712>).

³ Graduada em Letras Português e Espanhol (bacharelado e licenciatura) pela EFLCH-UNIFESP. Contato: islasral@gmail.com. Áreas de interesse: Literatura hispânica, Literatura Grega. (<http://lattes.cnpq.br/7279925902151636>).

⁴ Graduando em História pela EFLCH-UNIFESP. Contato: jcesar.teles@gmail.com. Áreas de interesse: História Moderna, História Ibero-americana, História da Justiça. (<http://lattes.cnpq.br/9754636502365902>).

⁵ Graduanda em História pela EFLCH-UNIFESP. Contato: milenaalvescippi@gmail.com. Áreas de interesse: História Social, História da Educação. (<http://lattes.cnpq.br/1986596819699286>).

Resumo: O presente artigo é resultado de um trabalho final desenvolvido na Unidade Curricular de História Antiga da Universidade Federal de São Paulo, ministrada no ano de 2018. Buscamos, em sua produção, estabelecer as relações presentes entre a obra clássica de Eurípedes e sua releitura, produzida por Paulo Pontes e Chico Buarque, *Gota d'Água*. Para realizarmos os paralelos, abordamos, com especial enfoque, a maneira como ocorreu a recepção da peça clássica no cenário brasileiro civil-militar, verificando também as transformações que ocorreram durante a adaptação dos personagens.

Palavras-chave: História; Recepção; Clássicos.

Abstract: This article is the result of a final work developed in the Curricular Unit of Ancient History of the Federal University of São Paulo, given in the year 2018. In its production, we seek to establish the present relations between the classical work of Euripides and its rereading, produced by Paulo Pontes and Chico Buarque, *Gota d'Água*. In order to carry out the parallels, we approached, with special focus, how the reception of the classic piece occurred in the Brazilian civil-military scenario, also verifying the transformations that occurred during the adaptation of the characters.

Keywords: History; Reception; Classics.

Introdução

Foi durante as Grandes Dionísias de 431 a.C. que Eurípedes apresentou aos cidadãos de Atenas, pela primeira vez, sua implacável e in-

⁶ Graduanda em História pela EFLCH-UNIFESP. Contato: mcvieira@unifesp.br. Áreas de interesse: História Moderna, História do Direito, História da Justiça. (<http://lattes.cnpq.br/7287190471698717>).

fanticida Medeia. Muito embora mal recebida pelo público - relegando ao autor o terceiro lugar na disputa - a tragédia dispunha de uma violência e profundidade que aparentava antever os tempos nebulosos que viriam, e trariam, por meio de um ataque tebano, a Guerra do Peloponesso (CARPEAUX, 2015: 9)⁷.

O que talvez não fosse previsto pelo dramaturgo grego era o alcance que Medeia teria através dos tempos, assumindo novas perspectivas e cabendo nas diversas culturas e realidades sociais às quais vem sendo encenada (ANDRADE, 2008: 165), chegando ao Brasil na “pele” de Joana, nossa heroína desgraçada da Vila do Meio Dia, em *Gota d'Água* de Chico Buarque e Paulo Pontes (HERMETO, 2010: 52).

Ambos, Chico Buarque e Paulo Pontes se valeram do clássico teatro grego para construir uma interligação com o público, que buscava causar transformações importantes no quadro social brasileiro, além de evidenciar, através do teatro popular, a realidade das populações subalternas (BUARQUE; PONTES, 1975: XVII-XVIII), o que torna *Gota d'Água* um riquíssimo material dramático, histórico e cultural.

É visando a compreender as diversas facetas presentes na obra, o que inclui uma análise concomitante das convergências e divergências entre a produção de Eurípides e a peça teatral em questão, que este arti-

⁷ Prefácio da reimpressão (2015) de Medeia, de Eurípides, lançada pela Editora 34 em 2010.

go discutirá a recepção do clássico no cenário brasileiro de 1975, abordando, com especial enfoque, as transformações sofridas pelos personagens durante o processo de adaptação - *en passant* sob a perspectiva do gênero e seu papel na desgraça de Joana e Medeia, mulheres que não se encaixavam nos papéis socialmente reservados para elas. É interessante ressaltar que a obra de Eurípedes, ao atravessar os tempos, toma novo formato, mas ainda se faz muito significativa quando se adapta à realidade brasileira da década de setenta, o que nos aponta sua perenidade e relevância como terreno fértil para reflexão. Segundo Hermeto (2010: 73):

Ao tratar do nascimento de Gota, Buarque refere-se, tangencialmente, ao conflito relativo à autoria primeira da adaptação do clássico para a realidade brasileira. Essa foi uma das maiores pressões internas do campo artístico-intelectual vivenciadas por Gota d'Água, sobretudo entre 1975 e 1976.

Se na Antiguidade a dramaturgia representava uma função política e pedagógica (ANDRADE, 2008: 172), seu uso na modernidade brasileira dos anos 1970, possivelmente, buscava valer-se de seu teor democrático, abrangente e popular, utilizando especialmente a personagem Medeia para uma reaproximação entre o público e a arte. Isso visava a alumiar os olhos cegos de uma classe média ignorante e desconectada

de sua própria nação, cuja consistência se estabelecia no “povo brasileiro”, de cerne pobre e subalterno (BUARQUE; PONTES, 1975: XVI-XVII).

Uma breve contextualização da conjuntura econômica, social e política da Ditadura Civil-Militar

A peça *Gota d'Água* foi escrita e publicada em 1975, pela editora Civilização Brasileira. Nesse período, o Brasil estava inserido em um regime civil-militar, e o atual presidente era o general Ernesto Geisel. Conforme Maria Paula Araujo, Izabel Pimentel da Silva e Desirree dos Reis Santos (2013: 21):

O novo presidente da República, general Ernesto Geisel, deu início a um processo de abertura política “lenta, gradual e segura”. O objetivo era promover uma transição lenta e controlada para um regime mais liberal, mas que, no entanto, mantivessem excluídos da esfera das decisões do poder setores mais radicais da oposição e os representantes de movimentos populares.

Em contrapartida, houve uma união entre os setores da oposição junto aos movimentos de esquerda (HERMETO, 2010: 169). Essa oposição continha em seu cerne estudantes, operários, intelectuais, artistas, entre outros (ARAÚJO; SILVA; DESIRREE; 2013: 21). Dessa forma,

Gota d'Água se insere nessa conjuntura. Seus autores, Chico Buarque e Paulo Fontes, deixam claro, logo no prefácio, sua crítica ao “capitalismo selvagem”⁸ que vinha se desenvolvendo no país, e suas consequências para o grande público: “(...) a brutal concentração de riquezas elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja.” (BUARQUE; PONTES; 1975: 6). Conforme Miriam Hermeto a obra foi um manifesto/projeto. “Manifesto, na medida em que claramente se posiciona contra um determinado ‘estado de coisas’. E projeto, no sentido de que projeta algo, qual seja a ‘reaproximação do teatro brasileiro com o povo brasileiro’” (HERMETO, 2012: 92).

A ditadura, que perdurava desde 1964 no Brasil, instaurou no país uma série de medidas que visavam a acelerar o crescimento econômico, com uma crescente redução da participação do Estado e aumento do papel do setor privado, conforme Luiz Carlos Delorme Prado e Fábio Sá Earp. O “milagre econômico”, no entanto, veio a ocorrer no fim da década de 1960, com o presidente da época: general Emílio Garrastazu Médici. Em seu governo, priorizou-se a retomada do crescimento econômico, deixando de lado o combate à inflação. Ressaltamos que o “mi-

⁸ Conforme Cano (2014: 4): “Selvagem porque, a despeito de que viesse a crescer em anos futuros a taxas sumamente elevadas, provocou drástico agravamento na concentração de renda pessoal e um rígido controle salarial, que impediu melhor distribuição dos ganhos de produtividade, prejudicando sensivelmente a classe trabalhadora”.

lagre” foi uma política do ministro Delfim Neto que criou na população uma ilusão de crescimento, utilizando dentre outros recursos a propaganda do regime – que era controlada e ressaltava a “grandeza nacional”.

Segundo Luiz Carlos Delorme Prado e Fábio Sá Earp (2003: 223), o que ocorreu foi temporário, devido a mudança de ênfase da política econômica, pois passou-se a controlar a inflação e os gastos, tal crescimento era inadiável para esvaziar a oposição ao regime. “No curto prazo, era preciso desafogar a demanda agregada; no longo, aumentar os investimentos públicos e privados [...]” (PRADO; EARP, 2003: 223). Por outro lado, enquanto ocorria o crescimento econômico, o povo padecia. “O próprio presidente da República chegou a afirmar que ‘o Brasil vai bem, mas o povo vai mal’. Um certo mal-estar atingia a todos, exatamente no momento em que a economia se despedia das maiores taxas [...]” (PRADO; EARP, 2003: 228).

Conforme Wilson Cano, entre as consequências das reformas do “milagre econômico”, estava o déficit econômico na balança comercial, decorrente do aumento das importações de bens de produção que, consequentemente, resultou em um endividamento externo e, por sua vez, fez retornar o crescimento da inflação: “a partir de 1974 passando dos 20% anteriores para uma média de 30% anual, atingindo 40% no triênio 1976/78 ascenderia a 55%, e a 90% em 1979/83” (CANO, 2014: 6).

Ainda segundo Cano (2014: 5):

Ao mesmo tempo em que a economia desacelerava, a política de arrocho salarial se tornava mais ativa, reduzindo o nível de vida da classe trabalhadora. A contenção dos salários reduziu fortemente seu peso nos custos industriais, e isto, junto com a inflação e a regressividade tributária, contribuiu para a reconcentração de renda pessoal: em 1960 os 50% mais pobres da população brasileira recebiam 17,4% da renda, em 1970 apenas 14,9%.

Dessa forma, no momento de produção da peça, o Brasil passava por uma crise. Em contrapartida, os artistas, em suas obras, refletiam sobre a conjuntura política, questionando o regime ditatorial. Nesse quadro, o teatro aparece em destaque como uma forma de resistência:

Dentre as formas de resistência por meio de expressões artísticas, o teatro foi um dos grandes expoentes da necessidade de ações revolucionárias, seja através de um debate existencial e crítico aos padrões impostos por costumes conservadores, seja discutindo e/ou incitando ao povo a aderir às propostas de luta das esquerdas políticas (ARAUJO; SILVA; SANTOS; 2013: 36).

Nesse sentido, é essa uma das preocupações da peça Gota d'Água: refletir e questionar o governo. Paulo Pontes e Chico Buarque deixam claro em seu prefácio o desejo de transmitir a reflexão sobre a dinâmica do sistema e sua crescente tendência em afogar as classes subalternas (BUARQUE; PONTES; 1975: 11). É importante lembrar que,

após a promulgação do AI-5, iniciou-se uma perseguição mais acirrada aos artistas e intelectuais. Ficou cada vez mais comum o interrogatório e a prisão de artistas, a exemplo do artista plástico Carlos Zílio (ARAUJO; SILVA; SANTOS; 2013: 36); tendo o próprio Chico Buarque ficado em exílio na Itália, em 1969. Em seu retorno, compôs músicas de cunho crítico, como *Construção*.

O Brasil dos anos setenta em *Gota d'Água*: “a tragédia do povo brasileiro” e o teatro como ferramenta social.

Como já mencionado, a estreia da peça *Gota d'Água*, nos anos de 1975, ocorreu na cidade do Rio de Janeiro, sitiada pela Ditadura Civil-Militar presente no país desde o golpe de 1964 e que apertava o cerco autoritário desde o ato institucional número cinco (AI-5). A censura, que espreitava toda a produção artística e intelectual do período, levou a aderência geral de artistas, escritores e estudantes à “arte da metáfora”, buscando se valer dos furos deixados pelos analistas da ditadura para compor obras de opinião política e protesto, que visavam a engrossar o caldo da resistência que se constituía por todos os becos escuros da cidade (LOURENÇO, 2010: 12).

O cenário de exceção do período, cuja abertura “lenta e gradual” de Geisel se fazia, na realidade, inexistente, foi solo fértil para a retomada de um teatro que estava esvaziado desde o início da repressão (HERMETO, 2010: 60), e cuja inclinação marxista buscava discutir não

apenas os aspectos inerentes ao autoritarismo que sufocava o país, mas também as mazelas sociais e o esmagamento das classes subalternas, marcadas pela desigualdade e pobreza (CARDENUTO, 2012: 311).

Gota d'Água não fugirá a essa regra, ao contrário, trará para o centro do debate as consequências do “milagre econômico”, tão divulgado pelo governo ditatorial como uma prova do sucesso da administração militar. Às custas do enriquecimento acelerado dos mais abastados, os pobres da nação, que representavam sua maioria, se viam cada vez mais miseráveis, endividados e esfomeados, questões tais que se fazem evidentes no desenrolar da obra, por meio das relações de poder estabelecidas entre o grande capitalista Creonte e os moradores da Vila do Meio Dia, cujas casas, pagas a prestações sob juro cada vez mais altos, foram construídas por ele (LOURENÇO, 2010: 12).

Buarque e Pontes, portanto, se propõem a “refletir, de forma crítica, sobre as políticas econômicas do milagre brasileiro, não as afirmando, mas questionando-as” (LOURENÇO, 2010: 12) e, dessa forma, trazem para o palco as condições da vida real da população brasileira, se utilizando da palavra - presente nos versos, na musicalidade e na expressão do espaço teatral - para construir sua produção artística (PARANHOS, 2014: 3)⁹.

⁹ Para ver mais: GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, 1968.

Não é à toa que, dentre tantas possibilidades de abordagem artística, os autores escolheram a consagrada tragédia grega como veículo de sua mensagem. Muito embora o ciúme e abandono de Joana tenham a dramaticidade que compõe o primeiro plano da tragédia (SILVA, 2013: 35-36), podemos tomá-la como a máscara metafórica que esconde da censura militar a real proposta da peça, de viés político e social, e que fala para o povo para despertar.

O teatro constituía um papel fundamental na pólis grega, dividindo o espaço do anfiteatro com as articulações e discussões políticas que fundamentavam a democracia ateniense e, portanto, agregando-se, como expressão artística, dos mesmos significados: o teatro grego era pedagógico e político e representava a expressão da pólis (VERNANT, 1984). O acesso era permitido a todos os cidadãos, integrava politicamente a cidade-estado de Atenas e era pensado, em consequência do anteriormente citado, para falar e atingir a totalidade do público¹⁰.

O cenário teatral brasileiro, por sua vez, tinha como herança recente uma produção pouco acessível ao grande público, que se afastava de seu caráter orgânico ao cercar-se do mundo da crítica - que pouco olhava o aspecto humano e social das atuações e eram uma poderosa forma de interação e catarse para as variadas camadas populacionais do

¹⁰ Para ver mais: ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

país - voltando-se para si mesma, em uma construção mecânica e plástica do teatro (CARDENUTO, 2012). O alinhamento ao teatro grego, cujas características estavam mais relacionadas com a ideia contida em *Gota d'Água*, possibilitou a proposta de um diálogo aberto da peça de Buarque e Pontes.

Da mesma maneira que, na pólis, a dramaturgia e a política dividem o mesmo espaço, na “tragédia brasileira”, o palco também se compromete a discutir ambas em conjunto. Isso se dará, segundo Marta Mega de Andrade (ANDRADE, 2008: 168), a partir de três importantes quadros:

1) uma reflexão sobre a assimilação da classe média pela racionalidade da acumulação capitalista que, realizada em um quadro de dependência, torna-se predatória e tem como consequência o encurralamento das classes subalternas; 2) um caminho para o reencontro (das classes médias) com a expressão cultural da identidade nacional, que só pode emergir na escuta ou na sintonia com o povo brasileiro; 3) um instrumento de valorização da *palavra* como forma de expressão capaz de, na dimensão da cultura, ‘dar à luz’ a extrema complexidade do vivido em forma de *logos*, de discurso.

Alinhamo-nos, logo, a essa mesma concepção da presença do *logos* como ferramenta de alcance ao público, como anteriormente citado. Dentre as preocupações postas pelos autores no prefácio da obra, é evi-

dente a busca pela identidade nacional presente na própria essência do povo brasileiro, e daí a necessidade de se estabelecer uma discussão, por intermédio do teatro, que dê voz a essa população - em especial os menos favorecidos - que naquele momento se punha distante do cenário cultural brasileiro. Buscam chamar a atenção da classe média, cega pela experiência capitalista do “milagre brasileiro”, para as demais facetas que também constituem a nação e, portanto, ameaçam sua identidade nacional (LOURENÇO, 2010: 17).

Ao passo que o herói grego que abandonou o auxílio divino das epopeias homéricas e agora segue responsável por suas próprias escolhas e as consequências delas resultantes se faz presente na obra de Eurípides, o mesmo se dará para Jasão e Joana, os personagens chave da trama, que se veem envolvidos pela ausência de liberdade - no caso, propiciada pela pobreza e submissão ao capital - que os agonia tanto quando a inédita liberdade de escolha do herói grego (ANDRADE, 2008: 169).

Quando *Gota d'Água* estreia, pela primeira vez, no teatro Tereza Rachel, no Rio de Janeiro, e posteriormente no teatro Aquarius, em São Paulo, o sucesso é imediato e as salas se enchem com um coro de aproximadamente cento e vinte e cinco mil pessoas (ANDRADE, 2008: 167). A tragédia da vida brasileira, aclamada por sua abordagem realista, é muito bem recebida pela crítica que, entretanto, se limita a comen-

tar seus aspectos teatrais formais, sem mergulhar nas questões políticas e sociais ali colocadas e tão caras de se engolir.

A grande aderência do público acabou por colocar a prova, para muitos autores, a efetividade do caráter contestador da peça, cujo sucesso demonstrava não ter causado incômodo. Porém, é importante ter-se em conta que, muito embora a tragédia grega instrísse, Buarque e Pontes buscam muito mais atrair o povo e fazer com que ele percebesse sua situação, sendo, conseqüentemente, um teatro que buscava larga abrangência e, assim, pretendia reintegrar o público às práticas culturais.

De Medeia à Joana: às transformações decorrentes da adaptação

O trabalho operado sobre a produção de Eurípides para que Medeia fosse transposta da Grécia helênica para o Brasil do século XX, acabou por requerer adaptações e mudanças, que transformaram as personagens e os desdobramentos da peça - bem como todas as demais representações dessa mesma tragédia no decorrer dos anos - e fizeram da produção de Buarque e Pontes, embora imbuída de características do teatro grego, uma proposta única. Como bem aponta Marilene Carlos do Vale Melo (2009: 1):

o texto contemporâneo, no processo de recriação, confirma, nega, assimila e ou conforma os elementos da estrutura dos textos, destacando a dialética do tempo e do espaço e a ação das personagens. Construído com o mesmo material mitológico de Medéia, o texto de Gota d'Água se apresenta

como uma “tecelagem” em que os fios retirados do texto grego constituem um novo tecido que, mesmo sendo do material original, não é mais aquele.

Ao passo que Medeia atravessa os tempos como uma obra de expressão dramática significativa e que, em locais e épocas diferentes, pôde adquirir diferentes facetas sem perder sua essência, é evidente que muitos paralelos constituem as personagens de *Gota d'Água* e a obra original grega. Embora essas evidências se estendam ao todo que compõe a peça, nos limitaremos a discorrer sobre a tríade central de ambas as produções: Medeia e Joana; Jasão e Jasão; Creon e Creonte.

É importante destacar que os elementos contextuais, ainda que colocados em realidades muito distintas - a pólis grega e o Brasil autoritarista - compartilham questões sociais muito contemporâneas, tais como o preconceito, o abandono da figura feminina e o julgamento que a ela é destinado, o arrivismo social etc.

Se Joana, assim como Medeia, é levada às últimas consequências do ódio e da vingança, diferente do que se insinua de maneira superficial, não é unicamente por sua chaga emocional, resultado do abandono do amor do ex-companheiro, mas também e principalmente pelas condições sociais às quais ela é exposta. O abandono dos filhos, que são ignorados pelo pai, o endividamento de sua residência pertencente ao pai da nova noiva de Jasão e, por último, sua expulsão da Vila do Meio Dia são

elementos determinantes para o desfecho da peça, que impossibilitam a personagem de encontrar uma solução digna para sua desgraça, e acaba por recorrer à vingança e a morte.

O desterro de Medeia também representa um fator determinante na obra de Eurípides. Após assassinar o rei de Cólquida, seu pai, para ajudar Jasão a roubar o velo de ouro e convencer as filhas do rei de Iolco a matarem o próprio pai para vingar seu herói, Medeia não possui outro abrigo que não seja o exílio em Corinto, onde é vista como uma ameaça bárbara, uma apátrida (VIEIRA, 2015: 164-165)¹¹. Após o abandono de Jasão e a ordem de desterro de Creon, que temia por sua filha Glauce - noiva do herói -, não resta a Medeia, também, uma solução digna para seu ódio, levando-a a consumir sua vingança.

Ainda que sejam evidentes as diferenças existentes na personalidade de ambas, que torna Joana mais sensibilizada, sofrida e submissa, o peso das consequências públicas sobre elas é a força motriz do ato de vingança no desfecho da trama e que as leva à insubordinação, ao não aceitarem o silêncio imposto pelas convenções sociais (SANTOS, 2007). Ao seu modo, ambas se colocam acima do conformismo de sua tragédia e, por meio da organização de seus assassinatos, fazem-se ou-

¹¹ Posfácio da reimpressão (2015) de Medeia, de Eurípides, lançada pela Editora 34 em 2010.

vir, expondo sua revolta e dor. De acordo com Cristina L. P. Leite (1994: 26):

Não raramente, a projeção dos personagens femininos só foi possível pela virtual renúncia de seu próprio sexo e pela insólita transfiguração. Qualquer que seja a situação, entretanto, a participação feminina na história é pautada pela coragem, determinação, persistência e forte caráter do sexo tradicionalmente frágil.

A forma como Eurípedes concerne Medeia demonstra a tentativa do autor de discutir sobre as condições sociais da *pólis*, contestando o passado grego em que o rei era onipotente. Há uma ligação entre a valorização que Eurípedes faz com as classes marginalizadas (a mulher, o escravo) que Chico Buarque e Paulo Pontes, nos anos 1970, também fizeram em sua obra (LOURENÇO, 2010: 59).

O paralelo que está entre as duas classes sociais é a figura de Jasão, um homem que visa a ascensão social através do casamento com Alma, a filha de Creonte (MARINHO, 2013: 33). Em relação à figura de Jasão, Marinho aponta (2013: 33): “[...] é poeta, mas um poeta popular, um sambista que trai a sua origem, aliando-se a Creonte e ensinando-lhe as estratégias populistas referidas como forma de promover a conciliação de classes”. Do mesmo modo, na *Medeia* de Eurípedes, Jasão pretende se casar com a filha do rei de Corinto para assegurar o

seu *status* ao contrair matrimônio com uma grega no lugar de Medeia, uma estrangeira. Isso é verificado quando o personagem se justifica dizendo que contraiu novas núpcias para o bem dos seus (vv. 555-565).

Além disso, o Jasão de Eurípedes não reconhece a contribuição de Medeia para a conquista da sua glória no episódio de Cólquida, assim como Jasão de *Gota d'Água* também não reconhece o quanto Joana lhe ajudou com o seu crescimento pessoal. A personagem, pelo contrário, age com atitudes violentas, a abandona com seus filhos e casa com outra mulher. Desse modo, o que resta à Joana é a vingança que também visa a atingir Creonte e Alma.

Nesse sentido, a figura do homem rico e autoritário também é importante para demonstrar que tanto na *Medeia* quanto em a *Gota d'Água*, Creon e Creonte representam a fonte para o arrivismo da personagem Jasão. Contudo, Creon de Eurípides, embora seja rei, não tem o impulso autoritário de Creonte. A personagem da tragédia grega, ao anunciar o desterro de Joana e os filhos, faz isso mais por temer o que pode acontecer com a sua filha do que necessariamente pode ser impulsionado pela raiva. Por outro lado, Creonte é um grande capitalista que tem raiva de Joana, visto que a personagem não só fala mal dele, mas o enfrenta. Diante disso, o seu embate com Creonte, somado a tudo o que Jasão lhe faz, restringe as possibilidades de Joana:

Então, abusada como mulher e como cidadã, Joana é pressionada a uma saída apenas: submissão e sobrevivência precária, tendo que começar do zero novamente num outro lugar, só que com dois filhos, muitas rugas e dores a mais. Assim como Medeia, instigada pela necessidade de dignidade em detrimento da “sobrevivência”, Joana deixa-se levar pela fúria atacando seus inimigos. Porém, o Creonte brasileiro não é presa fácil, e rejeita os bolinhos envenenados que ela oferece a sua filha (MARINHO, 2013: 43).

Cabe mencionar que essa combinação de abusos que ferem Joana como mulher e como cidadã é advinda dos dois personagens já mencionados: Creonte e Jasão. Tais apontamentos feitos aqui apresentam o caminho que fomentou a vingança de Medeia e Joana. De acordo com Ferreira (1997: 77) a vingança de Medeia é vista como inevitável em retribuição ao mal que Jasão cometeu e nisso está implicada a morte de seus próprios filhos, sendo algo que a personagem não consegue resistir. Isso porque Medeia percebe a importância dos filhos para os homens após ter uma conversa com Creon e com Egeu. Já na obra de Chico Buarque e Paulo Pontes, a morte dos filhos também é um meio inevitável após a personagem Joana ter o seu plano fracassado e não vê outra alternativa para livrar-se de tudo aquilo. Na visão de Andrade (2008: 170), perante os acontecimentos a única coisa que resta a Joana é a sua vingança: “[...] diante do fracasso da transformação do grupo de vizinhos em coletividade, e da coletividade fazer a resistência, resta à Joana

de A Gota d'Água um último e grande *Não*, que é o que representa o suicídio e o assassinato dos filhos.”

Medeia e Joana: “as tristezas e belezas de se saber mulher”

Com suas múltiplas faces e complexidades, Medeia é uma personagem que causa grande impacto ao público. O trágico desfecho de sua vida e o enorme peso emocional de sua vingança marcam seus leitores através dos tempos. Assim, fica evidente o caráter atemporal de *Medeia* e as possibilidades de reinterpretação desta¹², como acontece em *Gota d'Água*. Segundo Talita Baldin e Rosemeire dos Santos Brito, Eurípides cria sua protagonista como

uma mulher corajosa que quis vingar-se com as próprias mãos da traição do marido, ferindo-lhe com a destruição de seus descendentes. Neste sentido percebemos que a tragédia não é linear, mas que propicia inúmeras releituras e abre margem para pensarmos na condição feminina nas mais variadas épocas. (BALDIN; BRITO, 2014: 118)

¹² Sobre as representações do mito de Medeia ver: C NDIDO, Maria Regina. Os fragmentos de narrativa mítica da Princesa de Colchis (Cólquida). E-hum Revista Científica das Áreas de História, Letras, Educação e Serviço Social do Centro Universitário, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 42-47, jan./jul. 2015. Disponível em: <http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/issue/view/102/showToc>.

Em *Gota d'Água*, a personagem Medeia é ressignificada em Joana, mulher brasileira, heroína da Vila do Meio Dia. Na peça carioca o painel social é valorizado, o que não diminui a grande complexidade subjetiva da personagem grega (MARINHO, 2013: 38). Mulheres emblemáticas, Medeia e Joana apresentam similaridades e divergências e encontram-se diante da traição de seus maridos. Ambas as narrativas levantam diversas problemáticas, e as questões de gênero, sexualidade e maternidade são fundamentais para compreensão não só das obras em si, mas também dos aspectos sociais que elas iluminam.

De notável intensidade dramática e ambiguidade, Medeia vai do sentimento de amor e paixão ao profundo ódio por seu marido em sua trajetória. É a “mulher por inteiro” e figura trágica em sua essência. Nas palavras de Natasha Centenaro:

Medéia não é assim, em nenhum sentido, nem demasiado boa, muito menos, estritamente malévola. De fato, tratada como heroína autenticamente trágica, ela não produzirá efeito; pois é, em essência, uma figura trágica. Na verdade, ela está possuída por uma natureza apaixonada, absolutamente incontrolável, tanto no amor como no ódio, o que a torna dramática: é a mulher por inteiro (2011: 7).

Relações de gênero e poder estão postas na trama. Da mesma forma em que Medeia submete-se aos desejos de Jasão e, movida por

sua paixão, o ajuda a realizar suas vontades, também aparece como figura autônoma e age de acordo com seu próprio desejo de vingança, assumindo uma postura ativa diante disso. Segundo Baldin e Brito:

a personagem representa ser uma mulher que joga muito bem com as relações de poder, a partir das características e expectativas sobre como o gênero feminino é visto na sociedade. Ela exerce o movimento de subjugação e de resistência ao poder exercido pelo masculino de forma explícita, sendo que a obra permite elementos para investigarmos tais relações (BALDIN e BRITO, 2014: 118).

O jogo de poder entre dominantes e dominados também aparece em *Gota d'Água*, na qual Joana aparece como representante não só da mulher, mas de toda uma classe oprimida pelo sistema capitalista e o “milagre econômico” da década de 1970. Seu drama estende-se a todos os habitantes do condomínio e sua tensão é compartilhada por todo um grupo (MARINHO, 2013: 44). Isso é também um fator de diferença entre as personagens. Segundo Centenaro:

As personagens de Eurípides e Buarque - Pontes apresentam semelhanças e diferenças pontuais. Ainda que Medéia e Joana compartilhem a mesma dor pela traição de Jasão e, depois da queda e humilhação, levantem-se altivas para arquitetar a vingança, a brasileira é uma mulher que trabalha para sustentar os dois filhos, apresentando-se, assim, como

um exemplo da mulher moderna que concilia os afazeres domésticos com o trabalho fora de casa. Quanto à Medéia grega, o sofrimento, a angústia e o sentimento de amor que se transforma em ódio pelo marido parecem ser o único caminho que move as ações da mulher, voltada, exclusivamente para este infortúnio (2011: 10).

Interessante ressaltar ainda a questão da maternidade e como ela é encarada pelas personagens. Medeia pronuncia uma frase emblemática e inesquecível, na qual expressa sua preferência por entrar em combate do que parir: “Melhor seria estar três vezes em combates, com escudo e tudo, que parir uma só vez!” (EURÍPIDES, 1991: 28). Joana também tem seus momentos de dúvida quanto ao futuro de seus filhos, e se eles não agiriam da mesma forma que o pai, abandonando-a por outra mulher. Assim, a maternidade é questionada e desconstruída por essas personagens. No entanto, no momento decisivo de matar seus respectivos filhos para cumprir a vingança, ambas expressam seu sentimento de amor e compaixão para com as crianças (CENTENARO, 2011: 10).

Conflitos internos e externos cercam as personagens. Assim como Eurípides trouxe ao público uma alma feminina forte, complexa, e repleta de questionamentos e desconstrução, Buarque e Pontes também apresentaram as grandes misérias da mulher e do povo brasileiro (MARI-NHO, 2013: 46).

Considerações finais

A leitura de a *Gota d'Água*, de Chico de Buarque e Paulo Pontes, a partir do seu referencial grego a *Medeia*, de Eurípedes, apresentou importantes informações que buscamos tratar ao longo do artigo, de forma que é possível realizar uma leitura de ambas as obras e compreender além das rupturas, suas similaridades, continuidades e, principalmente, enxergar os motivos que levaram Buarque e Pontes a empreender uma releitura da tragédia grega *Medeia* no contexto da época (momento em que o Brasil passava pela ditadura civil-militar e enfrentava, por consequência, os resultados nefastos de uma série de medidas econômicas grandemente nocivas para as classes mais populares).

Ambos autores apresentam ao grande público brasileiro uma peça que nos mostra uma mulher de classe baixa, abandonada pelo marido e que, sobretudo, vivenciou as dificuldades econômicas e sociais presentes no Brasil. Pretendiam aproximar a sociedade do cenário artístico - se utilizando, portanto, do largo alcance do teatro grego - e, para além disso, denunciar o sistema econômico empreendido no aparato civil-militar e seu descaso para com as classes subalternas do Brasil, visto que o “milagre econômico” na verdade, favoreceu apenas uma pequena parcela da sociedade, enquanto o restante se exauriu.

A heroína *Medeia* foi representada de diversas formas ao longo dos séculos – o que evidencia releituras do clássico aplicado em diferentes contextos - e como os demais clássicos: “[...] atravessam as épocas

com a marca intensa de novidade, mas ao mesmo tempo, intensamente marcadas pelas suas épocas de origem.” (BARBOSA, 2003: 78). Outrossim, a peça de teatro de Chico Buarque e Paulo Pontes também é marcada pelo contexto da época, como bem assinalaram no prefácio: “Gota d’Água, a tragédia, é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas” (1998: 6). É, portanto, um clássico que possui, em sua essência, traços que permitem que se encontre similaridades com a atualidade como, por exemplo, a experiência social da mulher que é colocada sobre as Medeias do Brasil.

Por fim, posto que nos propomos a analisar, com especial enfoque, a recepção do clássico grego no Brasil - no caso, a adaptação de *Medeia* para *Gota d’Água* - é interessante destacar os resultados práticos de sua exibição. Como nos aponta Marta Mega de Andrade (2008), não seria possível constatar com precisão os efeitos políticos da peça, ou mesmo, remotamente, se Buarque e Pontes cumpriram o objetivo que expuseram no prefácio de sua obra, mas não se pode questionar a relevância de *Gota d’Água* como uma expressão artística que se faz presente até a atualidade.

Medeia, por si só, como já citado, representa uma referência de extrema importância, e atravessou inúmeros séculos até tocar o coração de Joana, sua companheira - mulher - contemporânea. Esta, por sua vez, também deixou sua marca na dramaturgia, literatura e música, servindo

de lastro para a criação de minisséries e, recentemente, sua reestreia no ano de 2016 com os atores Laila Garin e Alexandro Glaveaux, nos papéis de Joana e Jasão, sob a direção de Pedro Luis.

Ainda que não se possa medir o impacto político da obra em 1975, como já dito por Andrade, culturalmente e dramaturgicamente, *Gota d'Água* é um sucesso até a atualidade e constantemente se reinventa, sem jamais abandonar a profundidade de *Medeia*.

Bibliografia

ANDRADE, Marta Mega de. *A Gota d'Água, ou a Medeia em nós*. in. CHEVITARESE, André Leonardo. CORNELLI, Gabriela. SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. *Tradição Clássica e o Brasil*. Editora Fortium. Brasília. 2008.

ARAUJO, Maria Paula; SILVA, Izabel Pimentel da; DESIRREE, dos Reis Santos. (Orgs.) *Ditadura militar e democracia no Brasil: História, imagem e testemunho*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2013.

BARBOSA, João Alexandre. *A Biblioteca Imaginária*. 2a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 78.

CANO, Wilson. *Milagre brasileiro: antecedentes e principais consequências econômicas*. Disponível em: <<http://marxismo21.org/wp-content/uploads/2014/03/W-Cano-O-milagre-econ%C3%B4mico.pdf>>. Acesso em: 30 de maio de 2018.

CARDENUTO, Reinaldo. *Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970*. Estudos Avançados 26, n. 76. 2012.

CENTENARO, Natasha. “Da tragédia grega de Eurípides à tragédia brasileira de Gota d’água: o encontro de Medeia com Joana”. *Anais XI Semana de Letras*, PUCRS, 2011. Disponível em: <<http://editora.pucrs.br/anais/XISemanaDeLetras/pdf/natashacentenaro.pdf>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. A fúria de Medeia. *Humanitas*, Coimbra, v. XLIX. 1997. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas49/04_Ferreira.pdf>. Acesso em: 29 maio 2018.

GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, 1968.

HERMETO, Miriam. ‘Olha a Gota que falta’: um evento no campo artístico-intelectual brasileiro (1975-1980) Tese (doutorado) – UFMG / FAFICH / DH / Programa de Pós-graduação em História, 2010.

_____. O prefácio de Gota d’Água: as bases de um projeto cultural de interface entre intelectuais e artistas na ditadura militar brasileira. *Revista eletrônica Literatura e Autoritarismo*, Dossiê, p. 81-102, maio. 2012. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie07/RevLitAut_art03.pdf>.

LOURENÇO, Marise Gândara. *Gota D’Água de Chico Buarque e Paulo Pontes: O Trágico-Musical, Criação e Historicidade*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia (MG), 2010. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11816/1/Diss%20Marise.pdf>>. Acesso em: 27 maio 2018.

MARINHO, Cecília Silva Furquim. *Gota d’Água: entre o mito e o anonimato*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), 2013. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03102013105036/pt-br.php>> Acesso em: 29 maio 2018.

MELO, Marilene Carlos do Vale. *GOTA D'ÁGUA: da reatualização dos mitos à recriação das personagens de Medeia*. Universidade Estadual da Paraíba - CH. 2009. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2012_1434290549.pdf> Acesso em: 27 de maio de 2018.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Dramaturgos e grupos de teatro no Brasil pós-1964: arte, cultura e política. *Lutas Sociais*, São Paulo, v. 18 n. 32, p. 190-202, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/neils/revista/vol.32/katia_rodrigues_paranhos.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2020.

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: *O Brasil Republicano*, vol.4. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RINNE, O. *Medeia: o direito à ira e ao Ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1988.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.

SANTOS, Alcione Nascimento. “A Gota que falta e o desfecho da festa: a representação do feminino em Gota d’Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes”. *XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e do III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística)*, Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus/Bahia, 2007. Disponível em: <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ALCIONE%20NASCIMENTO%20SANTOS.pdf>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2020.

SILVA, Matheus Barros da. A tragédia grega: uma manifestação políti-

ca. *Plêthos*, v. 3, n. 1. 2013. Disponível em: <www.historia.uff.br/revistaplethos>. Acesso em: 08 de fevereiro de 2020.

VERNANT, J-P. *O Universo Espiritual da Polis*. As Origens do Pensamento Grego. São Paulo: Difel, 1984.

Fontes

BUARQUE, Chico. PONTES, Paulo. *Gota D'Água*: Uma tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1998.

EURÍPIDES. *Medeia*. Edição bilíngue. Editora 34. Rio de Janeiro. 2015.

Recebido em: 29/05/2019

Aceito em: 15/05/2020

O PROGRESSO CIENTÍFICO EM A VIAGEM AO CENTRO DA TERRA (1864), DE JÚLIO VERNE

THE SCIENTIFIC PROGRESS ON A JOURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH (1864), BY JULES VERNE

Heitor dos Santos Rodrigues¹

Resumo: No século XIX, houve a popularização de leitura de romances, que traziam críticas sobre o presente e um possível futuro distópico para o qual a civilização europeia estaria caminhando. Houvera, no entanto, debates em torno da postura de Júlio Verne diante do progresso científico, se estaria ele vangloriando ou alertando sobre os perigos que a tecnologia poderia trazer à humanidade. É nesse sentido que se busca mostrar este debate em torno da obra *Viagem ao Centro da Terra* (1864), com base na explicação de que Verne sempre tivera postura crítica ao progresso científico e ao contexto político francês, como é claro na sua obra *Paris no século XX*, mas que a sua editora censurou com o medo do fracasso comercial, obrigando Verne a assumir uma postura oposta em a *Viagem ao Centro da Terra*. Mesmo assim, ainda encontram-se elementos e simbolismos que levam as críticas ao futuro com base na situação do presente.

Palavras-chave: Romantismo; Júlio Verne; Literatura; Progresso Científico.

¹Estudante do sétimo período do curso de História (Licenciatura e Bacharelado) na Universidade Federal do Paraná.

Abstract: In the nineteenth century, there was the popularization of reading novels, which brought criticism about the present and a possible dystopian future that European civilization would be walking towards to. There had, however, been debate over Jules Verne's stance on scientific progress, whether he was boasting or warning about the dangers technology could bring to mankind. It is in this sense that we seek to show this debate around the book *Journey to the Center of the Earth* (1864), based on the explanation that Verne had always been critical of scientific progress and the French political context, as it is clear in his work *Paris in the 20th Century*, but his publisher censored with fear of commercial failure, forcing Verne to take an opposite stance on the *Journey to the Center of the Earth*. Even so, there are still elements and symbolisms that bring criticism to the future based on the present situation.

Keywords: Romanticism; Jules Verne; Literature; Scientific Progress.

Introdução

Júlio Verne nasceu em 1828 na cidade de Nantes, região do Loire, onde a proximidade ao mar o faria ter gosto por viagens marítimas, tema recorrente em suas obras. Seu pai era um procurador público, sempre ligado a escrituras, do qual Verne teria adquirido a vontade de escrever poesias e contos (MOURÃO, 2005: 1). Na década de 1850, foi para Paris para se tornar jurista, mas se dedicou às publicações literárias, sendo chamado por Alexandre Dumas para participar das produções

teatrais, se tornando um grande dramaturgo (MOURÃO, 2005: 2).²

Foi no século XIX que manifestou o gênero de ficção científica, o qual diferenciava-se das histórias fantásticas, movidas pela imaginação mas com pouca preocupação com a precisão científica (CARDOSO, 2006). O romance *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley é considerado por muitos autores como uma das primeiras obras de ficção científica, por ter unido os elementos fantásticos com a abordagem científica da época, característica essa descrita por Cardoso (2006) como essencial para a obra se enquadrar neste tipo de gênero. O sucesso do livro se manifestou num século em que as descobertas ampliaram o conhecimento e a valorização dos estudos da ciência, popularizando assim as obras deste novo estilo literário. No caso de Verne, as principais influências vieram da dramaticidade de Victor Hugo e das fantasias de Edgar Allan Poe, este último reconhecido como a maior fonte de inspiração. Verne publicou a sua primeira obra em 1863, *Cinco semanas num Balão*, onde se tornou nítida a sua vontade de associar a estranheza ao rigor científico. Assim, destacou a forma como viria a ser os seus escritos de um “romance científico”³, e mesmo o geográfico, que

² Segundo Mourão, “é o teatro sua primeira vocação: assim como os seus romances, Júlio Verne deve ao teatro a sua glória e fortuna que o imortalizou durante a sua vida e o faria muito conhecido, mais tarde, pela mão dos cineastas após a sua morte”.

³ A partir do raciocínio de Mourão e também de Ciro Flamarion Cardoso no artigo *Ficção científica, percepção e ontologia*, leia-se Romance Científico

comportava também de maneira discreta uma sátira social” (MOURÃO, 2005: 2). Por outro lado, Verne também se inspirava em Balzac, a exemplo da obra *Paris no Século XX*, que foi rejeitada por seu editor, Pierre-Jules Hetzel, em 1863 pelas críticas a Napoleão III. Nesse sentido, um ano depois, Verne escreveu e conseguiu publicar na mesma editora a *Viagem ao Centro da Terra*. Posteriormente, continuaria a escrever diversas obras famosas, como *Da Terra à Lua* (1865), *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870), *Volta ao Mundo em 80 Dias* (1873) e *A Ilha Misteriosa* (1874). O autor faleceu em 1905, aos 77 anos, vítima de diabetes e paralisia.

A obra a ser analisada neste artigo foi escrita durante o reinado de Napoleão III, do qual Verne era crítico. Na década de 1860, se consolidava a Segunda Revolução Industrial na Europa que, aliada a diversos fatores estruturais, permitiu o enraizamento da cultura burguesa, que valorizava o gosto literário, visto também como um meio pedagógico a ser usufruído no meio privado (BREPOHL, 2010: 101-102). Na configuração geopolítica, ocorriam os movimentos de unificação na Itália e Alemanha, alterando a política internacional e econômica das potências europeias (KENNEDY, 1989). Antes mesmo da unificação, o território alemão já ganhava protagonismo cultural e econômico, nutrindo com as publicações de romances para chamar

como Ficção Científica enquanto gênero literário. Portanto, trataremos estes dois termos como sinônimos.

atenção do crescente público leitor alemão. Verne não escondia a sua simpatia aos alemães (até a guerra de 1870), além de buscar vantagens comerciais. Deu assim origem germânica aos personagens principais deste livro, Professor Lidenbrock e Axel.

A obra *Viagem ao Centro da Terra* é situada em 1863, na cidade de Hamburgo, retratando os eventos narrados por Axel, sobrinho do grande professor Otto Lidenbrock. Ambos descobrem uma pista dada por um islandês do século XVI que supostamente encontrou uma passagem, na Islândia, ao centro da Terra. Juntos, partem para o local e contratam um aventureiro, chamado Hans, para os auxiliar na aventura perigosa.

O Progresso Científico na Obra

O tema científico sempre esteve presente nas obras de Verne, com uma diversidade de informações sobre diferentes áreas do conhecimento, e, no caso desta obra, predominam a geologia e paleontologia. Segundo Mourão (2005: 9), a sua dedicação às pesquisas científicas “se associava uma imaginação literária e poética de grande sensibilidade político social que valorizava a importância da ciência e da tecnologia”. Nesse sentido, muitos dos intelectuais contemporâneos a Verne reconheciam o aspecto pedagógico das suas obras, já que eram atraentes para o público jovem (LEÃO, 2012: 496). Porém, Hetzel era enfático nas exigências das obras vernianas apresentarem o conhecimento de forma literária, para o tornar atrativo ao leitor (LEÃO, 2012: 498).

Primeiramente, Barros (2011) e Lowy (2010) demonstram que a ideia de progresso veio do Iluminismo, que, desenvolvido pelo Positivismo e consolidado pela sociedade burguesa, tornou-se visão de mundo, com a percepção histórica se direcionando para o futuro, ou seja, a ideia de que a sociedade caminha em uma linha evolutiva. Por outro lado, esse pensamento não foi totalmente dominante na sociedade oitocentista, a exemplo da proeminência do Romantismo nos meios literários. Como exposto na Introdução, Verne era um leitor de romances, mas se observa na totalidade de suas produções uma vertente mais ambígua em relação ao Progresso. Vecchio (2014: 6) expõe que Verne é muito mais lembrado pela “representação convencional de exaltação tecnológica do que pela crítica literária que realiza sobre a cultura científica oitocentista”. Dessa maneira, Verne assumiria uma posição mais crítica ao progresso científico do que uma exaltação, mas que se torna difícil de perceber devido ao estilo literário das ficções científicas, que no fundo, ocultam o caráter distópico do autor (VECCHIO, 2014: 5).

Ademais, o conteúdo científico é recorrente em a *Viagem ao Centro Terra*: por conter elementos fantásticos era necessário apresentar uma leitura condizente com o ceticismo da época. Nesse aspecto, Jacques Goimard afirmou que, tal como qualquer obra ficcional, “a

ficção científica comporta um deslocamento da verossimilhança⁴ sendo-lhe específico cumprir uma função mítica, numa era de avanço da laicização do pensamento, exatamente por seus pressupostos racionalizantes e científicos” (CARDOSO, 2006: 22). Além disso, “Verne reteve a lição de Balzac e compreendeu que mesmo de modo imaginário, o universo deve ser coerente” (MOURÃO, 2005: 8). Assim, a obra já traz dois protagonistas estudiosos, carregados de grandes informações de diversas áreas, a exemplo de Lidenbrock que era professor de geologia, mas que apresenta conhecimento aprofundado de diversas áreas. Segundo Mann,

A ficção científica é uma forma de literatura fantástica que tenta retratar, em termos racionais e realistas, tempos futuros e ambientes que diferem dos nossos. No entanto, mostra estar consciente das preocupações dos tempos em que é escrita e provê um comentário implícito sobre a sociedade contemporânea, explorando os efeitos, materiais e psicológicos, que qualquer tecnologia nova pode ter sobre ela. Quaisquer mudanças que tiverem lugar na sociedade enfocada, e também quaisquer acontecimentos futuros que forem extrapolados, deverão basear-se em uma teoria, científica ou não, encarada em forma comedida e considerada. Os autores de ficção científica usam seus ambientes estranhos e imaginativos como um campo de

⁴ Nas palavras de Cardoso, significa “exigir maior investimento da configuração da obra no sentido de conseguir uma suspensão da incredulidade do leitor ou espectador”.

prova para novas idéias, examinando em forma plena as implicações de qualquer noção que propuserem (MANN, 2001: 6 apud CARDOSO, 2006: 18).

Nesse sentido, as explicações científicas são apresentadas nos momentos em que a fantasia se expõe. Segundo Cardoso (2006: 19), o que diferencia a ficção científica do gênero fantástico é “a racionalidade, o realismo, a busca de apoio em alguma teoria que não pareça descabelada, com exploração das implicações do que for postulado”. É o caso de quando Axel questiona a possibilidade de haver um mundo no centro da Terra, já que, segundo a ciência da época, o interior do planeta era constituído por magma, mas Lidenbrock apresenta uma nova hipótese a partir dos dados apresentados pelo químico romântico Humphry Davy (1778-1829).

[Sobre a Terra] Sua superfície era composta de uma grande quantidade de metais, como o potássio e o sódio, que têm a propriedade de incendiar-se apenas ao contato com a terra e a água; esses metais pegaram fogo quando os vapores atmosféricos precipitaram-se como chuva no solo; pouco a pouco, quando as águas penetraram nas fissuras da crosta terrestre, determinaram novos incêndios com explosões e erupções. Daí os inúmeros vulcões dos primeiros dias do mundo. [...] Que Humphry Davy comprovou, aqui mesmo com uma experiência muito simples. Fez uma bola metálica, que representava nosso globo, com os metais que acabei de falar: quando vertíamos um pouco de orvalho em sua superfície, ela se dilatava, oxidava e formava uma

pequena montanha, com uma cratera em cima; ocorria uma erupção que transmitia à bola inteira tanto calor que se tornava impossível segurá-la com as mãos (VERNE, 1864: 25).

Dessa maneira, Verne atende às exigências de Hetzel para uma linguagem científico-pedagógica coerente, explorando simultaneamente o ceticismo do leitor. Nesse caso, os dados científicos mais aceitos são contestados por Lidenbrock, os quais Axel não compreende e insiste na impossibilidade de haver um mundo embaixo da Terra, como a exemplo disso:

- É, no entanto, certo que a superfície do globo foi submetida à combustão, e é possível supor que a crosta exterior resfriou antes, enquanto o calor se refugiou no centro.

- Errado - respondeu meu tio; - a Terra foi aquecida pela combustão de sua superfície e não por qualquer outro meio (VERNE, 1864: 24).

Com o passar do enredo, as teorias científicas vão decaindo, mas ao invés de negativar o progresso, Lidenbrock sugere que estão na verdade fazendo novas descobertas que vão fazer progredir todo o conhecimento. Como o próprio personagem afirma: “a ciência é eminentemente perfectível e cada nova teoria destrói uma velha”

(VERNE, 1864: 23). Mas Axel esbanja seu ceticismo, o que faz Lidenbrock se irritar por certos momentos, a exemplo do episódio de quase morte dos personagens dentro do vulcão, onde Axel reafirma a loucura da viagem.

Ora, dezesseis léguas correspondem a um centésimo do raio terrestre. Sendo assim, levaremos dois mil dias ou quase cinco anos e meio descendo! - O professor não respondeu.

- Sem contar que, se uma vertical de dezesseis léguas termina por uma horizontal de oitenta, isso dá oito mil milhas na direção sudeste, e muito tempo antes de alcançar o centro já teremos saído por um ponto da circunferência!

- Ao diabo com seus cálculos! - replicou meu tio com um gesto de raiva. - Ao diabo com suas hipóteses! Em que se baseiam? Quem lhe garante que esse corredor não dará diretamente em nosso objetivo? Aliás, tenho um precedente a meu favor. Outro já fez o que estou fazendo, outro já foi bem-sucedido e eu também terei êxito.

- Espero que sim, mas, enfim, posso permitir-me...

- Você pode permitir-se calar, Axel, já que está dizendo coisas tão irracionais (VERNE, 1864: 95).

O ceticismo de Axel, apoiado pelas teorias científicas mais aceitas, se tornava irracional para Lidenbrock. Outro exemplo pode ser encontrado quando Axel insiste que o Sneffels possa entrar em erupção, mas Lidenbrock responde cientificamente o contrário e em seguida diz:

“Chega. Quando a ciência fala somos obrigados a calar-nos” (VERNE, 1864: 58). Nisso, Lidenbrock estaria encarnando o progresso científico, pois Verne reforça essa perspectiva quando Lidenbrock ensina a Axel que: “A ciência, meu rapaz, é feita de erros, mas de erros que é bom cometer, pois levam, pouco a pouco, à verdade” (VERNE, 1864: 114-115). Logo, é perceptível a ideia de progresso nessa afirmação, como o positivismo comtiano defendia, dado que a sua premissa era que devia “existir um esforço do cientista social, uma intenção de chegar ao conhecimento objetivo e verdadeiro [...] [pois] não chega ao conhecimento da verdade quem não tem intenção de produzir um conhecimento verdadeiro” (LOWY, 2010: 49).

Por outro lado, a ambiguidade em torno desse progresso se manifesta em alguns momentos. É o caso do personagem Arne Saknussem, alquimista islandês do século XVI que descobriu a passagem ao centro da Terra, cujo caminho percorrido os viajantes tentam seguir. Diante das discussões com seu tio, Axel percebe que sua ideia de verdade absoluta da ciência vigente mais tem atrapalhado na viagem e quebrado conforme o deslocamento para o interior, como a medição de temperatura e de pressão atmosférica, proporcionadas pelos equipamentos que eles continham. Axel lembra então que Saknussem não possuía nada disso e mesmo assim chegou e voltou do centro do planeta (VERNE, 1864: 96-97). Verne estaria então mostrando que Saknussem não precisou do progresso para realizar tal façanha, e que o conhecimento científico, com sua crença absoluta da verdade, seria o

maior empecilho da viagem. Afinal, a trama do livro só ocorre devido ao senso crítico e empirista de Lidenbrock.

Porém, Verne aparenta nesta obra estar sendo crítico apenas à ideia de verdade absoluta, e não à de Progresso. Quando os aventureiros retornam à Alemanha, publicam suas novas descobertas que causam uma grande reviravolta na ciência. Assim Axel diz que:

Tanta honra suscita inveja. Suscitou, e como suas teorias, baseadas em dados seguros, contradiziam os sistemas da ciência sobre a questão do fogo central, sustentou, pela pena e pela palavra, notáveis discussões com os cientistas de todos os países (VERNE, 1864: 168).

À primeira vista, é encontrada uma visão favorável ao Progresso, entretanto, essa cega defesa nunca existiu. Ela parece se encontrar no romance devido à pressão de Hetzel, que como demonstra Mourão (2005), censurou a obra *Paris no século XX*, contemporânea à *Viagem ao Centro da Terra*, por temer o fracasso comercial devido às críticas ao Progresso (BARATA, 2005: 57). Com a morte de Hetzel, Verne rapidamente alterou o seu discurso e apresentou os perigos caso o progresso científico fugisse do controle (MARQUES, 2009: 6). Nesse sentido, Vecchio (2014: 8) deixa claro que Verne realiza uma sátira ao progresso, no que ele afirma que:

Nas Viagens Extraordinárias, por exemplo, temos sempre uma antiutopia, ou seja, uma falsa utopia, relegando à essência das viagens colonizadoras e científicas a impressão maravilhosa que os viajantes têm por estarem realizando um percurso calculadamente perfeito para alcançar e dominar lugares e povos desconhecidos. Nesse processo de apropriação do espaço, o narrador procura incessantemente retrair a percepção do mundo dos personagens, reduzindo sua imagem a um espaço geometricamente conhecido e fechado que o homem poderia em seguida habitar e explorar confortavelmente sem diferenças, através de raciocínios matemáticos meramente indutivos (VECCHIO, 2014: 9).

Vemos, portanto, um posicionamento de Verne contra o progresso científico, mas que não se apresenta nesta obra de forma muito clara, devido às pressões da editora. Dessa maneira, há uma postura romântica, que se seguirmos a tipologia fornecida por Lowy e Sayre (2015: 98-100), Verne, em todo seu histórico de produção, estaria mais próximo dos românticos resignados, por não apontar uma apologia à volta a um passado pré-industrial, pelo contrário, tendo um olhar direcionado para futuro, esclarecendo os males que a tecnologia pode trazer (BARATA, 2005: 2). Mas muitas dessas críticas são posteriores a *Viagem ao Centro da Terra*. Busca-se assim, apontar aspectos gerais do Romantismo na obra, pois formam simultaneamente uma contraposição ao progresso científico.

Uma dessas características, a religião, aparece em determinados momentos, com Axel demonstrando sua crença em situação de quase morte ou desespero. Como nesse exemplo, em que o personagem se perde no caminho, ficando distante dos seus companheiros numa caverna sem fim:

Quando me vi assim desprovido de qualquer possibilidade de auxílio humano, incapaz de tentar algo para me salvar, pensei no auxílio do céu. As lembranças de minha infância, de minha mãe, que só conhecera quando era muito pequeno, voltaram-me à mente. Recorri à oração, embora tivesse pouco direito de ser ouvido por Deus, ao qual me dirigia tão tarde, e implorei com fervor. O recurso à providência acalmou-me um pouco, e consegui concentrar todas as forças da inteligência em minha situação. Tinha víveres para três dias, e meu cantil estava cheio. No entanto, não podia ficar sozinho por mais tempo do que isso (VERNE, 1864: 99).

Por outro lado, a crítica à sociedade industrial, uma característica do Romantismo, é quase ignorada nesta obra. Embora a *Viagem ao Centro da Terra* seja um romance geográfico e científico (MOURÃO, 2005), não há tantos detalhes sobre as sociedades europeias às quais os personagens viajam. Na Islândia, por exemplo, Axel anda na capital da região e vê como era pequena e pouco urbanizada, destacando a excelente educação dada aos islandeses, estes descritos como robustos e sem emoção, devido à geografia do local.

Em três horas já visitara não somente a cidade como também os arredores. Tudo parecia extremamente triste. Não havia árvores ou vegetação. Por toda parte as arestas marcadas das rochas vulcânicas. As cabanas dos islandeses são feitas de barro e turfa, as paredes inclinadas por dentro. Parecem tetos colocados no chão. [...] Durante meu passeio, encontrei poucos habitantes. Ao voltar à rua comercial, vi a maior parte da população ocupada em secar, salgar e carregar bacalhaus, principal artigo de exportação. Os homens pareciam robustos mas pesados, uma espécie de alemães louros, olhar pensativo, que se sente um pouco fora da humanidade, pobres exilados relegados àquela terra de gelo, onde a natureza podia tê-los feito esquimós, já que os condenava a viver no limite do círculo polar! [...] (VERNE, 1864: 39).

Vemos, portanto, uma descrição negativa da região de Reykjavik, não expondo problemas sociais ou críticas à modernidade, mas sim a um determinismo geográfico. Ademais, as descrições de Verne sobre Hamburgo e Copenhague são limitadas e revelam, no caso desta última, aspectos positivos das construções urbanas. Entretanto, na parte final da obra, em que os viajantes escapam do centro da Terra e se encontram na ilha de Stromboli, na Itália, Axel narra a condição da criança que os encontra: “Era uma espécie de pobrezinho, miseravelmente vestido, aspecto doentio, que pareceu muito assustado com nossa aparência” (VERNE, 1864: 165).

Porém, a descrição do local acaba por não induzir a uma noção de

desigualdade social, pois os viajantes receberam vestimentas e grandes quantidades de alimentos dos pescadores, e não de qualquer membro da elite regional, que não é citado em momento algum. Ademais, voltando para o início da obra, quando os personagens partem para o vulcão Sneffels, decidem passar a noite numa humilde cabana camponesa, onde são bem recebidos e percebem que a mãe islandesa possui dezenove filhos, todos muito bem alimentados e sem necessidades (VERNE, 1864: 51-52). Portanto, Verne induz a melhor condição dos islandeses do que os italianos, mas não aborda os problemas sociais, sendo o menino italiano o único exemplo de pobreza de toda a obra. Por outro lado, há um trecho no qual Verne sinaliza um perigo sobre as sociedades industriais. No momento em que os viajantes percorrem um longo túnel em direção ao centro da Terra, Axel percebe a grande quantidade de carvão no local e aproveita para explicar sobre a origem desse mineral. No final ele diz: “Assim formaram-se as imensas camadas de carvão, que o consumo excessivo deve, no entanto, esgotar em menos de três séculos se os povos industriais não tomarem cuidado” (VERNE, 1864: 80).

Outro aspecto romântico também presente na obra é o saudosismo, embora de maneira muito mais discreta do que outros literários faziam, isso porque Nietzsche afirmava que o homem não poderia “ficar preso ao passado glorioso, porque este tipo de História não seria útil para vida, o homem deve encarar esse passado como possível de ser superado” (MARQUES, 2009: 9). Verne também parece seguir este princípio,

“pois seus personagens se sentem desafiados a superar os ícones da História, a descobrir lugares jamais visitados pelo homem, a superar os limites da ciência” (MARQUES, 2009: 9).

Nesse sentido, a trama da obra encarna os períodos das grandes navegações, com destaque a figura de Cristóvão Colombo que descobriu um mundo novo, algo semelhante aos personagens do livro que descobrem o centro da Terra. Como descrito na introdução, Verne nutria grande admiração pelas viagens marítimas (MOURÃO, 2005). Ademais, Leão (2012: 500) afirma que:

As viagens marítimas e a descoberta de novas terras, a exploração de um mundo povoado de nativos, frutas silvestres e animais selvagens, as descrições detalhadas de cronistas e cientistas e toda a vastidão da terra firme aguçou a imaginação europeia por muitos e muitos anos, a ponto de se tornar um dos temas mais em voga nas publicações infantis da França no século XIX.

Partindo desse princípio, Hetzel havia interferido nas obras de Verne e o aconselhado a tornar seus personagens grandes viajantes, já que “para ele, tinha chegado a hora das descobertas e utopias científicas entrarem para o livro de viagem e aventura” (LEÃO, 2012: 503). Essa demanda fazia com que Verne inserisse o papel do viajante e o do grande cientista no mesmo personagem, ao caso de Lidenbrock. O personagem assim assumia a figura de Colombo, o qual é diretamente

citado na obra quando o próprio Lidenbrock não desiste de prosseguir a viagem, após o grupo ter se perdido e não ter encontrado água.

Quando Colombo pediu três dias à sua tripulação para encontrar novas terras, sua tripulação doente, apavorada aquiesceu a seu pedido, e ele descobriu o novo mundo. Eu, o Colombo destas regiões subterrâneas, só lhe peço mais um dia. Se, passado esse prazo ainda não tiver encontrado água, juro-lhe, voltaremos à superfície da Terra (VERNE, 1864: 84).

O retorno de Lidenbrock e seu grupo para a Europa foi à semelhança de Colombo retornando das Américas, anunciando a todos a descoberta de um novo mundo vasto e completamente desconhecido. Mas se percebe um entrelaçamento desse saudosismo com a cultura francesa da época, que valorizava a presença científica nas obras, as direcionando para um olhar para o futuro. Nisso Leão (2012: 508) afirma que:

Além do mais, a apologia da ciência e o caráter antecipatório da ficção de Jules Verne sintonizam-se às forças e impulsos sociais em jogo na dinâmica cultural francesa. Essas forças ou tendências de civilização pressionavam o presente, indicando algumas possibilidades de sentido para o futuro. O processo de racionalização do mundo natural alterava o equilíbrio entre os controles

externos e internos aos indivíduos. Por isso, é muito importante a figura do cientista no universo verniano, como o Professor Lidenbrock, mineralogista e embaixador da Rússia, que decifra o segredo do centro da Terra, difundindo um modelo do conhecimento fundado nas classificações rigorosas, procedimento da ciência positiva de Auguste Comte. Um pacto amoroso de leitura com os heróis cientistas podia levar os jovens franceses a fazerem suas leituras ao avesso. Ao invés de sentirem medo e repulsa, se encantarem com as descrições dos homens, plantas e animais “selvagens” do Novo Mundo, como se estivessem em um museu de história natural vendo tudo com os próprios olhos.

Entretanto, como já exposto na citação acima, Vecchio observou que as críticas de Verne ao progresso eram incorporadas na pele do grande cientista-viajante se aventurando pelo mundo fora da Europa. Como ele demonstra: “Seus viajantes, em geral, se diferem pelas suas particularidades, mas, por outro lado, se assemelham por serem todos, praticamente, homens-criança que reinventam o mundo, povoam-no, fecham-no e neles se encerram maravilhados” (VECCHIO, 2014: 9). Dessa forma, Vecchio expõe que Verne também estaria fazendo, com os temas de viagens, uma alusão ao imperialismo europeu. Nesse sentido, se levarmos em conta a alusão de Lidenbrock a Colombo, seria uma questão de tempo para os europeus tomarem posse do centro da Terra.

Considerações finais

A obra *Viagem ao Centro da Terra* foi destinada ao público infantojuvenil, embora seja também uma leitura recomendada para adultos. Não foi o primeiro livro a introduzir ficção científica no mundo subterrâneo, mesmo assim, popularizou e inspirou futuros trabalhos de exploração e imaginação do interior da Terra. Como exposto, Verne era possivelmente adepto do Romantismo resignado, preocupado com o futuro a que o progresso científico poderia levar. Entretanto, a censura da sua segunda obra, *Paris no século XX*, o obrigou a ignorar ou ocultar as críticas românticas que queria transmitir. É por esse motivo que a obra aqui analisada apresenta poucos elementos discordantes do progresso científico, pelo contrário, criando uma fácil interpretação de apoio a esta. Nesse caso, a semelhança de Lidenbrock com Colombo deixa explícita a necessidade do europeu de descobrir um mundo fora da Europa, para em seguida tomar posse, a similitude do que os países imperialistas faziam ao redor do globo no contexto do autor.

De qualquer forma, a obra verniana apresenta-se como um excelente meio pedagógico para as diversas áreas científicas, permitindo que o público mais jovem usufruísse dos excessos de informações e dados divulgados pelos cientistas da época (FREITAS; FERNANDES, 2012: 94). Por outro lado, “a confiança no futuro como espaço da realização dos projetos cada vez mais audaciosos, [...] é equilibrada pela imagem pessimista de uma conflagração descrita como inevitável” (COSTA, 2002: 322). Nesse sentido, os leitores mais atentos perceberiam nas entrelinhas os perigos a que um Progresso desenfreado

poderia levar. Embora não seja esse o caso desta obra, eles se tornam mais visíveis nas posteriores produções de Verne, que assumiram um caráter mais distópico. Mesmo assim, os romances vernianos alavancaram o estilo de ficção científica nos meios literários, que futuramente seriam muitos explorados pela indústria do cinema, além de influenciarem diversos trabalhos.

Bibliografia

BARATA, Germana. Júlio Verne: Centenário da morte do pai da ficção científica. *Cienc. Cult.* Vol. 57, Nº 2, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v57n2/a26v57n2.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

BARROS, José Assunção de. Considerações sobre o paradigma positivista em História. *Revista Historiar* - Universidade Estadual Vale do Acaraú – v. 4. n. 4, p. 1-20, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.uvanet.br/historiar/index.php/1/article/view/49/35>>. Acesso em: 18 ago. 2019

BREPOHL, Marion. *Imaginação Literária e Política: Os alemães e o Imperialismo, 1880/1945*. Uberlândia: EDUFU. 2010.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado? História, Ciências, Saúde - Manguinhos, vol. 13, Fundação Oswaldo Cruz: Rio de Janeiro, 2006, pp. 17-37. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702006000500002&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 17 dez. 2019

COSTA, Vidal Antonio de Azevedo. *Ecos do tempo perdido:*

Fragmentos da gênese de uma temporalidade moderna. Tese (Doutorado em História) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002. 384p. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/7432/Ecos%20do%20Tempo%20Perdido.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

FREITAS, Inês Aguiar de Freitas; FERNANDES, Rodrigo. *A Geografia na Obra de Júlio Verne: difusão, tradição e modernidade*. In: Para Onde!?, v. 6, n. 2, p. 89-95, jul./dez. 2012. Instituto de Geociências, Programa de Pós Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/paraonde/article/view/36485/23899>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

KENNEDY, Paul. *Ascensão e queda das grandes potências: transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

LEÃO, Andréa Borges. Vamos ao Brasil com Jules Verne? Processos editoriais e civilização nas Voyages Extraordinaires. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 27, n. 3, p. 494-517, set./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v27n3/04.pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

LOWY, Michel; Robert Sayre. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

LOWY, Michel. *Ideologias e Ciência Social: elementos para uma análise marxista*. São Paulo: Cortex, 2010.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Cem anos da morte de Júlio Verne*. Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul, 2005. Disponível em: <<https://www.ihgrgs.org.br/artigos/contibuiacoes/Ronaldo%20R.%20de%20F.%20Mour%C3%A3o%20-%20Cem%20Anos%20da%20Morte%20de%20Julio%20Verne.pdf>>.

Acesso em: 18 ago. 2019.

MARQUES, M. I. A ideia de progresso do século XIX na obra de Júlio Verne. *Revista de divulgação interdisciplinar do núcleo das licenciaturas*, Itajaí, v.5, n. 1.2, 2017. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/redivi/article/view/11633/6691>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

VERNE, Júlio. *Viagem ao Centro da Terra*. EBC, 1864. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/sites/_portalebc2014/files/atoms/files/-viagem_ao_centro_da_terra_-_julio_verne.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2019.

VECCHIO, Daniel. Estudos introdutórios sobre a utopia e a distopia científica nas obras de Júlio Verne. *RECORTE - revista eletrônica*, Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso, v. 11 - Nº 2, UNINCOR. Rio Verde, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/1917/1639>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

Recebido em: 18/08/2019

Aceito em: 28/10/2019

OS IMPACTOS DO PROGRESSO NOS MUNDOS NATURAL E SOCIAL NA OBRA *OS TRABALHA- DORES DO MAR*, DE VICTOR HUGO

THE IMPACTS OF PROGRESS ON THE NATURAL AND SOCIAL WORLDS IN VICTOR HUGO'S *THE WORKERS OF THE SEA*

Matheus Kochani Frizzo¹

Resumo: No presente artigo, analisamos o romance *Os Trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo, e a forma como este gira em torno da relação entre o Homem e a Natureza, ou, em um sentido mais prático, entre o progresso técnico-científico e as forças naturais. Durante a obra, se nota um embate notável entre os dois, quase como condição inevitável de suas existências. Essa discussão, porém, não foi uma simples invenção de Victor Hugo; ela não apenas foi impactada pela biografia do autor como também se articula ao contexto em que ele viveu, marcado pela industrialização e urbanização europeia, assim como pelas consequências que trouxeram.

Palavras-chave: romance, literatura, progresso, os trabalhadores do mar, Victor Hugo, industrialização, século XIX.

¹ Estudante do 7º período do curso de História (Licenciatura e Bacharelado) da Universidade Federal do Paraná. Email para contato: mkfrizzo@gmail.com. Endereço para o currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5496976754408011>.

Abstract: In this article, we analyze Victor Hugo's novel *The Workers of the Sea* and how it revolves around the relationship between Man and Nature, or, in a more practical sense, between technical-scientific progress and the natural forces. During this novel, there is a remarkable clash between these two, almost as an inevitable condition of their existence. This discussion, however, was not a simple invention of Victor Hugo; it is not only impacted by the author's biography, but also articulates with the context in which he lived, marked by European industrialization and urbanization, as well as by the consequences they brought.

Key-Words: romance, literature, progress, workers of the sea, Victor Hugo, industrialization, XIX century.

Introdução

Romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta, artista, estadista francês, Victor-Marie Hugo (1802-1885) também foi um grande ativista pelos direitos humanos e teve forte atuação política na França. Desde cedo se mostrou um prodigioso escritor, tendo aos 15 anos de idade sido premiado pela Academia Francesa por um poema seu. Durante os primeiros 28 anos de sua vida, não apenas completou seus estudos como se destacou no meio literário nacional. Em um dos pontos chave para entendermos sua forma de escrita, no prefácio de *Cromwell*, de 1827, Victor Hugo escreveu o que é hoje considerado o manifesto do movimento romântico na literatura francesa, ao se posicionar contra as tradições formalistas do classicismo em prol de uma literatura que levasse a uma reflexão plena da natureza humana. Foi neste período que, influenciado

por François-René de Chateaubriand, aderiu ao romantismo e se tornou o porta-voz desse movimento na vanguarda da arte na França.

A partir de 1830, quando começou a viajar pela França, em uma vida com inúmeras amantes e aventuras sexuais, começou a publicar seus primeiros romances mais maduros, começando pelo clássico *Notre-Dame de Paris*, de 1831. Aos poucos, também passou a se interessar politicamente pela democracia liberal, tendo em vista ter sofrido censura da corte francesa alguns anos antes. Chegou a ser eleito deputado da Segunda República francesa em 1848, mas se exilou em 1851 com a ascensão de Napoleão III. Durante suas viagens enquanto exilado, viveu em Jersey, Bruxelas e Guernsey, ilha em que não apenas morou por 15 anos como também utilizou de cenário para *Os Trabalhadores do Mar* (HUGO, 1982), romance publicado em 1865. Essa obra foi bem recebida, tendo em vista o sucesso anterior de *Os Miseráveis* (1862).

Na obra de 1865, o protagonista, Gilliatt, é um marinheiro guernesiano, marginalizado devido a superstições locais. Vivendo isolado, se apaixona por Déruchette, sobrinha do próspero armador Mess Lethierry. Quando a Durande, embarcação a vapor de Lethierry, naufraga, se oferece para resgatar seu motor após a moça prometer se casar com o homem capaz de tamanha façanha. Após vários desafios, alguns quase fatais, Gilliatt alcança seu objetivo, mas as coisas não saem conforme o esperado.

Industrialização, desenraizamento e Romantismo no século XIX

O principal tema dessa obra de Victor Hugo gira em torno da relação entre o Homem e a Natureza, ou, em um sentido mais prático, entre o progresso técnico-científico e as forças naturais. Há um embate notável entre os dois, quase como condição inevitável de suas existências. Essa discussão, porém, não foi uma simples invenção de Victor Hugo; ela se articula com o contexto em que o autor vive, marcado pela industrialização e urbanização europeias e pelos impactos que esses processos trouxeram.

Industrialização, urbanização e desenraizamento do ser humano

Na Europa do século XIX, a industrialização e a urbanização levaram para o cotidiano das pessoas inovações tecnológicas cada vez mais avançadas, expressas nas máquinas. As fábricas, a cada dia mais avançadas, produziam das mais simples peças, matérias-primas e ferramentas - utilizadas sobretudo nas inúmeras obras de infraestrutura urbana dos grandes centros urbanos – até navios a vapor, ferrovias, locomotivas e componentes arquitetônicos para as grandes construções que se erguiam, como as enormes estações de trem, monumentos e, é claro, novas fábricas. Assim, as máquinas não apenas transformaram a paisagem das cidades como, ao tomarem para si o papel de produtoras dos bens de consumo, tanto duráveis quanto não duráveis, impactaram o

estilo de vida de milhões de pessoas que passavam a viver nesses núcleos urbanos e vendiam sua mão de obra. Como aponta Maria Stella Bresciani (1985), essas transformações na sensibilidade e na forma como se vivia a temporalidade no século XIX geraram dois fenômenos distintos, senão opostos entre si.

Por um lado, os mais otimistas viam as máquinas (e a consequente automação da produção) como algo que simbolizava materialmente a vitória do homem sobre a natureza. Elas o substituem enquanto poder transformador da estrutura social e o tiram do “reino da necessidade”, se tornando um imperativo exterior que organiza sua vida. Encontramos um exemplo disso na utopia “newtoniana” de Saint-Simon, uma “projeção totalizante com bases científicas” que atribuía à ciência o poder de instituir uma nova organização social.

Por outro, o trinômio máquinas-multidões-cidades, símbolos do progresso, causaram do fascínio ao medo por simbolizarem, para os mais pessimistas, o desenraizamento de sua própria natureza humana. Nota-se em testemunhos da época a enumeração de certas “perdas”, como a imposição de uma nova representação e utilização do tempo, a dispensabilidade da mão de obra em prol das máquinas, a impessoalidade dos novos sistemas de trabalho e a perda de um *habitat* tradicional, nos vilarejos. Isso se intensificou com a industrialização do XIX. Thomas Carlyle, por exemplo, criticou a mecanização por ver nela a redução dos horizontes humanos. “De criador das ciências e das artes, o

homem regredia para a condição de simples pesquisador de causas e efeitos” (Ibidem: 49). Na poesia, eram comuns imagens de seres humanos como autômatos e cidades como criaturas monstruosas, negações da natureza.

Novas questões começam a ser postas

Nesse contexto com visões tão díspares sobre o impacto do progresso na vida humana, se desenvolveram discussões sobre esses temas, assim como diferentes correntes de pensamento que se expressavam sobretudo através da literatura. A obra de Victor Hugo, nesse sentido, não deixou de se inserir nesses debates. Ao invés de o autor adentrar em discussões políticas de maneira explícita como fizera em *Os Miseráveis*, em *Os Trabalhadores do Mar* ele preferiu abordar discussões mais filosóficas, ainda que as pontes com a realidade política europeia do XIX sejam visíveis. Afinal, como defende Dominique Boxus, é impossível “entender a prática literária da primeira metade do século XX sem relacioná-la com as experimentações estéticas do século anterior, fortemente condicionado pela Revolução de 1789” (BOXUS, 2010: 48).

Como visto anteriormente, Victor Hugo se tornou um democrata liberal ao longo de sua vida, além de se colocar a favor das experimentações literárias, em detrimento do formalismo classicista até então hegemônico. Ou seja, sua produção se articula à produção cultural e literá-

ria do século XIX, mais especificamente com o romantismo. Porém, também se relaciona com a produção científica da época, para a qual a ideia de progresso se tornou conceito-chave na direção de se entender as transformações da sociedade europeia. No século XIX, como nos traz Paolo Rossi (2000: 114), já existia uma teoria do progresso, no sentido de uma história regulada por leis que determinam os fenômenos individuais. Nisso consiste a crença no aumento da capacidade humana de intervir sobre e conhecer o mundo, compreendida também como reflexo do progresso moral e político da humanidade.

Mas, como visto, nem todos compartilhavam desse otimismo quase irrestrito. Nessa perspectiva se destacou o romantismo, que em sua multifacetada existência abarcava da visão mais pessimista e conservadora acerca do progresso à mais progressista, ainda que com ressalvas. De qualquer forma, como escrevem Michael Löwy e Robert Sayre, o romantismo representava uma crítica da modernidade capitalista em nome de valores e ideais do passado, isto é, pré-modernos. “Pode-se dizer que desde a sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do sol negro da melancolia” (LÖWY; SAYRE, 2015: 38-39). Porém, Löwy e Sayre enfatizam que “A oposição romântica à modernidade capitalista-industrial está longe de contestar sempre o sistema em seu conjunto; como já dissemos, ela reage a um certo número de características dessa modernidade que lhe parecem intoleráveis” (Ibidem: 52). Nisso, elencam as que para eles são as principais, como o desencantamento do mundo e sua quantificação e meca-

nização, a abstração racionalista (de origem iluminista) e a dissolução dos vínculos sociais trazida pela industrialização.

Esses movimentos e ideias aparecem na obra *Os Trabalhadores do Mar* em alguns momentos, personagens e diálogos. Como ficará claro mais à frente, o romantismo tem sua figura mais acabada no protagonista, Gilliatt, enquanto o positivismo tem em Mess Lethierry seu representante. Essas representações, porém, estão eivadas de críticas do autor que se mostram em dissonâncias internas dos personagens, as quais, a princípio, parecem contraditórias. Este é o caso de Lethierry, um racionalista que tinha uma forte crença no progresso, mas que também persistia em suas superstições. O nacionalismo aparece de maneira mais velada na obra, geralmente em comparações do autor entre Inglaterra e França e suas características nacionais, expressas nos personagens que aparecem.

O progresso e os avanços tecnológicos: entre a crítica e o entusiasmo

Victor Hugo, mais que um romântico, foi um porta-voz do movimento em pleno século XIX, com ele ganhando maior uniformidade na França. Mas o que queremos dizer com Romantismo? Como afirma Fúlvia Moretto, o Iluminismo se constituiu sobre o paradigma da racionalidade do ser humano, ou seja, repousa sobre o poder e a autoridade da razão. “Porém, onde ficou o outro lado da personalidade humana, ou

seja, o que está ligado à subjetividade, ao sentimento, ao irracionalismo criador, que a arte e a ciência aprenderam a valorizar e que conduziu o espírito ao Romantismo?” (MORETTO, 2003: 10). Naquilo que o Iluminismo negava: no sentimento religioso, no misticismo, no barroco, na medievalidade. Foi Rousseau um dos primeiros a se voltar a essa dimensão emotiva do ser humano, que caracterizaria o movimento romântico. Foi ao valorizar seu eu lírico e pessoal que Hugo desenvolveu sua própria estética literária, já madura em *Notre-Dame de Paris* (Ibidem: 12).

Há ainda um segundo aspecto do Romantismo, citado anteriormente, e que nos é de suma importância para compreendermos o romance *Os Trabalhadores do Mar*: o do romantismo como crítica da modernidade e da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado. Essa ideia se baseia em um sentimento de perda, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade, de certos valores humanos essenciais no contexto da modernidade. O medo do desenraizamento do ser humano em meio às máquinas é um exemplo disso. Porém, como chamam a atenção Löwy e Sayre, essa crítica não se deu sempre da mesma forma. Pensando nisso, esboçam uma tipologia de cunho weberiano² das correntes românticas, utilizando o espectro político como base.

² Ou seja, utilizando do conceito de “tipo ideal” de Max Weber, aqui compreendido, a grosso modo, como um modelo ideal que serve como ponto de partida para a análise do real. Em outras palavras, como modelo de análise, não formatador.

Os autores elaboram seis tipos ideais de romântico (LÖWY; SAYRE, 2015: 86): (1) o restitutionista, que defende o retorno à tradição agrária e aos valores monárquicos e aristocráticos da Idade Média; (2) o conservador, que deseja manter a sociedade ou restaurá-la à um momento anterior à Revolução Francesa; (3) o fascista, que para eles não é o mais importante, mas que, em suma, promove uma síntese entre a tecnologia e um passado “nacional” ideal, com valores de unidade, comunidade camponesa, exaltação do homem e, por vezes, antissemitismo; (4) o resignado, que vê como impossível uma restituição do passado e, portanto, como necessária a aceitação da modernidade, com todos os seus males; (5) o reformador, que diferente do resignado enxerga a possibilidade de se resgatar esses valores tradicionais e melhorar a sociedade por meio de reformas (no sentido de reformas legais e da evolução da consciência das classes dirigentes); (6) e o revolucionário, que pode ser jacobinista, populista, socialista utópico, humanista, coletivista, libertário/anarquista ou marxista.

Partindo da tipologia elaborada por Löwy e Sayre, podemos dizer que Victor Hugo se aproxima mais do tipo ideal reformista³. Isso é visível, por exemplo, em suas críticas tanto à Revolução Francesa quanto à

³ Vale destacar: ele se aproxima, mas não se encaixa perfeitamente. Afinal, lidamos aqui com um tipo ideal. Obviamente, como sujeito de vanguarda, é preferível que vejamos, portanto, “a obra de Hugo como uma possibilidade dentro do romantismo, apesar de suas peculiaridades e originalidades” (SANTOS, 2016: 167).

Restauração (HUGO, 1982: 109-110) e à Antiga Ordem (Ibidem: 158-159), assim como em uma visão mais equilibrada em relação aos impactos do progresso e da industrialização na natureza, senão oscilante, quando se coloca o meio natural na equação. Em *Os Trabalhadores do Mar*, nos deparamos com recorrentes comparações entre o tempo presente, na década de 1860, quando Victor Hugo escreve, e o tempo da obra, quarenta anos antes. Nesses momentos, notamos por vezes um leve saudosismo em relação ao passado, por outras uma ênfase nos avanços tecnológicos e urbanísticos na ilha de Guernsey.

Por exemplo, Hugo elaborou uma crítica ao antigo estilo de vida normando: “O Saint-Sampson de hoje é quase uma cidade; o Saint-Sampson de há quarenta anos era quase uma aldeia. [...] Os habitantes deitavam-se e levantavam-se com o dia. As velhas aldeias normandas são voluntariamente galinheiros” (Ibidem: 355). Por outro lado, é um lugar de trabalho duro, com exceção dos ricos. Destaca-se aí também uma crítica à riqueza, uma característica do romantismo reformista, que vê com maus olhos a aristocracia e aqueles que nascem ricos, numa valorização do trabalho. Em outros momentos, vemos Hugo argumentando acerca das vantagens que um farol instalado em 1862 trouxe para a região (Ibidem: 120), ou sobre como o ancoradouro de Saint-Pierre Port se desenvolveu (Ibidem: 393). Ele dedicou, ainda, boa parte da apresentação do protagonista para falar das superstições dos guernesianos, criticando-as por seus efeitos negativos na sociedade local, sobretudo no que tange ao isolamento de Gilliatt por medo de ele ter alguma

relação com o Diabo (Ibidem: 32), por sua casa ser amaldiçoada ou mesmo por sua mãe ser solteira (Ibidem: 22).

Além disso, há uma valorização de Gilliatt enquanto um marinhado tradicional, que conhece bem o mar e prefere utilizar um navio “de outro tempo”, chamado de pança, e que, além disso, possui uma ligação praticamente transcendental com a natureza. “Era um pensativo. Nada mais. Contemplava a natureza de um modo singular” (Ibidem: 40). É essa relação harmoniosa no Homem com a Natureza que permeia toda a obra de Victor Hugo e que é representada sobretudo pela passagens que remetem à imagem das rochas Douvres, localizadas no Canal da Mancha: “Todo o escolho, visto à vôo de pássaro, apresentava um rosário recurvado de rochedos, tendo em uma ponta as Douvres e na outra o Homem” (Ibidem: 224). Dessas duas rochas, simbolizando o Homem e a Natureza e separadas por uma “viela de penedos perpendiculares”, podemos interpretar que há um caminho tortuoso entre o Homem da Natureza e que dificulta o progresso, entendido justamente como o domínio do primeiro sobre o segundo. Essa “viela”, vale notar, é “esculpi-da” pelas forças da natureza: “O oceano fê-la assim” (Ibidem: 225).

Nesse processo, entende-se que para Victor Hugo a religião era necessária, tendo em vista o uso da palavra “rosário” na descrição da imagem. Além disso, parece que é justamente Gilliatt, o romântico, o mais capaz de harmonizar o progresso com a natureza, adaptando-se a essa “viela”, ao invés de procurar dominar a natureza e transformá-la.

Nesse ponto, nota-se que essa discussão sobre a relação entre o progresso humano e as forças da natureza é desenvolvida por Victor Hugo através de seus personagens. Afinal, cada um deles encarna uma ideia, ou mesmo uma contradição de ideias, como veremos a seguir.

O progresso técnico-científico e as forças da natureza

Adentramos agora na discussão da principal questão colocada pela obra: a da relação entre o progresso técnico-científico e as forças da natureza, cujo estudo será feito, como proposto, através da análise de seus personagens, do que representam (e como são representados) e das situações em que são colocados pelo romancista.

Antes de voltarmos a falar de Gilliatt, precisamos analisar outros dois personagens centrais na obra, e que trazem, no conjunto, interessantes contrapontos entre si. Primeiramente, temos Mess Lethierry, o próspero armador que leva o progresso à pequena ilha de Guernsey com seu barco a vapor, a *Durande*. Ao mesmo tempo, porém, que é visto como alguém liberal e republicano (Ibidem: 205), se mostra estar preso às convenções e títulos sociais, típicos da antiga ordem — como em conseguir títulos melhores e conseguir casar sua sobrinha. Da mesma forma, apesar de aparentar ser um verdadeiro homem de negócios e visionário ao construir o barco e de deixar claro a todos que não gosta da igreja por preferir colocar a razão/consciência acima da religião/Bíblia (Ibidem: 206), contraditoriamente (ou não) mostra-se su-

persticioso (Ibidem: 207). Isso gera uma situação interessante quando, nesse momento de perda da Durande, é o padre quem age de maneira mais racional. Aqui fica explícita uma crítica de Victor Hugo, uma vez que Lethierry se tornara tão dependente das máquinas, ou seja, da Durande, que com a tristeza de sua perda ele mesmo se transformara em uma: “Mess Lethierry estava reduzido à função maquinal de viver” (Ibidem: 357). Afinal, estava desenraizado de sua natureza. Se Gilliatt era um selvagem, Lethierry era um “selvagem elegante” (Ibidem: 49). Com a perda da máquina deixara de ser racional, e quando não via mais saída, foi salvo pela chegada de Gilliatt com a máquina da Durande. Essa cena tem um significado maior, como fica claro quando o autor escreve que com o naufrágio “Abolira-se-lhe o progresso, morrera-lhe a obra-prima” (Ibidem: 192).

O segundo personagem é Sr. Clubin, que representa uma segunda faceta do homem civilizado e cristão: a da hipocrisia. Apesar das aparências de “*gentleman* francês” que procura manter, tem relações com a violência e o contrabando e é capaz de transgredir os códigos sociais que lhe parecem invioláveis a fim de garantir os lucros. Não à toa, em um plano extremamente bem elaborado, naufraga a Durande (ou seja, a civilização) propositalmente e finge sua morte por interesses próprios. Se Lethierry se opõe a Gilliatt por suas preocupações com títulos e riquezas, Clubin se opõe a ele por sua hipocrisia e egoísmo. Afinal, Gilliatt, que era visto como “bárbaro”, se mostrou o mais corajoso e civilizado, enquanto Clubin percorreu o caminho contrário. A civilidade e a

piedade eram sua máscara, pois, no fundo, e diferente de Lethierry, odiava a sociedade e sentia-se oprimido pela desigualdade social. Era um “bárbaro” que não conseguia se ajustar a essa sociedade e queria se vingar dela. Ou melhor, na palavra repetida muitas vezes por Victor Hugo, um hipócrita.

Por fim, voltamos finalmente a Gilliatt, esse romântico que não dá valor algum ao *status* social e ao dinheiro, e que por isso mantém uma forte relação com a natureza. Conhece-a bem e é capaz de a utilizar no que ela oferece: como quando se utiliza da formação do arrecife como ancoradouro natural (Ibidem: 231), de uma caverna como forja e dos materiais que achava fortuitamente para o trabalho, tão valorizado por Hugo. “Utilizar o obstáculo é um grande passo para o triunfo” (Ibidem: 243). A própria Cadeira Gild-Holm-Ur simboliza essa união entre o Homem e a Natureza, sobretudo no simbólico final da obra, quando ela e Gilliatt afundam juntos. Mas ele não faz isso simplesmente por ser conveniente, mas por ser o melhor caminho. Quando tenta salvar a máquina, acaba sendo mais seguro para Gilliatt se abrigar segundo o que lhe oferece a Natureza — “Os promontórios, os cabos, os cachopos, os arrecifes, são verdadeiras construções” (Ibidem: 247) —, com seu arrecife, do que na Durande, que rapidamente se deteriorava. Pensando nessa imagem, podemos entender como o Progresso não pode fazer frente à Natureza ao enfrentá-la, na visão de Victor Hugo - e mais que isso, em como a Natureza pode se fazer lar para o Homem. Ou melhor, de fato o é para aquele que não se perdeu em meio à mecanização do mundo e

que, desenraizado, procura negar a natureza. “A grande Douvre era a casa, e Durande era a oficina” (Ibidem: 236).

Essa relação entre Gilliatt e a natureza é explorada ao máximo em sua epopeia para salvar a máquina da Durande. É evidente, ao lermos, que para o marinheiro acaba sendo melhor juntar forças à Douvres e usar suas formas, como vemos no capítulo “A obra-prima de Gilliatt ajuda a obra-prima de Lethierry” (Ibidem: 263-266), cuja execução é facilitada pelo trabalho da maré que sobe, em “uma estranha colaboração de todas as forças naturais dominadas. De um lado a gravitação levava a máquina; do outro a maré trazia o barco. [...] pareciam harmonizar-se para servir a Gilliatt” (Ibidem: 283). Mas, para tal, teve que esperar, ter paciência, confiar na natureza. Em troca, foi acordado por ela quando mais precisava. “Gilliatt conhecia o mar a fundo. Embora tivesse sido muito maltratado por ele, o mar era já de muito tempo companheiro de Gilliatt” (Ibidem: 288). O mar o avisou do perigo de uma tempestade, permitindo-o se preparar, numa demonstração de que as forças do mar e do vento nem a inteligência humana é capaz de superar. “A inteligência é invencível, mas o elemento é indomável” (Ibidem: 297). Ainda assim, é possível compreendê-los, e não faltam exemplos da navegação para Victor Hugo utilizar durante o romance, pois conhecer a natureza e se aliar a ela é imprescindível para o progresso.

Disso conclui-se tanto que o homem não é nada perto da natureza quanto que encará-la pode ser mortal. “Aquele temível rochedo esgota-

va-lhe a vida” (Ibidem: 267). Sentir medo da natureza, essa criação divina, é natural. “O medo sagrado é próprio do homem” (Ibidem: 273). Deixar de temê-la significaria perder a humanidade, sendo exatamente isso o que causa a união insensata do homem à máquina. Por outro lado, se associar ao rochedo que é a natureza, aliando-o ao uso dos conhecimentos técnicos do progresso, se mostraria a melhor saída. Nessa constante tensão entre natureza e progresso, por vezes se associando, por vezes se digladiando, o uso da prudência era crucial para se vencer a tempestade. A retidão moral, algo que os românticos tanto prezam, e a razão, portanto, devem estar sempre guiando as ações do ser humano. “Ao lado da força, que é física, tinha a energia, que é moral” (Ibidem: 274). Afinal, foi quando Gilliatt relaxou que, movido pela fome, agiu por impulso e caiu na armadilha da *pieuvre*. Um descuido mínimo por pouco não o levou ao mesmo fim de Clubin. Não se deve subestimar as forças ocultas da natureza.

Por fim, Gilliatt encontra o cadáver de Sr. Clubin. Este, após tentar se utilizar da natureza para seus fins sórdidos, acabou preso nas Douvres, sendo derrotado e reutilizado pela natureza como “armário da *pieuvre*” (Ibidem: 340) — uma conclusão que pode ser vista como tragicômica ao pensarmos que Clubin, ao contrário de Gilliatt, não sabia utilizar a natureza como forja, cama ou cadeira, mas se tornou ele mesmo seu armário. Como escreve Victor Hugo, “Um monstro agarrara o outro. A *pieuvre* agarrara Clubin”, em um “encontro de hipocrisias”, um “embate dessas duas existências feitas de emboscada e de trevas” (Ibi-

dem: 342), evidenciando mais uma vez a importância que Hugo dá à moralidade.

Os impactos do progresso: algumas considerações finais

A questão da urbanização, nos termos tratados anteriormente, enquanto fenômeno derivado da industrialização e gerador de desigualdade e miséria, é um tema periférico em *Os Trabalhadores do Mar*, diferente de *Os Miseráveis*. O único momento em que Victor Hugo tratou sobre isso na obra é no trecho dedicado à visita de Clubin à Jacressarde, “a habitação daqueles que não tem habitação. Em todas as cidades, e especialmente nos portos de mar, há, abaixo da população, um resíduo” (Ibidem: 136). Apesar de brevemente tratada, consiste em uma crítica fortíssima à urbanização e caracteriza um primeiro impacto do progresso, abordado aqui de maneira irônica, na sociedade francesa. Na obra em questão, porém, se destacam outras questões acerca da chegada das inovações tecnológicas, no caso, à ilha de Guernsey.

A primeira delas se relaciona ao impacto da chegada do primeiro navio a vapor em Guernsey, em um contexto global de início da difusão geral do vapor e dos cascos de ferro nas embarcações. O choque se expressa nos estranhamentos causados pelos preconceitos e superstições da “selvagem” sociedade guernesiana, algo a que Victor Hugo tece longas críticas enquanto apresenta Gilliatt, como vimos. A chegada da Du-

rande causou medo e receio, estimulando o imaginário puritano dos guernesianos, que a associavam a bestas ou mesmo ao próprio diabo. “Temos nós o direito de fazer trabalhar juntos o fogo e a água que Deus separou? Aquele animal de ferro e fogo não era a imagem de Leviatã?” (Ibidem: 160). Ao mesmo tempo, é interessante lembrar que o próprio Lethierry, responsável por sua construção, era supersticioso, apesar de indicar pretensa superioridade da racionalidade sobre a religião⁴.

Essa dimensão social ainda reaparece quando surgem as figuras dos contrabandistas. Se movendo na escuridão, alheios à sociedade, agem como transgressores não apenas das convenções sociais, como também dos limites entre as nações. Clubin, apesar das aparências, agia como um deles e não exitava em transitar em espaços radicalmente diferentes: da casa de Lethierry, nobre e rico, à Jacressarde, onde vivia a escória da população. Os contrabandistas vivem sem leis e se utilizam da natureza e dos medos das pessoas para burlá-las. Por isso, por vezes burlavam mesmo os limites do mundo natural ao se utilizar do sobrenatural em seu favor. Um exemplo é que, a fim de tratarem de seus negócios em Guernsey, chegam sempre à noite e usam uma casa abandonada e isolada em Plainmont, que por sua má reputação, baseada em uma

⁴ Interessante apontar que a miséria da Jacressarde, também vista como miséria intelectual e autodestrutiva, é associada à superstição de um de seus moradores, um alquimista que consumia a própria estrutura da casa com o objetivo de alcançar um único fim impossível, e no qual apenas ele acreditava: criar ouro a partir de materiais sem valor. (Ibidem: 134-135).

suposta “aura” estranha, e por ser dominada pela natureza e pelas superstições, é envolta em mistérios (Ibidem: 115-120). Isso é emblemático ao observarmos como o desconhecido era temido, sendo essa casa, tal como muitas regiões isoladas dos mares, era associada supersticiosamente a monstros e “coisas horríveis” (Ibidem: 155-157).

Quanto ao mundo natural, percebemos, em primeiro lugar, as mudanças na paisagem da ilha. Afinal, durante todo o livro Victor Hugo destaca as construções incríveis e enigmáticas da Natureza, mostrando como elas afetam profundamente o ser humano ou, no caso, Gilliatt, que possui uma íntima ligação com ela. Isso se nota nos trechos trazidos anteriormente, nos quais se destaca seu caráter reformista de valorizar as construções da natureza, mas também valorizando as mudanças que a industrialização promoveu em Guernsey.

Em segundo lugar, há o impacto na forma como se explora a natureza. Com vimos, os desafios continuam: o barco a vapor no qual Le-thierry tanto investiu naufraga, sendo necessário que um marinheiro tradicional, com um barco mais antigo, seja enviado para resgatá-lo. Há uma discussão do romancista sobre a navegação como o combate entre a força das máquinas e as da natureza, e do modo pelo qual a navegação a vapor representaria para os homens a vitória humana (Ibidem: 161-162). Contudo, a imagem na natureza indomável frente ao progresso é reforçada, conforme notamos ao lermos que no Estreito de Magalhães mesmo os navios mais avançados cedem a essas forças (Ibidem: 147-151).

Sobre o naufrágio da *Durande*, Hugo escreveu que “tanto mais acabava de provar-se que os vapores naufragam como os navios de vela” (*Ibidem*: 196). A vitória humana, portanto, apesar de parecer definitiva sob a perspectiva do progresso, na realidade era efêmera.

Por fim, se deu o choque com a inevitabilidade das forças da natureza, tão enfatizadas por Victor Hugo: o mar, o vento, sobretudo, possuem um efeito transformador, e mesmo de destruição, semelhante ao que traz o progresso. Basta lembrarmos dos estragos que a natureza causou no desastre da *Durande*, descrita artisticamente por Hugo (*Ibidem*: 220-222). Dessa forma, o progresso, mesmo em sua pretensão de dominar a natureza, pode ser vítima dela: “A *Durande* estava prisioneira das Douvres. [...] A evasão de um homem é difícil; mas que problema não é este: a evasão de uma máquina!” (*Ibidem*: 223).

Bibliografia

BARROS, José D’Assunção. Considerações sobre o paradigma positivista em História. *Revista Historiar*, Sobral, v. 4, n. 4, jan-jun 2011, pp. 1-20. Disponível em: <<http://www.uvanet.br/historiar/index.php/1/article/view/49/35>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

BOXUS, Dominique M. P. G. A França no século XIX: história, literatura e arte. Uma contribuição para os estudos em literatura comparada no Brasil. *A Palo Seco*, São Cristóvão, ano 2, n. 2, 2010. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5090>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Metrôpoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 8-9, p. 35-68, co-edição com Editora Marco Zero, set./abr. 1984-1985. Disponível em: <https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=1907>. Acesso em: 18 ago. 2019.

CIOCCARI, Marta. Entre o mar e o rochedo: uma análise antropológica sobre as noções de natureza em Os trabalhadores do Mar de Victor Hugo. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 18, n. 18, p. 29-46, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/45435>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

FONSECA, Thiago Vinícius Mantuano da. A revolução dos vapores na navegação marítima. *História Econômica & História de Empresas*, v. 21, n. 2, pp. 479-517, 2018. Disponível em: <<http://www.abphe.org.br/revista/index.php/rabphe/article/view/574>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

HUGO, Victor. *O Trabalhadores do Mar*. Tradução de Machado de Assis. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MEDEIROS, Rodrigo Dantas de. O pensamento conservador e a revolução francesa. *Revista Sem Aspas*, Araraquara, v. 5, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/semaspas/article/view/9037>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

MORETTO, Fulvia M. L. Victor Hugo e o Romantismo. *Lettres Françaises*, Araraquara, n. 5, p. 09-18, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/736>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

RIBEIRO, Mg. Rosária Cristina Costa. Caracterização dos espaços monárquicos em Quatrevingt-treize de Victor Hugo. *Íkala*, Medellín, vol. 13, n. 20, jul./dez. 2008.

ROSSI, Paolo. *Naufrágios sem espectador*. A ideia de progresso. São Paulo: Unesp, 2000.

SANTOS, Fernando César dos. Victor Hugo e as distintas noções de progresso que marcaram a modernidade. *ÁGORA Revista Eletrônica*, Cerro Grande, Ano XI, n. 22, p. 156-169, jun. 2016. Disponível em: <http://agora.ceedo.com.br/ojs/index.php/AGORA_Revista_Eletronica/article/view/234>. Acesso em: 18 ago. 2019.

SCHNEIDER, Maria do Carmo M. Victor Hugo: a face oculta de um gênio. *Anais do XIII Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Campina Grande-PB. Campina Grande: Abralic, 2013. Disponível em: <http://www.miniweb.com.br/literatura/artigos/imagens/victor_hugo/fac_e_oculta.pdf>. Acesso em: 18 ago. 2019.

Recebido em: 19/08/2019

Aceito em: 08/05/2020

TERRA DAS MULHERES – A MATERNIDADE COMO TRAÇO NACIONALISTA E AS RELAÇÕES DE GÊNERO

HERLAND – MATERNITY AS A NATIONALIST TRAIT AND THE GENDER RELATIONS

Gislaine Machado¹

Resumo: O presente artigo pretende analisar como algumas das principais ideias recorrentes nos séculos XIX-XX são apresentadas na literatura da época. O livro analisado é *Terra das Mulheres* (1915), de Charlotte Perkins Gilman, uma utopia que trata sobre uma sociedade constituída apenas por mulheres, e que é descoberta por três exploradores. Ideias como civilização, imperialismo e nacionalismo podem ser percebidos ao longo da obra, além da questão de gênero e o lugar que as mulheres ocupavam na sociedade naquele contexto.

Palavras-chave: Charlotte Perkins Gilman; Terra das Mulheres; gênero; progresso; civilização.

Abstract: This article aims to examine how some of the nineteenth and twentieth centuries main recurring ideas appear in literature at the time. The book under review is Charlotte Perkins Gilman's *Herland* (1915), a

¹ Graduanda em História na Universidade Federal do Paraná.

utopia that deals with a women-only society that is discovered by three explorers. Ideas such as civilization, imperialism and nationalism can be noticed throughout the work. As well as gender relations, and the place that women occupied in society at the moment.

Keywords: Charlotte Perkins Gilman; Herland; gender; progress; civilization.

Introdução

Entre o final do século XIX e início do século XX, a produção de obras literárias utópicas escritas por mulheres norte-americanas aumentou consideravelmente. As utopias abordavam a visão dessas mulheres sobre um mundo melhor, pois geralmente faziam críticas aos aspectos culturais da época em que viveram. Segundo Carol A. Kolmerten, o fato de mulheres escreverem e publicarem utopias era um ato subversivo devido à sua condição marginalizada em uma sociedade com uma hegemonia de pensamentos “masculinos” (KOLMERTEN, 1994). Para François Hartog, as obras literárias românticas surgem para dar enfoque nas rachaduras do regime moderno, compreender as suas falhas e aprender sobre a heterogeneidade daquele tempo (HARTOG, 2017). Nesse sentido, a literatura servia como um relato do que estava acontecendo na sociedade naquele momento. Uma das escritoras que vai ter destaque nesse contexto é Charlotte Perkins Gilman.

Charlotte Perkins Gilman nasceu em 1860, em Connecticut, nos Estados Unidos. Cresceu em uma família pobre e teve uma educação

descontínua e limitada. Apesar das dificuldades, frequentou por algum tempo a faculdade Rhode Island School of Design. Além de escritora, foi uma das principais participantes e líderes do Movimento das Mulheres² nos Estados Unidos. Escreveu poesias, contos, novelas, críticas, resenhas e ficções, e em suas obras há reflexões sobre a posição social das mulheres na virada do século XIX para o século XX. Dentre suas obras pode-se destacar *O Papel de Parede Amarelo* (1892), *Women and Economics* (1898), *Terra das Mulheres* (1915)³, e sua continuação *With Her in Ourland* (1915). De 1909 a 1916 Gilman produziu e foi editora da revista mensal *Forerunner*, que continha artigos, resenhas e ficções. Após tratamentos de câncer que se mostraram ineficazes contra a doença, a escritora cometeu suicídio em 1935.

Sua obra mais conhecida, *Terra das Mulheres*, foi publicada pela primeira vez em 1915, em uma série de capítulos na revista *Forerunner*. Porém, é apenas em 1979 que os capítulos são agrupados e publicados como um livro. Inserida em um contexto de expansão imperialista, a

² Movimento das Mulheres ou Primeira Onda Feminista foi um movimento social que aconteceu nos EUA, mas que teve também força em outros países. A princípio, o objetivo central era o sufrágio universal, mas depois questões da vida privada aparecem, como direitos e oportunidades iguais para mulheres em suas atividades econômicas, vida pessoal e política.

³ No original, o livro é chamado de *Herland*, mas na versão brasileira, é traduzida como *Terra das Mulheres*. No trabalho será usada a versão traduzida, porém, quando for referido às moradoras daquele lugar, será utilizado o termo em inglês, *herlander*.

obra possui referências a este acontecimento, uma vez que conta a história de uma aventura de três exploradores norte-americanos – Vandyck, Terry e Jeff – em busca de uma terra, até então, desconhecida, a Terra das Mulheres. O livro *Terra das Mulheres* é lançado um ano após o início da Primeira Guerra Mundial, mas não se encontram referências a este acontecimento na obra.

Os três homens possuem personalidades diferentes, sendo Jeff um idealizador de mulheres, Terry, o que acreditava que as mulheres deveriam se submeter aos homens e à rotina da casa, e Van, que seria um meio termo entre Jeff e Terry. Ao chegarem na Terra das Mulheres, esses três homens se deparam com uma realidade diferente da que imaginavam: uma terra habitada e organizada apenas por mulheres. Cada vez eles ficam mais curiosos com aquele lugar, principalmente pelo fato de elas se reproduzirem sem a ajuda de homens, através da partenogênese. A história se desenrola a partir das trocas culturais entre as mulheres e os três exploradores e é narrada pelo ponto de vista de Van. Assim, este trabalho visa analisar o livro, considerando a autora, a sua obra e os pensamentos que permeavam a época no contexto histórico no início do século XX.

Imperialismo e tradições

Durante uma expedição científica, Jeff, Van e Terry ouvem falar pela primeira vez sobre a Terra das Mulheres, um lugar que possuía uma atmosfera misteriosa e do qual nenhum homem jamais teria voltado. Em um passeio, os três encontram um pedaço de tecido, que seria de a qualidade comparável à dos Estados Unidos, e logo ficam curiosos pois, de acordo com um dos guias de viagem, era proveniente da Terra das Mulheres. A ideia de um lugar “inexplorado” anima os três. Apesar da qualidade do tecido encontrado ser boa, eles não acreditavam que o lugar de origem do pedaço de pano possuísse um alto nível de civilização: “E também não devemos esperar invenções e progresso; será terrivelmente primitivo” (GILMAN, 2018: 24). Eles pensam que o lugar seria primitivo porque, segundo o guia, aquele lugar só teria mulheres, mas pensam que é normal o tecido ter qualidade pois era comum mulheres serem tecelãs. Assim, a ideia de um lugar apenas com mulheres e com um estágio de civilização tão alto era incomum, dado que o progresso era relacionado principalmente com homens.

As mulheres não eram vistas como parte da história, mas, tal qual os povos colonizados, como parte de um tempo permanentemente anterior no âmbito da nação moderna. Os homens brancos, de classe média, ao contrário, eram vistos como a corporificação de agentes avançados do progresso nacional (MCCLINTOCK, 2010: 527).

Segundo Eric Hobsbawm, “era muito provável que uma economia mundial cujo ritmo era determinado por seu núcleo capitalista desenvolvido ou em desenvolvimento se transformasse num mundo onde os “avançados” dominariam os “atrasados”; em suma, num mundo de império.” (HOBSBAWN, 1989: 87) Era assim que esses homens se viam em relação àquela terra: eles eram avançados enquanto a Terra das Mulheres era atrasada. Após serem capturados, os homens, em especial Terry, acreditam que as mulheres os tratarão como “libertadores” daquela condição em que viviam – que acreditavam ser primitiva em relação a deles. Era comum que, nos séculos XIX-XX, os romances abordassem o imperialismo de maneira idealizada, no qual o jovem europeu saía de seu país em busca de um tesouro perdido em terras estrangeiras. As aventuras vividas por aquele homem eram narradas de maneira epopeica. Essa literatura cria um *ethos* imperialista, ou seja, como o homem imperialista deveria ser. Na obra de Gilman, percebe-se esse senso de aventura nos três homens.

Ainda sob a perspectiva de uma ideia imperialista, há passagens no livro que se referem à curiosidade das moradoras da Terra das Mulheres de conhecer o que havia fora de sua terra natal. Isso reforça a ideia do *ethos* imperialista de sair do local de origem em busca de aventuras. Conforme conhecem a Terra das Mulheres, eles ficam surpresos com as condições das cidades: eram limpas e bem construídas, belas, com muita natureza, nas palavras deles “[...] parecia como qualquer outro país – um civilizado, claro” (GILMAN, 2018: 27).

Qualificaram as ruas do lugar como melhores que as da Europa, pois eram pavimentadas, projetadas para evitar alagamentos, e as florestas eram mais bem cuidadas do que na Alemanha. Esse é o motivo pelo qual em nenhum momento, até então, eles excluem a ideia de homens também habitarem aquele lugar –, pois parecia um local civilizado.

Paulatinamente, eles descobrem como essa sociedade constituída só por mulheres foi formada: primeiro houve uma guerra que dizimou boa parte dos homens e depois um desastre natural eliminou outra parte. Os que sobraram tentaram subjugar as mulheres que restavam, mas como estas eram a maioria, rebelaram-se contra os homens e os mataram. A partir desse momento, as mulheres foram viver sozinhas. Algum tempo depois, começou o “milagre” da partenogênese, no qual as mulheres davam à luz sem precisarem se reproduzir. Essa sociedade, assim, volta-se para a criação de um lugar que atendesse à necessidade de todas aquelas mulheres e novas crianças que viriam para a fundação dessa nova “raça”.

Com o passar do tempo as mulheres buscam aprimorar a maternidade, pois tinham o intuito de que nascessem crianças melhores. Perceberam depois de alguns anos que isso só se daria através da educação. Segundo Fernandes, naquela sociedade de Terra das Mulheres, “A educação das crianças era uma das bases, senão a principal, para o aprimoramento das mulheres como nação.” (FERNANDES *et al.*, 2017: 268). Ou seja, cada uma delas assumia o papel de nação, e tinham como

objetivo o progresso. “Os discursos sobre o crescimento e sobre os avanços vão se articulando, no fim do século XVIII, na forma de uma doutrina ou teoria do progresso.” (ROSSI, 2000: 114). No entanto, essas teorias ainda estão presentes na sociedade quando Gilman escreve. Aprimoramento, melhoramento e aperfeiçoamento são todos sinônimos para o progresso, e diversas vezes aparecem na obra.

Essas mulheres também criam tradições para essa nova sociedade. Segundo Hobsbawm,

A “tradição” neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do “costume”, vigente nas sociedades tradicionais. O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição (HOBSBAWM & RANGER, 1984: 10).

Para Van, “[...] esse povo era uniforme e concordava na maioria dos princípios básicos de sua vida; não apenas concordavam em princípio, mas se acostumaram ao longo das sessenta e poucas gerações a agir sob esses princípios.” (GILMAN, 2018: 157). Assim, essas mulheres criam sua própria tradição, bem como a nação.

Nacionalismo, gênero e maternidade

O nacionalismo é um traço muito forte no livro, e isso pode ser relacionado com a época em que a autora vivia, dado que a questão nacional estava em alta⁴. As mulheres de Terra das Mulheres diversas vezes justificam que seus atos seriam “pela nação” ou pelas habitantes desta. “Cada passo do nosso avanço é considerado em relação a elas... à raça.” (GILMAN, 2018: 92). É criado um vínculo nesse grupo de mulheres, dado que elas compartilham um passado comum e formam essa nação independente, em que se declaram leais a ela e ao seu progresso. Segundo McClintock, “as nações não são simplesmente uma fantasmagoria das mentes, mas práticas históricas nas quais a diferença social é tanto inventada como representada.” (MCCLINTOCK, 2010: 518). A devoção social dessas mulheres era imensa, e suas artes e ciências eram mais fortes do que nunca. “Para elas, o país era uma unidade – era delas. Elas mesmas eram uma unidade, um grupo consciente; pensavam em termos de comunidade.” (GILMAN, 2018: 106).

Segundo o narrador,

⁴ O nacionalismo surge no século XIX, em um momento de consolidação de Estados-Nação, principalmente na Europa. Junto ao nacionalismo, tem-se o sentimento de identidade nacional adotada por quem integra aquele Estado-Nação, e a busca por características em comum que relacionem os indivíduos deste local.

Amavam seu país pois era berçário, parque e oficina de trabalho – delas e das crianças. Orgulhavam-se dele como oficina de trabalho, da melhoria crescente. Fizeram dele um jardim agradável. [...] Mas principalmente o valorizavam – e isso que é difícil entendermos – como ambiente cultural (GILMAN, 2018: 125).

O progresso era um ideal a ser alcançado e estava sempre nas aspirações dessas mulheres. “Paz, Beleza, Conforto e Amor... Com Deus! E Progresso também. Lembre-se. Crescimento, sempre e sempre.” (GILMAN, 2018: 151). Essas mulheres estavam sempre buscando o aprimoramento, sempre buscando se renovar.

Outro assunto que transpõe o livro é a questão do gênero e como essas sociedades tratavam as mulheres. “As mulheres são tipicamente construídas como símbolos da nação, mas a elas é negada qualquer relação direta com a atuação nacional.” (MCCLINTOCK, 2010: 519). Nesse quesito, *Terra das Mulheres* pode também ser entendida como uma crítica à forma como as mulheres eram enxergadas pois, naquela sociedade afastada, elas desfrutavam de todos os seus direitos, sem ficarem subjugadas ao marido. Por outro lado, na sociedade deles, as mulheres viviam outra realidade, pois “nenhuma nação no mundo dá a homens e mulheres o mesmo acesso aos direitos e recursos do Estado-nação.” (MCCLINTOCK, 2010: 518). Isso pode ser interpretado como uma crítica de Gilman, pois o casamento em sua época era considerado

um contrato⁵; as mulheres viravam propriedade e viviam sob a tutela de seus maridos, fazendo tudo o que eles mandassem. “A relação política das mulheres com a nação foi, assim, submersa por uma relação social com um homem através do casamento. Para as mulheres, a cidadania era mediada pela relação de casamento no interior da família.” (MCCLINTOCK, 2010: 524). As mulheres viviam em uma situação de menoridade.

Torna-se, inclusive, difícil para Van explicar como viviam as mulheres de sua sociedade, pois em Terra das Mulheres elas usufruíam o âmbito público e privado, e não havia distinção entre um e outro. Segundo o narrador, “Sempre compreendendo que, para aquelas mulheres de mente tão ampla, cujo interesse mental era tão coletivo, as limitações de uma vida totalmente privada eram inconcebíveis.” (GILMAN, 2018: 129-130).

A ideia daqueles homens era a mesma que estava na sociedade em que viviam: as mulheres deveriam ficar restritas ao ambiente doméstico e se tornarem as “rainhas do lar”. Para eles, as mulheres não deveriam

⁵ No final do século XIX e início do século XX, esperava-se que as mulheres casassem e tivessem filhos. Os casamentos eram legalmente considerados um contrato de posse, em que as mulheres eram vistas como propriedades de seus maridos e tinham seus direitos legais limitados. Além disso, as mulheres deveriam obedecer a seus maridos em tudo, e ficavam restritas ao âmbito privado do lar.

trabalhar e somente poderiam tratar de deveres da casa, nada além disso. A submissão ao marido era algo imprescindível.

Temos dois ciclos de vida: o do homem e o da mulher. Para o homem, há crescimento, luta, conquista, estabelecimento da família, e quanto mais sucesso em ganho ou ambição for capaz. Para a mulher, crescimento, conquista de um marido, atividades subordinadas à vida familiar, e perseguir os interesses de sociedade e de caridade que sua posição lhe permitir (GILMAN, 2018: 134).

Enquanto o homem tinha uma face de negócios, as mulheres ficavam circunscritas ao espaço doméstico. “Uma vez que a subordinação da mulher ao homem e da criança ao adulto era vista como um fato natural, as hierarquias no interior da nação puderam ser expressas em termos familiares para garantir a diferença social como uma categoria da natureza.” (MCCLINTOCK, 2010: 523).

A maternidade tinha uma função especial nessa sociedade de mulheres, pois foi a partir da maternidade, da partenogênese, que elas conseguiram se reproduzir e se desenvolver como sociedade. Da mesma maneira, a maternidade tinha bastante importância na sociedade de Gilman:

Com relação à mulher, especificamente, nota-se que, a partir do século XVIII e principalmente no século XIX, desenhou-se uma nova imagem de sua relação com a maternidade, segundo a qual o bebê e a criança transformam-se nos objetos privilegiados da atenção materna. A devoção e presença vigilantes da mãe surgem como valores essenciais, sem os quais os cuidados necessários à preservação da criança não poderiam mais se dar. A ampliação das responsabilidades maternas fez-se acompanhar, portanto, de uma crescente valorização da mulher-mãe, a “rainha do lar”, dotada de poder e respeitabilidade desde que não transcendesse o domínio doméstico (MOURA *et al.*, 2004: 47).

A partir disso, a maternidade vira uma “religião”, e é por esta causa que essas mulheres querem se desenvolver. Por muito tempo aquelas mulheres trabalharam juntas e tornaram os vínculos afetivos mais fortes. É então que acontece o milagre, no qual uma mulher dá à luz uma criança. Após o nascimento da criança, as mulheres procuraram proteger a primeira mulher a dar à luz em um local chamado “Templo da Maaia” que seria, para elas, a Deusa da Maternidade. Pensava-se, a princípio, que haveria um homem entre elas, mas não se encontrou nenhum ali. Essa mulher, sob vigilância no Templo, deu à luz a cinco meninas. Após o nascimento desta primeira criança, criou-se uma raça nova, pois a maternidade era a esperança daquela nação. Segundo Fernandes, “Em *Herland*, o amor materno significava o amor pela vida e pela continuidade da raça. Era um amor amplo, e que não passava pela esfera particular do ser mãe, a que estamos habituados, mas nascia e se

desenvolvia na esfera social do ser mãe.” (FERNANDES *et al.*, 2017: 267). Dessa maneira, percebe-se como a maternidade está, de certa maneira, relacionada com o nacionalismo, pois é por essas crianças que as mulheres continuavam a querer o progresso da sociedade, focando naquilo que importava para elas, a nação e sua continuidade.

As mulheres, segundo McClintock, são relacionadas ao nacionalismo por algumas questões. Três delas podem ser percebidas em Terra das Mulheres: reprodutoras biológicas – elas dão à luz às filhas da nação; reprodutoras de fronteira – por se relacionarem com pessoas fora de sua região, como no caso do casamento de três *herlanders* com os estrangeiros; transmissoras ativas e produtoras da cultura nacional. A questão da maternidade pode ser relacionada com o nacionalismo também pela questão do termo nacionalismo derivar de *natio* – nascer. As terras são ditas, muitas vezes, como “mãe-pátria”. Além disso, McClintock também comenta sobre a relação do nacionalismo com o progresso, para quem

[...] a anomalia temporal no interior do nacionalismo – oscilando entre a nostalgia pelo passado e o descarte impaciente, progressivo, do passado – é tipicamente resolvida pela expressão da contradição na representação do tempo como uma divisão natural de gênero (MCCLINTOCK, 2010: 525).

História e industrialização

As mulheres presentes no romance de Gilman dão grande importância à sua história. Todas as construções e obras de arte do local eram assinadas por artesãs. As mulheres dessa sociedade faziam isso para que pudessem agradecer pelo que tinham e para que não se esquecessem de quem produziu aqueles objetos. No entanto, pode-se perceber aqui que algumas ideias de antepassadas foram deixadas para trás. Conforme a sociedade ia amadurecendo, algumas ideias eram superadas. Como as antepassadas já se foram, segundo a personagem Ellanor, não havia porque respeitar as crenças ou ideias anteriores. Aquelas que se foram sabiam menos do que aquelas que estavam ali. Assim, pode-se relacionar esta ideia com o pensamento de Kant. Segundo ele, os seres humanos precisavam de tentativas, exercícios e ensinamentos que os ajudassem a progredir intelectualmente. Como a vida das pessoas poucas vezes era longa, precisava-se “de uma série talvez indefinida de gerações que transmitam umas às outras as suas luzes para finalmente conduzir, em nossa espécie, o germe da natureza àquele grau de desenvolvimento que é completamente adequado ao seu propósito.” (KANT, 2004: 11).

De acordo com a ideia de uma evolução e acúmulo de pensamentos e conhecimentos, se as mulheres do tempo presente não tivessem pensamentos mais evoluídos do que as antepassadas, elas seriam indignas das que se foram e das crianças que viriam depois delas.

“No entanto, aquelas mulheres, sem a assistência do espírito masculino de iniciativa, haviam ignorado o próprio passado e construído com ousadia para o futuro.” (GILMAN, 2018: 145). Essas mulheres sempre estavam pensando no futuro, e essa pode ser também entendida como uma referência ao progresso.

É comum também perceber no pensamento dessas mulheres a teoria evolucionista que estava em alta no século XIX e na América Vitoriana do século XX. Há uma certa tendência à teoria lamarckista, que propunha que o que não era usado nos animais era descartado ao longo do tempo. “Quando alguém se dedica demais a um só tipo de trabalho, há uma tendência a atrofiar as partes não utilizadas do cérebro.” (GILMAN, 2018: 138). Da mesma maneira, a ideia de que alguns povos eram mais desenvolvidos do que outros é presente na Terra das Mulheres. A civilização delas é tida como antiga e rica. O narrador expõe que elas seriam descendentes da raça ariana dada a sua cor de pele, e assim relacionando a ideia de superioridade de raças com a civilização, também crença do século XIX.

Enquanto ensinam mais às moradoras de Terra das Mulheres, os três homens fazem questão de ensiná-las sobre as divisões raciais que existiam, assim como informá-las sobre o nível civilizatório de cada lugar já conhecido. As mulheres pontuam que, apesar da longa história e de todo o progresso, que elas tanto admiravam e que era presente no mundo deles, aquele lugar ainda possuía muitos problemas. A ideia de

civilização, mais uma vez, é levantada no livro e pode ser interpretada como uma crítica da autora aos problemas da época.

Em relação à sociedade dos EUA – final do século XIX e início do XX, com uma industrialização crescente –, a desigualdade entre os ricos e pobres era muito grande. Era comum que as pessoas, que passaram de uma vida agrária para uma vida industrial, morassem em casas mais precárias e sem saneamento básico. A sociedade retratada daqueles três homens não é descrita de maneira diferente. Quando perguntados o que é “ser pobre”, respondem prontamente que “Nosso país é o melhor no quesito pobreza [...] Não temos os paupérrimos e pedintes dos países mais antigos, garanto. Ora, os europeus nos contam que não sabemos o que é pobreza.” (GILMAN, 2018: 87). Assim, eles não falam apenas da industrialização, mas também de suas consequências naquele momento. Em uma das passagens do livro, um dos exploradores garante que elas são civilizadas, pois no primeiro dia em que chegaram àquele lugar viram uma máquina que parecia um veículo, e se elas possuíam máquinas com motores, logo, eram civilizadas. Isso se dá pela constante relação existente de que o nível de industrialização apontava o quanto certa sociedade era “civilizada”.

Em uma das passagens, Van explicita para as mulheres como era a relação entre as leis evolucionistas e a economia de sua sociedade, além das diferenças sociais e de gênero:

[...] expliquei que as leis da natureza necessitam de luta pela sobrevivência, e que na luta o mais forte sobrevive e o mais fraco não. Na nossa luta econômica, continuei, havia sempre muitas oportunidades para o mais forte subir ao topo, o que faziam, muitos deles, especialmente no nosso país; que quando havia pressão econômica severa, sim, as classes econômicas mais baixas sentiam mais, e que, entre os mais pobres, todas as mulheres eram obrigadas a entrar no mercado de trabalho por necessidade (GILMAN, 2018: 87-88).

No entanto, quanto mais tempo os homens passam na Terra das Mulheres, mais eles percebem os problemas que existiam em sua sociedade: barulho, sujeira, vícios, crimes, doenças, degeneração, cortiços e hospitais.

Um dos três se recusa a voltar para sua terra e de levar junto sua esposa – uma *herlander* – pois ela não se adaptaria à realidade a que seria exposta. O choque de realidade seria muito grande: “nossos problemas mal resolvidos, nossa desonestidade e corrupção, vício e crime, doença e loucura, prisões e hospitais.” (GILMAN, 2018: 172). Enquanto a sociedade deles parecia decadente, cada vez mais elas se esforçavam para manter sua nação unida e com boa qualidade de vida, dado que higiene, cultura e saneamento eram indispensáveis para elas. “Conforme eu examinava esses métodos e os comparava com os nossos, a estranha sensação desconfortável de humildade racial crescia aceleradamente.” (GILMAN, 2018: 137). Tratando sobre a realidade

européia, Maria Stella Bresciani comenta sobre a situação do trabalhador. Apesar de ser uma realidade diferente da dos EUA, serve de apoio para se pensar nas condições que os trabalhadores se encontravam durante a industrialização.

[...] ratos, patifarias, [...] oito ou nove pessoas vivendo num único cômodo, aluguéis escorchantes absorvendo três quartos da renda semanal do trabalhador, a negligência vergonhosa do proprietário em relação à higiene, assoalhos, tetos, paredes e escadas em ruínas, convivem em perigosa vizinhança [...] (BRESCIANI, 1985: 60).

Nos momentos finais do livro, após casarem com as mulheres daquela sociedade, mas sem manter relações sexuais, um dos homens, Terry, tenta estuprar sua esposa. Essa parte pode ser metaforicamente comparada com o colonialismo, em que a colônia seria a mulher estuprada e o homem, o conquistador. Fanon expõe isso, em “como o colonialismo impõe a si mesmo uma domesticação da colônia”. (MCCLINTOCK, 2010: 534). O ato sexual, em *Terra das Mulheres*, seria como uma domesticação daquela mulher e daquela terra.

Considerações finais

Percebe-se, assim, como as ideias, principalmente as do século XIX, estão presentes na obra de Gilman. A autora não apenas expressa essas ideias como também faz uma crítica a vários desses elementos. Essas críticas estão relacionadas, sobretudo, à forma de se tratar o gênero feminino. A escritora faz na obra uma análise de como a visão dos homens era deturpada em relação às mulheres, principalmente quando os personagens masculinos supõem que as mulheres não teriam capacidade para se organizar em uma sociedade civilizada.

A questão da maternidade, tão cara aquele século XIX em que Gilman viveu, parece ter outro fim aqui. A autora usa a maternidade como símbolo do nacionalismo e do progresso, para mostrar que, mesmo vivendo sem homens – que seriam o símbolo do progresso –, elas conseguiam ser uma sociedade altamente desenvolvida, sem precisar se relacionar com outros países ou pessoas. Aquelas mulheres estavam sempre pensando no futuro e ali, naquela sociedade, tinham tudo que precisavam, e tudo o que faziam, faziam pelas novas gerações que viriam através dessa maternidade “milagrosa”. O sentimento nacionalista se associa a essa ideia da necessidade de criar uma identidade para uma sociedade que nasceu depois de tantos imprevistos. Para isso, essas mulheres têm que buscar uma renovação de tudo aquilo que tinham, e isso continua sendo as suas motivações.

O conhecimento adquirido pelas mulheres é de grande importância nessa sociedade, pois é através deste que elas vão progredir.

Por isso que, quando os imigrantes chegam à Terra das Mulheres, elas buscam estudar a sociedade deles para melhor compreendê-la, uma vez que se pudessem aprimorar sua própria sociedade em algum aspecto, baseadas em outras civilizações, elas provavelmente fariam. A partir dessas comparações, os homens percebem o quanto a sociedade deles, que eles achavam muito civilizada é, na verdade, muito inferior em relação à qualidade de vida na Terra das Mulheres.

Gilman também faz uma crítica à sociedade industrial – a industrialização nos EUA, apesar de estar no seu início, estava crescendo rapidamente e já trazia consigo alguns dos principais problemas da indústria. Questões básicas de higiene, saneamento, qualidade de vida, tudo é posto em evidência. A crítica ao papel que as mulheres desempenham na sociedade é também muito forte. Em *Terra das Mulheres*, consegue-se perceber a liberdade que as mulheres tinham, talvez porque elas não dependessem economicamente ou socialmente dos homens. Deste modo, Gilman convida a quem lê seu livro a também pensar nessas questões que ela propõe.

Bibliografia

BRESCIANI, M. S. M. Metrôpoles: as faces de um monstro urbano (as cidades no século XIX). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 5, n. 8/9, p. 35-68, set. 1984/abr. 1985.

Encyclopædia Britannica, inc. *Charlotte Perkins Gilman*. 13 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Charlotte-Perkins-Gilman>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

FERNANDES, L. B. ; OLIVEIRA, S. A. ; RIBEIRO, A. C. R. . O papel das mulheres na utopia: Herland, de Charlotte Perkins Gilman, e El país de las mujeres, de Gioconda Belli. *Revista Morus – Utopia e Renascimento*, v. 12, p. 261-278, 2017.

GALE Studying Guides. *A Study Guide for Charlotte Perkins Gilman's "Herland"*. 2017.

HARTOG, F. Do lado dos escritores: os tempos do romance. In: *Crer em história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Impérios 1875-1914*. RJ, Paz e Terra. 1989.

KANT, Immanuel. *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KOLMERTEN, Carol A. Texts and Contexts. American Women Envision Utopia, 1890-1920. In: *Utopian and Science Fiction by Women: Worlds of Difference (Utopianism and Communitarianism)*. Syracuse: Syracuse University Press, 1994. p. 107-125.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial – Raça, Gênero e Sexualidade no Embate Colonial*. Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

ROSSI, Paolo. *Naufrágios sem espectador. A ideia de progresso*. São Paulo: Unesp, 2000.

WEINBAUM, Alys Eve. *Wayward Reproductions: Genealogies of Race and Nation in Transatlantic Modern Thought (Next Wave: New Directions in Women's Studies)*. Durham e Londres: Duke University Press, 2004.

Recebido em: 18/08/2019

Aceito em: 17/12/2019

Resenhas

DEL ROIO, José Luiz. A greve de 1917 – Os trabalhadores entram em cena. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2017.

Kauana Silva de Rezende¹

Pâmela de Souza Oliveira²

José Del Roio constrói sua narrativa a partir da leitura de historiadores especialistas em História Política, Social e Econômica, ligados ao movimento dos operários no Brasil, como Michael Hall e Suely Robles Reis de Queiroz a militantes intelectuais que viveram no período, como Everardo Dias e Astrojildo Pereira. Além disso, utiliza em seu arcabouço historiadores como Edgar Rodrigues, que se dedicaram aos estudos do anarquismo no Brasil, um campo que ainda carece de estudos e debates, sendo subjugado por uma memória oficial. Neste sentido, Del Roio dará voz a esses sujeitos anarquistas em seu livro “*A greve de 1917 – Os trabalhadores entram em cena*”, (São Paulo: Alameda, 2017).

Com relação às fontes empregadas pelo escritor, mas antes propriamente de indicá-las, é necessário relatar a relação entre o autor e elas. José Del Roio, radialista, ativista do Partido Comunista Brasileiro

¹ Estudante do 7º período do curso de História (Licenciatura e Bacharelado) na Universidade Federal do Paraná.

² Graduada em História (Memória e Imagem) pela Universidade Federal do Paraná.

(PCB) na década de 60 e fundador, junto a Carlos Marighella, da Ação Libertadora Nacional (ALN), foi um dos que possibilitou a preservação do acervo de Astrojildo Pereira, durante o regime de ditadura militar. O acervo contém vários documentos reunidos sobre o “Movimento operário no Brasil”, folhetos, reportagens de jornais da época, canções, convocações e comunicados do Comitê de Defesa Proletária (CDP), que hoje permanecem no Centro de Documentação e Memória (CEDEM), em São Paulo e que foram utilizados como fontes para o livro.

Diante disso, em meio a um cenário brasileiro contemporâneo, marcado por passeatas, greves gerais e paralisações de várias categorias, no qual há luta por mais transparência política e direitos básicos dos trabalhadores, o livro escrito por José Luiz Del Roio cumpre papel relevante na divulgação de um acontecimento. Fenômeno que há cem anos sinalizaria o início das movimentações sindicais e da organização popular em torno de melhorias nas condições de trabalho do operariado paulista. O autor nos leva, através de sua interpretação, à análise e imaginação ao mundo dos trabalhadores nos bairros Brás, Mooca, e outros de São Paulo, que para ele representou a máxima do movimento sindicalista revolucionário, mas também o início de sua decadência.

Em sua obra, dividida em cinco capítulos, que totalizam cerca de 130 páginas, José Luiz Del Roio busca traçar, inicialmente, os elementos históricos que antecedem a eclosão dos protestos, modificações sociais em São Paulo que, desde o final do século XIX, possibilitaram um

crescimento demográfico e industrial na cidade. Decorrente dessas transformações há consequências fundamentais ao contexto da greve. A vinda de imigrantes europeus após a abolição da escravatura, que circunscreveu a formação de uma mão-de-obra ainda com resquícios da escravidão e que, portanto, foi submetida muitas vezes ao trabalho compulsório, fator que elevou ainda mais a pauperização das relações de trabalho. Simultâneo a isso, o aumento e mudança de produção para suprir demandas durante a Primeira Guerra Mundial, o crescimento desordenado destas fábricas e das condições precárias impostas aos trabalhadores acabam propiciando o surgimento de movimentos anarquistas e anarcossindicalistas como resistência a este panorama, tornando-se alvo de discussão do autor no capítulo dois. Segundo o autor, o anarcossindicalismo, apresentando-se como uma cisão anarquista dos sindicatos socialistas, obteria uma atuação mais ampla e direta a favor do operariado através de uma luta mais insurrecional.

No capítulo três há uma maior ênfase na descrição pormenorizada destes protestos e de casos e indivíduos específicos que atuam no desenrolar das paralisações. O autor traz luz às dificuldades e toda a repressão que os grevistas passaram por parte do Estado. Também ganha destaque do escritor a contribuição dos jornalistas à greve, inclusive nas intermediações das negociações, uma vez que a maioria dos diretores do Comitê de Defesa Proletária eram vinculados a estes meios, a exemplo de Edgard Leuenroth, condutor de um meio de comunicação anarquista, a *Plebe*.

Por fim, nas últimas duas divisões do livro há elaboração de um balanço do movimento, entretanto, se por um lado são destacados os ganhos que o operariado adquiriu e a repercussão que a greve teve em outras regiões do país, por outro são elencadas as sucessivas ações repressivas que sofreram os líderes grevistas após julho de 1917, a estruturação de um sindicalismo moderno advindo da cisão do movimento anarquista no Brasil, além do montante de mortos e desaparecidos nos conflitos, dados que só podem ser discutidos pelo escritor por meio de fontes extraoficiais, visto que os anúncios e denúncias de desaparecidos geralmente eram publicados somente nos jornais anarquistas.

A resistência contra o Estado e a oficialidade dos fatos é algo marcante que permeia toda a obra de José Del Roio. Ele coloca os trabalhadores de 1917 como sujeitos ativos na luta pelos seus direitos e que resistem às forças em contraposição ao seu movimento. O autor faz parte dessa resistência que ainda permanece, também pela escolha de uma documentação não oficial. Apesar de não haver muito sobre as personagens femininas que participaram da greve – o que o autor reconhece e justifica devido à falta de uma documentação – elas são mencionadas como significantes, e as fotografias trazidas ao final do livro as mostram atuantes nas manifestações. Ele não as esquece, assim como também os anarquistas ou os mortos em confronto com a polícia. Logo, a história a contrapelo torna-se aqui presente.

Por fim, torna-se relevante neste trabalho de Del Roio o resgate da greve de 1917 a partir da demonstração das relações deste fenômeno histórico com o movimento anarquista. Evidenciar a relevância desta influência, que adveio da Europa, principalmente através dos imigrantes italianos, ressalta as relações culturais e sociais entre estes e o operariado brasileiro, corroborando o ecletismo dos trabalhadores paulistas no início do século XX. Atitude metodológica que apresenta esses sujeitos históricos de forma complexificada, demonstrando como compreendiam e sintetizavam os ideais anarquistas, aplicando-os em suas visões de mundo e no cotidiano em prol da luta social.

Deste modo, a obra atende bem ao seu propósito, pois a condensação das ideias em um livro menor e a utilização de uma linguagem acessível acabam permitindo uma exposição da greve de 1917 para além do âmbito acadêmico, atingindo um público mais amplo. Da mesma forma, o anexo de fontes ao final do livro, que contém de imagens à recortes de jornais anarquistas, também agrega para um maior envolvimento da obra com um público mais leigo, que talvez não fosse ter acesso a tal documentação por outros meios. Portanto, mesmo o autor não sendo historiador, sua experiência de vida, aliada à apresentação recorrente das fontes pelas quais Del Roio não se abstém, enriquece seu trabalho como pesquisa.

Recebido em: 29/02/2020

Aceito em: 26/06/2020

LEEUWEN, Richard van. Narratives of Kingship in Eurasian Empires, 1300-1800. Leiden: Brill, 2017.

Annie Venson Bogoni¹

Narratives of Kingship in Eurasian Empires, 1300-1800 é o décimo primeiro volume de uma série de livros em contínua produção, *Rulers & Elites*, organizada por Jeroen Duindam. A série se propõe a analisar o poder dos governantes e das elites de períodos e espaços diferentes a partir de aspectos culturais, literários, econômicos, entre outros. No caso da obra selecionada, a concepção e a legitimação de uma realeza diretamente relacionada ao poder, sejam de um rei, sultão ou califa, podem ser encontradas em narrativas literárias como espelho-de-príncipes e histórias de aventura.

O autor de *Narratives...*, Richard Van Leeuwen, é professor na Universidade de Amsterdã e atua na área de Estudos Islâmicos. Suas pesquisas são majoritariamente sobre história do Oriente Médio, a literatura árabe e o islã no mundo moderno. Algumas de suas publicações são *Waqfs and Urban Structures: The Case of Ottoman Damascus* (1999) e *The Thousand and One Nights: Space, Travel and Transformation* (2007).

¹ Graduada no curso de História (Licenciatura e Bacharelado) da Universidade Federal do Paraná. Mestranda em História pela mesma instituição.

Em sua Introdução, Leeuwen reconhece as dificuldades impostas pelo tema. As fontes selecionadas são histórias que sobrevivem ao tempo sofrendo algumas mudanças conforme o contexto perpassado. Um exemplo recorrente é a compilação de histórias de *As Mil e Uma Noites*, cujo título aparece por volta do século XII, mas alguns dos contos são de séculos anteriores e a obra completa permanece até a atualidade como uma grande referência literária. A sobrevivência destas narrativas e de seus temas permanece, também, devido às traduções e adaptações. Várias histórias criadas na Ásia, por exemplo, foram traduzidas para o árabe e turco pelos mamelucos e otomanos, permitindo que elas se difundissem por um grande espaço geográfico.²

As adaptações refletem os gostos e mentalidades de diversos períodos. O espaço e o período compreendidos pelas fontes, portanto, são demasiado vastos. Não foi possível aprofundar cada contexto de origem e de mudança das narrativas selecionadas separadamente. Mas o objetivo de *Narratives...* é outro: encontrar possíveis paralelos discursivos sobre poder e reinado em textos narrativos de impérios euroasiáticos entre 1300 e 1800. De acordo com Leeuwen, a literatura era um meio importante para a compreensão e divulgação dos símbolos de poder. Além disso, traços de tradições orais são encontradas mescladas com

² Um exemplo seria o trabalho de Mamede Mustafa Jarouche, na tradução direta do árabe para o português da obra *Livro das Mil e Uma Noites*, publicada no Brasil em 4 volumes. JAROUCHE, Mamede Mustafa. *O Livro das Mil e Uma Noites*: volume I – ramo sírio. v. 1. São Paulo: Editora Globo, 2005.

tradições escritas, significando um encontro entre o imaginário popular e o aristocrático.

A obra é dividida em seis capítulos, cada um tratando de um tema específico utilizando entre duas e seis histórias, sendo eles: os papéis do rei, dos vizires e das concubinas na trama; deuses e demônios em contato com o rei e sua influência na legitimação do governante; percepção divina e harmonia cósmica; a relação e diferenciação entre o cavaleiro e o rei; o amor e o poder soberano; e, por último, conselhos e críticas (desejados ou não) feitas ao governo. Para situar o leitor, o autor apresenta uma sinopse do conto seguida de uma análise aprofundada do mesmo. Devido aos limites instituídos pela quantidade de fontes e pelo tamanho da produção historiográfica, muitos detalhes do roteiro são explicados brevemente em meio à análise das obras.

A organização do texto é bem estruturada e clara, como descrevemos acima, cumprindo objetivamente o que é proposto no título e na introdução. Apesar de as sinopses serem extremamente breves – ponto que o próprio autor reconhece – alguns detalhes da narrativa são abordados conforme o tema, como a descrição de uma personagem ou uma cena específica que são determinantes para o argumento construído por Richard van Leeuwen. Estas amostras das histórias, porém, incitam o leitor a procurá-las e lê-las na íntegra. Os temas de cada capítulo se relacionam com as fontes e temas anteriores, criando uma rede de ligações entre os aspectos comuns às várias narrativas.

O primeiro capítulo, *Kings, Viziers, Concubines*, traz quatro narrativas cujos pontos comuns incluem o governante como a personificação dos valores do reino, o vizir como o sábio conselheiro a ser seguido, e a concubina real que traz o desequilíbrio do reino. Os contos abordados são *Seven Viziers*³ e algumas de suas variações como *Jali'ad of Hind and His Vizier Shimas*, ambas de origem persa em sua versão de As Mil e Uma Noites, *King Wu's Expedition Against Zhou* e *Proclaiming Harmony*, ambas de origem chinesa. As versões das duas primeiras histórias utilizadas pertencem ao século XVIII, enquanto as chinesas datam do século XIV.

As narrativas persas possuem um formato comum, em que os desejos carnavais e a influência das mulheres no governante trazem a ruína do império, restando ao sábio vizir redirecionar a impulsividade do líder imperial. Portanto, o posicionamento das personagens é bem claro: o rei aparece como representante do reino, às vezes cedendo às paixões; o papel do vizir é manter a tradição e a sabedoria por meio do aconselhamento; e a mulher causa a desordem, a enganação, as emoções irracionais. Estas características se mantêm, mesmo atravessando limites culturais e temporais. O perigo atribuído às paixões e o papel sábio dos ministros também aparece nos contos chineses, porém de forma mais simi-

³ Este título se refere a uma gama de traduções e adaptações, alguns exemplos sendo *O Livro de Sinbad*, na versão árabe, e *The Seven Sages of Rome*, como é chamado em vários outros idiomas.

lar a um espelho-de-príncipe. A ficção não é tão presente quanto nas outras fontes: a história das dinastias é o principal elemento do roteiro, apresentando personagens e acontecimentos históricos.

Analizando o discurso de poder nestas fontes, Richard van Leeuwen destaca alguns pontos comuns. Em todas as narrativas, há uma ameaça de descontinuação da dinastia, seja pela falta de um príncipe ou pelo comportamento inadequado de um rei, obrigando a formação de novos princípios para o governo que visam o restabelecimento do império. Para isto, o rei deve ser iniciado na sabedoria e conhecimento acumulados na tradição humana, pois ele não apenas deve seguir seus princípios como deve personificá-los (LEEUEWEN, 2017: 24).

No segundo capítulo, é abordada a relação entre a autoridade do governante e do vizir e a aparição de forças sobrenaturais na forma de deuses, demônios e espíritos, aparecendo como parte da iniciação da personagem. Para esta análise, foram utilizados contos sobre os reinantes Vikramaditya, Harun Al-Rashid e Wu, protagonistas semi-históricos. Os três ascendem ao poder de forma quase inevitável, como se forçados a assumir este papel. O autor afirma que de certa forma "eles são anti-heróis, que atingiram sua posição apesar de si mesmos, como se obrigados por forças irresistíveis a assumir suas responsabilidades" (LEEUEWEN, 2017: 76)⁴.

⁴ Tradução de minha autoria.

Eles estão diretamente relacionados às forças sobrenaturais (encantamentos, objetos mágicos, demônios) e sua autoridade é concebida pelo divino. No entanto, é uma autoridade a ser conquistada de acordo com a disposição de ajudar a população. É interessante notar como os elementos sobrenaturais se alteram conforme o período e região, como a cosmologia e mitologia hindu na versão bengalesa e referências a práticas islâmicas em versões persas posteriores. O conhecimento esotérico e o esclarecimento divino também aparecem como determinantes para a formação do protagonista. Esta transformação possibilita perceber a influência do contexto do autor ou tradutor na obra sobre a qual ele trabalha.

Histórias como *The Queen of Serpents* (introduzida em *As Mil e Uma Noites* no século XVIII), *The Sorcerer's Revolt* (um romance compilado pelo chinês Feng Menglong no século XVII) e *Manuscrit Trouvé à Saragosse* (escrito por Jean Potocki no século XIX) apresentam a iniciação do príncipe ou vizir ao conhecimento esotérico, visando a atingir o meio termo entre crença e superstição, entre morais extremas e entre os interesses humanos e divinos. A autoridade e legitimidade do governante, portanto, são situadas de acordo com suas relações com a religião e as forças sobrenaturais de forma bem ampla. Sua autoridade se naturaliza e harmoniza com forças cósmicas, denotando a importância do equilíbrio nas relações e atribuindo o nome do terceiro capítulo, *Divine Insights, Cosmic Harmony*.

Além de reis e ministros, outra figura é destacada por Leeuwen: o cavaleiro. O autor comenta: "Há dois temas que parecem estar presentes em literaturas pelo mundo inteiro: amor e guerra" (LEEUEWEN, 2017: 109). No quarto capítulo, foram selecionados seis romances cavaleirescos variando geográfica e temporalmente, de tradições europeia, persa/urdu, chinesa, árabe, malaia e turca. Neles, a ascensão ao poder se dá não por um sucessor sanguíneo, mas por um guerreiro que passa por uma iniciação para se tornar o soberano. Os cavaleiros abordados são Tirante o Branco, Amir Hamza, Yue Fei, Hang Tuah, Al-Zahir Baybars e Sayyd Battal. Um conto apresenta uma inclinação para o aspecto biográfico, o *Romance of Baybars*, cujo protagonista é estrangeiro, forasteiro naquela sociedade e governo.

Richard van Leeuwen aborda Ron Sela, que pesquisou biografias com aspecto fictício de Tamerlão que apareceram no século XVIII em turco e persa. Sela compara estas biografias com a de Baybars, e Leeuwen concorda com a ideia de que ambas as narrativas encaixam na categoria literária semipopular, combinando elementos populares com discursos aristocráticos de poder. Os valores morais defendidos pela comunidade são determinantes para a legitimação destas duas figuras, tornando-as modelos de um líder ideal antes de colocá-las no poder. Estes valores apresentam uma conexão entre a cultura popular e a elitizada.

A figura da mulher muda nestas últimas narrativas: seu papel ainda é determinante, mas desta vez de forma positiva. Porém, ela nunca

ocupa um lugar de poder, sua posição é de subordinação à das outras personagens nas narrativas abordadas. Leeuwen descreve os contos como misóginos, mesmo para o contexto em que se encontravam. Em *Tirant lo Blanc* e *The Book of Amir Hamza* o caso é mais complexo: a figura feminina está envolvida com a estrutura de poder e autoridade, atuando como referencial de virtude e lealdade. Há, portanto, um paradoxo, em que por um lado sua posição é marginal, mas por outro possui um poder simbólico forte. Ela atua como ruptura e ao mesmo tempo como continuidade.

As relações entre os gêneros são foco dos romances de amor, aprofundados no quinto capítulo do livro. Este é dividido em duas partes, uma analisando um agrupamento de uma rede de histórias de amor árabe-persa e hindu, e outra um agrupamento de romances de cavalaria que se tornaram contos de amor na Europa. Nos contos, percebe-se a conexão direta entre a realeza e o amor na busca pela pessoa amada na forma de uma aventura. Um padrão é identificado nas primeiras cinco fontes, pertencentes às tradições árabe, persa, hindu, indiana, e nas fontes europeias.

O amor fornece não só um enredo dramático, mas também o paradoxo feminino tratado anteriormente: a interrupção da dinastia devido à paixão e a continuidade da mesma pela sexualidade. Entre a ruptura e a continuidade, há o período de busca e aventura por parte do príncipe. A ameaça de ruptura surge com o fato de o amor e de a sexualidade

possivelmente quebrarem regras sociais e instituições. Desta forma, este sentimento se manifesta como destino, afetando não só as duas personagens envolvidas, mas também a comunidade inteira por meio de suas ações.

No sexto e último capítulo, Richard van Leeuwen apresenta narrativas ficcionais e semificcionais que criticam o usufruto do poder pelo governante. Seus autores eram indivíduos que voluntariamente tomaram a posição de vizir e tentaram corrigir o rei, mesmo que seu aconselhamento não fosse requisitado e muitas vezes oprimido. Eles são produzidos em períodos prósperos governados por poderes absolutos, podendo ser considerados "absolutismos esclarecidos" (LEEUVEN, 2017: 200), que incluem as dinastias Ming e Qing, os impérios Mogol e Otomano e as casas reais da Espanha, França, Inglaterra e Áustria.

Diferente das narrativas anteriores que visam a facilitar o discurso de poder, estas questionam sua efetividade e problematizam a relação entre comunidade e governante. A contestação se dá diretamente ao líder por meio da crítica ou pela recomendação de alternativas que diminuam seu poder absoluto. Obras do Oriente Médio e da Ásia contribuíram para as produções no Ocidente nos séculos XVIII e XIX, visto que o contato entre estes se intensificou, criando novas e mais complexas formas de visão de mundo.

Concluindo a obra, Leeuwen destaca como as narrativas funcionam sempre dentro da estrutura de poder e autoridade, dialogando entre

a visão da corte e a visão popular. O hibridismo que permite esta conexão insere na imaginação coletiva valores que consolidam as estruturas de poder. A história serve como repositório de identidades, de valores culturais e morais, geralmente projetadas sobre uma figura específica, e como fonte de legitimação (LEEUEWEN, 2017: 255). A religião também aparece com papel semelhante, fornecendo valores e um sentimento de experiência comum, junto da história. O que permite a permanência de uma narrativa através do tempo e do espaço, porém, é seu impacto e sua capacidade de se reinventar como fenômeno cultural e literário.

Narratives of Kingship in Eurasian Empires é uma ótima leitura tanto para interessados em história quanto em literatura, estabelecendo um rico diálogo entre as duas áreas. Como tratado nesta resenha, a quantidade de fontes narrativas é grande, fornecendo um panorama geográfico e temporal vasto para entender as manifestações literárias sobre discursos de poder entre 1300 e 1800.

Recebido em: 29/11/2018

Aceito em: 13/09/2019

NORMAS EDITORIAIS

1. A Revista Cadernos de Clio aceita artigos, resenhas bibliográficas, fílmicas e musicais em português, inglês ou espanhol, ensaios fotográficos, ilustrações e relatos de docência.
2. Os artigos terão tema livre, desde que dentro do campo historiográfico ou que dialogue com o mesmo.
3. Os artigos deverão conter de 10 a 15 páginas (formato A4), sendo este o número máximo com resumo, bibliografia e título, utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado, espaçamento entre linhas de 1,5 cm, margens de 2,5 cm e parágrafo de 1,5cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.
4. As resenhas bibliográficas deverão ser de livros publicados no Brasil nos últimos 03 anos e de livros publicados no exterior nos últimos 05 anos. Deverão ter no máximo 05 páginas (formato A4), utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado, espaçamento entre linhas de 1,5 cm, margens de 2,5 cm e parágrafo de 1,5cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.
5. As resenhas fílmicas devem ser de arquivos audiovisuais de clara relevância para a divulgação do conhecimento histórico, realizados no Brasil nos últimos 10 anos ou realizados no exterior nos últimos 15 anos. Deverão ter no máximo 05 páginas, utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado, espaçamento entre linhas de 1,5 cm, margens de 2,5 cm e parágrafo de 1,5cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.
6. As resenhas musicais devem ser de músicas ou álbuns a partir dos quais o autor consiga estabelecer uma reflexão histórica, rea-

lizados no Brasil ou no exterior, sem restrição de data. Deverão ter no máximo 05 páginas, utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado, espaçamento entre linhas de 1,5 cm, margens de 2,5 cm e parágrafo de 1,5cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.

7. Os ensaios fotográficos devem conter no máximo 06 páginas, sendo que uma destas deve ser obrigatoriamente utilizada para o título e o resumo do projeto demonstrando sua relevância para a História. Fica a critério do autor se deseja mandar 05 imagens, na disposição de uma por página, ou 10 imagens, na disposição de duas por página. Os arquivos devem estar em formato .doc.

8. As ilustrações devem se restringir a 01 página, contendo o título abaixo da mesma, utilizando fonte Times New Roman, tamanho 12, justificado.

9. Os relatos de experiência docente em História ou de estágio na área têm como limite (incluindo elementos pré e pós-textuais) de 8 a 15 páginas e seguem as mesmas normas de formatação dos artigos.

10. Serão aceitos artigos e resenhas de graduandos ou graduados dos cursos de História ou de áreas afins desde que os trabalhos dialoguem com temáticas relacionadas a historiografia. Não serão aceitos artigos e/ou resenhas anônimas.

11. A decisão sobre a publicação de artigos e resenhas cabe aos Editores a partir da avaliação do Conselho Editorial da Cadernos de Clio. Cada artigo será avaliado por dois pareceristas e poderá receber três pareceres, que podem ser: (a) indicar a publicação; (b) indicar a publicação desde que sejam feitas revisões; ou (c) negar

a publicação. A publicação dos artigos e resenhas aprovados pelos pareceristas estará, contudo, condicionada ao orçamento da revista e/ou às configurações do suporte on line. Portanto, artigos e resenhas que forem aprovados e não imediatamente publicados, ficarão arquivados para possíveis publicações em edições futuras.

12. Os Editores reservam-se o direito de sugerir ao autor modificações de forma a adequar as colaborações ao padrão editorial e gráfico da revista.

13. Os autores serão notificados da recepção das colaborações e desenvolvimento do processo de avaliação.

14. As afirmações e conceitos emitidos em artigos são de absoluta responsabilidade de seus autores. A apresentação das colaborações ao corpo editorial implica a cessão da prioridade da publicação a Cadernos de Clio, bem como a cessão dos direitos autorais dos textos publicados, que só poderão ser reproduzidos sob autorização expressa dos Editores. Os colaboradores manterão o direito de utilizar o material publicado em futuras coletâneas de sua obra, sem o pagamento de direitos à revista. A permissão para reedição ou tradução por terceiros do material publicado não será feita sem o consentimento do autor.

Normas técnicas para apresentação dos materiais:

1. O envio de artigos e resenhas deverá ser feito exclusivamente pelo sistema SER/UFPR (<https://revistas.ufpr.br/clio>). Deverá ser informado na plataforma o e-mail, a situação acadêmica do(a) aluno(a) (período e vinculação), link doattes (se possuir) e nome do(a) professor(a) orientador(a) (se possuir).

2. Os artigos em português deverão obrigatoriamente ser acompanhados: (a) de um resumo do texto em português, contendo até 150 palavras, acompanhado de sua versão em língua estrangeira (inglês ou espanhol); (b) do título traduzido para a língua estrangeira escolhida; (c) de uma relação de até 6 palavras-chave em português e sua respectiva versão na língua estrangeira escolhida.

3. Os artigos em inglês deverão obrigatoriamente ser acompanhados: (a) de um resumo do texto em inglês, contendo até 150 palavras, acompanhado de sua versão em português ou espanhol; (b) do título traduzido para a segunda língua escolhida; (c) de uma relação de até 6 palavras-chave em inglês e sua respectiva versão na língua escolhida.

4. Os artigos em espanhol deverão obrigatoriamente ser acompanhados: (a) de um resumo do texto em espanhol, contendo até 150 palavras, acompanhado de sua versão em português ou inglês; (b) do título traduzido para a segunda língua escolhida; (c) de uma relação de até 6 palavras-chave em espanhol e sua respectiva versão na língua escolhida.

5. Para resenhas de filmes, devem constar as seguintes informações ao início do texto: Título do filme em português (Título original). País de origem, ano de lançamento, Duração (em min.). "Dirigido por" Nome do Diretor.

6. Para resenhas de músicas, devem constar as seguintes informações ao início do texto: SOBRENOME, Nome(s) do(s) Compositor(es). Título da música (ou faixa de gravação). Seguidos da expressão In:, e da referência do documento sonoro no todo (SOBRENOME, Nome do Intérprete. Título do álbum. Local: Grava-

dora, ano.) No final da referência, deve-se informar o tipo de suporte do documento (CD, Web etc.).

7. Para publicações de imagens, encaminhar ainda termo de liberação para publicação do detentor dos direitos autorais ou comprovação de que esteja em domínio público.

8. No caso de ensaios fotográficos, é necessário apresentação do título da obra e texto que a apresente, contendo a conceituação e metodologia da execução das imagens, não superior a uma página.

9. Os relatos de experiência docente em História ou de estágio na área deverão obrigatoriamente ser acompanhados: (a) de um resumo do texto em português, contendo até 150 palavras, acompanhado de sua versão em língua estrangeira (inglês ou espanhol); (b) do título traduzido para a língua estrangeira escolhida; (c) de uma relação de até 6 palavras-chave em português e sua respectiva versão na língua estrangeira escolhida.

10. As referências bibliográficas deverão seguir o modelo da ABNT.

11. As referências a autores no decorrer do artigo deverão obedecer ao padrão (Autor, data) ou (Autor, data: página). Ex.: (Hobsbawn, 2003) ou (Hobsbawn, 2003: 30). Diferentes títulos do mesmo autor publicados no mesmo ano serão identificados por uma letra após a data. Ex.: (Le Goff, 2006a), (Le Goff, 2006b).

12. As notas de rodapé deverão ter caráter unicamente explicativo, não de referências bibliográficas, obedecendo à ordem dos algarismos arábicos em ordem crescente.

13. Os arquivos não poderão ter qualquer informação que identifique a autoria, sob pena de eliminação do processo seletivo da revista.

INFORMAÇÕES:

cadernosdeclio@gmail.com (Comissão Editorial)

<http://pethistoriaufpr.wordpress.com>

<https://www.facebook.com/PetHistoriaUfpr/>