

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 Bruel, Mariana Mehl Gralak, Rafaela Zimkovicz, Rhangel dos Santos Ribeiro, Vitória Gabriela da Silva Kohler, Walter Ferreira Gibson Filho

Conselho Consultivo

Álvaro Larangeira (Universidade Tuiuti do Paraná)
Ana Carolina Contin Kosiak (Universidade Federal do Paraná)
Guilherme Dobrychtop (Universidade Federal do Paraná)
José Miguel Arias Neto (Universidade Estadual de Londrina)
Luiz Fellipe Alves (Universidade Federal do Paraná)
Luiz Gabriel da Silva (Universidade Federal do Paraná)
Marco Antônio Machado Lima Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Pedro Henrique Rodrigues Torres (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Victor Gentilli (Universidade Federal do Espírito Santo)
Virgílio Coelho de Oliveira Júnior (Universidade Federal de Minas Gerais)
Xênia Amaral Matos (Universidade Federal de Santa Maria)

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA
VENDA PROIBIDA

Cadernos de Clio

V. 10, Nº. 1, 2019, 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:

Bruno Stori, Eduardo Gern Scoz, Helena Putti Sebaje da Cruz, Kauana Silva de Rezende, Mariana Mehl Gralak, Vitória Gabriela da Silva Kohler

Diagramação:

Bruno Stori, Eduardo Gern Scoz, Helena Putti Sebaje da Cruz, Kauana Silva de Rezende, Mariana Mehl Gralak, Vitória Gabriela da Silva Kohler

Referência de Capa e Contracapa:

Autoria desconhecida

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

Revista Cadernos de Clio. / PET História UFPR; projeto gráfico, capa e lombada :
Walter Ferreira Gibson; editoração, editorial e diagramação : Arthur Menozzo da
Rosa ...et. al. - v.1, (2010). – Curitiba, PR : Programa de Educação Tutorial de
História da Universidade Federal do Paraná, 2019.

v.10, n.2, jul./dez. 2019.

Semestral (a partir do primeiro semestre de 2015)

ISSN : 2237-0765

ISSN : 2447-4886 (on line)

Disponível em : <https://revistas.ufpr.br/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. Gibson, Walter Ferreira. III. Rosa, Arthur Menozzo de.

CDD – 907

Editorial

É com imensa satisfação que o PET História UFPR apresenta o segundo número do décimo volume da Revista *Cadernos de Clio*. Esta edição mantém a lógica da anterior, abordando tanto os artigos referentes à chamada de artigos sobre História do Brasil Republicano quanto aqueles que tratam de obras literárias sob a ótica da Historiografia. Na seção de resenhas, contribuindo com a diversidade de publicações, trazemos, além de uma bibliográfica, uma musical - categoria aceita pela revista desde 2018, a fim de não só abarcar outros materiais que contribuem com as pesquisas em História mas também ampliar o diálogo da revista com o Bacharelado em História - Memória e Imagem, ofertado pela UFPR.

O primeiro artigo, **A transgressão da moral e dos bons costumes femininos na década de 1960: “Leila Diniz: &££7!”**, de Barbara Fonseca, versa, a partir de uma entrevista de Leila Diniz, sobre o questionamento de normas sociais conservadoras realizado pela atriz, que, com sua postura, abriu caminhos no que tange à liberdade, sobretudo sexual, das mulheres. Victoria de Lucena, em **As relações entre a obra de Oscar Wilde e o cenário inglês do final do século XIX: Críticas e influências na era vitoriana; a identidade e a arte burguesa**, discute, com base no livro *O retrato de Dorian Gray*, as múltiplas correntes de pensamento vigentes na era vitoriana, como o decadentismo e o hedonismo.

O terceiro artigo, de Gabriel Brum Perin, **Crítica ao nacionalismo, à modernidade e ao positivismo em *Triste Fim de Policarpo Quaresma***, realiza uma análise histórica dessa obra de Lima Barreto, abordando

questões relativas ao período do livro como o Positivismo, as teorias raciais, o nacionalismo e a modernidade. Em **Diálogo entre romance e história: *Crime e Castigo* como crítica à ideia de progresso**, Gustavo Pitz, tendo em vista a postura de recusa das narrativas de progresso e de crítica à modernidade assumidas por Dostoiévski em *Crime e Castigo*, analisa-o historicamente. O último artigo desta edição, de Hugo Tadao Beker, **O passado medieval, o presente industrial e um futuro comunista em *Notícias de Lugar Nenhum* de William Morris**, analisa aspectos desta utopia comunista, relacionando-a à sociedade industrial do século XIX e observando os diálogos construídos pela obra frente a um passado medieval idealizado por Morris.

Também compõem este número duas resenhas: a primeira - escrita por Cassiana Sare Maciel, Kauana Silva de Rezende e Mariana Mehl Gralak - comenta o livro *Utopias e experiências operárias: ecos da greve de 1917*, organizado por Clóvis Gruner e Luiz Carlos Ribeiro; a segunda, referente ao álbum *Young Americans* de David Bowie, foi elaborada por Victor Henrique de Moraes Schons.

Esperamos que esta edição da *Cadernos de Clio* contribua ainda mais com a divulgação de trabalhos de graduandos e graduandas em História e que, ao também trazer artigos sobre Literatura, fomente a interdisciplinaridade.

Boa leitura a todos e todas!

Letícia Bruel,
Abril de 2021.

SUMÁRIO

Artigos

A Transgressão da Moral e dos Bons Costumes Femininos na Década de 1960: “Leila Diniz: &£7!” - Barbara Fonseca.....9

As Relações entre a Obra de Oscar Wilde e o Cenário Inglês do Final do Século XIX: Críticas e Influências na Era Vitoriana; a Identidade e a Arte Burguesa - Victória Rafaela Bastasini de Lucena.....28

Crítica ao Nacionalismo, à Modernidade e ao Positivismo em *Triste Fim De Policarpo Quaresma* - Gabriel Brum Perin.....44

Diálogo entre Romance e História: *Crime e Castigo* como Crítica à Ideia de Progresso - Gustavo Pitz.....62

O Passado Medieval, o Presente Industrial e um Futuro Comunista em *Notícias De Lugar Nenhum* de William Morris - Hugo Tadao Beker.....83

Resenhas

GRUNER, Clóvis; RIBEIRO, Luiz Carlos (org.). *Utopias e experiências operárias: ecos da greve de 1917*. São Paulo: Intermeios, 2019. 194p. - Cassiana Sare Maciel, Kauana Silva de Rezende, Mariana Mehl Gralak.....104

"*Young Americans*": O *Blue-eyed Soul* de David Bowie e o Privilégio Branco - Victor Henrique de Moraes Schons.....115

Normas editoriais.....127

Artigos

A TRANSGRESSÃO DA MORAL E DOS BONS COSTUMES FEMININOS NA DÉCADA DE 1960: “Leila Diniz: &£7!”¹

THE TRANSGRESSION OF MORALITY AND GOOD FEMININE CUSTOMS IN THE 1960’S: “Leila Diniz: &£7!”

*Barbara Fonseca*²

Resumo: O presente artigo busca discutir o tema da transgressão da moral e dos bons costumes femininos na década de 1960 no Brasil a partir da famosa entrevista de Leila Diniz concedida ao jornal *O Pasquim*, edição nº 22, de 20 a 26 de novembro de 1969. Ao analisar as falas da atriz destacamos os comportamentos divergentes aos que seriam considerados normativos para as mulheres na época. Leila Diniz se posicionava a favor do amor livre, da liberdade sexual, falava palavrões e, dessa maneira, expunha o que muitas vezes era feito em segredo pelas mulheres, que não podiam expressar desta maneira em público, muito menos na imprensa. Ao ser inconformista e transgressora, Leila Diniz abriu caminho para outras mulheres encontrarem suas liberdades.

Palavras-chave: Leila Diniz; *O Pasquim*; Ditadura Militar; Censura; História das Mulheres.

Abstract: This article seeks to discuss the feminine transgression of morality and good manners in the 1960s in Brazil from the famous interview of Leila Diniz granted to the newspaper *O Pasquim*, edition nº22, november 20-26, 1969. Therefore, when analyzing the speeches of the actress, we observed behaviors divergent from those that would be considered normative for the women in the period. Leila Diniz was in favor

¹ Manchete de capa do jornal *O Pasquim*, nº 22.

² Graduada no curso de História (Licenciatura e Bacharelado) da Universidade Federal do Paraná e mestranda na mesma instituição. Email para contato: fonseca.bah@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9195216424270749>.

of the free love, the sexual freedom, spoke dirty words, and, thus, exposed what was often done in secret, but was not said to society. As a woman who was part of her time, for being who it was, Leila Diniz made way for other women to find their freedoms.

Keywords: Leila Diniz; *O Pasquim*; Brazilian Military Dictatorship; Censorship; Women's History.

Censura, Leila Diniz e a entrevista ao Pasquim

O presente artigo é resultado de um trabalho de análise de fontes históricas para a disciplina de História do Brasil IV do curso de História - Licenciatura e Bacharelado da Universidade Federal do Paraná. Nele, buscamos discutir a transgressão da moral e dos bons costumes femininos da década de 1960 no Brasil a partir da entrevista concedida por Leila Diniz ao *Pasquim*, na edição nº 22, de 20 a 26 de novembro de 1969. Selecionamos esta entrevista como fonte uma vez que nela Leila Diniz se apresenta de maneira diametralmente oposta ao que era considerado um exemplo de bom comportamento das mulheres honestas e “direitas” para a época: conta abertamente sobre sua vida sexual, manifesta-se a favor do amor livre e fala palavrões. Ademais, essa entrevista pode ser considerada um ponto de inflexão no cerceamento da liberdade de expressão da imprensa brasileira, visto que, dois meses após a publicação da entrevista, o regime militar brasileiro baixou o Decreto 1.077. Esse, popularmente conhecido como “Decreto Leila Diniz”, passou a permitir a censura prévia à imprensa.

O Pasquim era um jornal alternativo, sem patrocínio de empresários (QUEIROZ, 2004: 232). Foi criado em fins de 1968 pelo cartunista Jaguar

e pelos jornalistas Tarso de Castro e Sérgio Cabral, que buscavam uma alternativa de jornal de humor para o tabloide humorístico *A Carapuça*, que não resistiu à morte de seu editor, Sérgio Porto (AUGUSTO, não p.). Segundo afirma Sérgio Augusto (não p.), o nome custou a sair. “Que tal Pasquim?”, sugeriu Jaguar, que àquela altura já atraía o também cartunista Claudius e o publicitário Carlos Prósperi para cuidarem do projeto gráfico. “Vão nos xingar mesmo de pasquim”, justificou Jaguar a preventiva “Carapuça”. Em 1969, seu primeiro ano de publicação, *O Pasquim* contava com a impressão de cerca de 20 mil exemplares por edição, ao passo que no fim do mesmo ano multiplicaria quase dez vezes o número de seus exemplares, sendo o jornal alternativo mais vendido do país.

Sendo um espaço livre de ideias, o jornal era aberto ao pensamento crítico e publicava os mais diversos assuntos, como temas referentes à contracultura e entrevistas com personalidades controversas. O humor e a oralidade dos textos eram características marcantes, conforme apontaremos na entrevista concedida por Leila Diniz. Ademais, o jornal também contava com diversos colaboradores, como Ziraldo, por exemplo, que publicava seus cartuns nas páginas do *Pasquim*.

Contudo, apesar do grande sucesso no fim da década de 1960, nos anos 1970 muitos de seus autores foram presos pelo regime militar após o jornal ter publicado uma sátira do quadro *Independência ou Morte*, de autoria de Pedro Américo (MARQUES, 2020, não p.). Conforme afirmou Pereira (2007: 14), após a prisão, os militares esperavam que o jornal saísse de circulação e/ou seus leitores perdessem o interesse, entretanto, não foi o

que aconteceu. Millôr Fernandes com colaborações de outros intelectuais como Rubem Fonseca, Odete Lara, Chico Buarque, Glauber Rocha entre outros, continuaram a editar e publicar *O Pasquim*. Assim, as prisões continuaram nos anos seguintes. O jornal também foi alvo de dois atentados à bomba, bem como as bancas que vendiam jornais alternativos nos anos 1980. Depois desses episódios, muitas dessas bancas decidiram não mais revender *O Pasquim*, o qual se enfraqueceu cada vez mais até deixar de existir em 1991.

A entrevista de Leila Diniz, conforme já afirmado, é marcante na história da imprensa brasileira, na medida em que ultrapassa diversas barreiras da moral conservadora do período, afrontando o regime militar, que, a partir desse episódio, intensificou a censura no país. Segundo Adriana Setemy (2018: 175), “a censura consistiu em um instrumento político legítimo perante setores da sociedade civil, um endosso do Estado àquilo que era considerado pertinente aos valores da família cristã”.

Na prática, de acordo com Renato Ortiz (1988: 114), “a censura possuía duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora.” O que significa que a repressiva, obviamente, dizia não; e a disciplinadora agia como “repressão seletiva”. Ou seja, obrigava o desaparecimento de partes das criações culturais, mas não proibia o espetáculo em si. Setemy complementa tal entendimento ao apresentar que a censura era legalizada desde 1945 pelo órgão chamado de Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), o qual proibia “peças de teatro, cinema, programas de rádio e televisão, espetáculos musicais e circenses, em defesa da

moralidade e dos bons costumes do povo brasileiro”. Em contrapartida, a censura da imprensa seria acobertada, “sem ser regulamentada por um órgão específico” (SETEMY, 2018: 181).

A censura existia desde os primeiros anos após o golpe militar, visto o SCDP. Contudo, com a Constituição de 1967 observamos a instituição da restrição à liberdade de expressão, uma vez que no artigo 153 fica claro: “A publicação de livros, jornais e periódicos independe de licença de autoridade. Não será, porém, tolerada a propaganda de guerra, de subversão da ordem ou de preconceitos de raça ou de classe” (CONSTITUIÇÃO BRASIL, 1967). Mesmo assim, a censura prévia só foi instituída a partir de 1970 com o Decreto nº1.077 assinado pelo presidente Médici. Esse, por sua vez, além de estabelecer o exame prévio das publicações, reforçava o que já previa o texto constitucional da Ditadura (QUINALHA, 2017: 58).

Sabemos que nada na História é linear e uníssono, e assim também não seria a censura. Mesmo com o suporte legislativo, a censura segue o caminho traçado por Ortiz, sendo, em diversos momentos, “apenas” disciplinadora. Nesse sentido, ainda, subscrevemos a afirmação de Carlos Fico (2004: 37), de que “a censura à imprensa era praticada de maneira acobertada, através de bilhetinhos ou telefonemas que as redações recebiam”. Não podemos ignorar a subjetividade na ação censora de acordo com quem, quando e onde ela se aplicava.

Não é possível entender a publicação da entrevista de Leila Diniz sem saber como se aclimatavam as proibições em 1969, uma vez que Leila em inúmeros momentos de sua declaração andou na contramão dos bons

costumes desejados pela sociedade conservadora do período. Pode ser difícil compreender que em meio aos “Anos de Chumbo” os militares não proibiram a entrevista, contudo, conforme já afirmado, em 1969 a censura ainda não se fazia previamente disciplinadora à imprensa. Assim, *O Pasquim* encontrou uma solução para contornar a disciplinarização da censura a fim de evitar a apreensão de suas impressões: trocou todos os palavrões por asteriscos.

Com a publicação da entrevista, observamos suas consequências. Além do já mencionado Decreto 1.077 e da intensificação da perseguição aos autores do *Pasquim*, Leila também sofreu perseguição, sendo demitida da TV Globo³ e perseguida pelo regime, quando teve que se esconder no sítio de seu amigo Flávio Cavalcanti que posteriormente a colocaria como jurada de seu programa de calouros na TV Tupi. É importante perceber que mesmo Leila Diniz não tendo participado de movimentos ou partidos políticos, incomodou o regime militar com suas declarações dadas a *O Pasquim*, uma vez que sua afronta à normatividade sexual feminina do período era considerada perigosa assim como ser atuante dos movimentos de esquerda.

Não deve-se simplificar a participação política de Leila, pois apesar dessa aparente “ausência” nos movimentos sociais, veiculada na própria

³ Conforme afirmou Ricky Goodwin em suas memórias publicadas na Biblioteca Nacional Digital (não p.), “Leila foi demitida sumariamente da TV Globo, onde era uma popular mocinha das novelas. Foram duros: ‘Putá não trabalha aqui’. Ou: ‘(*) não trabalha aqui’”.

entrevista concedida a *O Pasquim*, Leila se posiciona contra ao ser questionada sobre a censura à arte:

De jeito nenhum. Foi o que eu perguntei aos censores: que tipo de preparo tem uma pessoa que vai julgar e censurar uma obra de arte? Eu não teria coragem de ser censor. Se eu fosse julgar uma obra de arte, eu teria de ser uma pessoa inteligentíssima, cultíssima, muito humana e muito por dentro das coisas. Censura é ridículo, não tem sentido nenhum. Do jeito que é feita, inclusive, não tem nenhuma noção de justiça, cultura, nem nada (DINIZ, 1969).

Nascida em 1945 em Niterói, no Rio de Janeiro, desde muito nova Leila Diniz trabalhou como professora, até que em 1965 atuou em sua primeira novela. Daí em diante, tornou-se uma importante atriz brasileira, realizando, em 1966, um de seus principais filmes, *Todas as mulheres do mundo*, dirigido por seu ex-companheiro Domingos de Oliveira. Leila em sua entrevista a *O Pasquim*, nega que sua entrada no cinema tenha ocorrido devido à sua relação amorosa com Domingos de Oliveira, como muitos poderiam pensar.

Eu fiquei com o Domingos, sendo professora, e ainda estudando porque estava fazendo o Clássico à noite. Eu ensinava de dia. Fiquei com o Domingos uns três anos, durante um ano e meio eu ainda era professora, depois já era atriz. Como a gente era muito duro, o Domingos escrevia para a Manchete, jornal, (*) a quatro, escrevia peças e aquelas coisas, a gente não ganhava dinheiro nenhum e eu ganhava pouco também como professora, então eu fui fazer anúncio.

[...]. Eu entrei na televisão, inclusive, por isso. Não foi através de Domingos (DINIZ, 1969).

Mesmo sendo famosa na televisão e no cinema brasileiro, Leila é constantemente lembrada apenas por seus comportamentos desviantes. Muito antes de a segunda onda do feminismo ganhar força no Brasil, Leila Diniz já questionava a repressão sexual e também o lugar social das mulheres, a virgindade compulsória, o casamento, o conhecimento do próprio corpo e as “boas maneiras” que impediriam a liberdade do corpo e de expressão, como falar “palavrões”, sair com quem e quando quisesse.

Estas ideias e seus comportamentos, apesar de não parecerem “incríveis” aos nossos olhos do século XXI, foram sim transgressores e tiveram forte impacto na aceitação e no respeito a Leila Diniz por parte da sociedade. A atriz, que simplesmente por ser atriz já carregava o estigma de uma mulher “não direita”, por se fazer livre, era considerada desviante, promíscua pervertida, “galinha” e ninfomaníaca (GOLDENBERG, 1996: 180). Esse estigma foi carregado não só por ela, mas também pelas pessoas que estavam à sua volta. É marcante a fala de sua irmã Regina, em entrevista dada para Mirian Goldenberg para compreender um pouco mais do pensamento da época a respeito de Leila, bem como ilustra como a atriz lidava quase sempre de maneira divertida com os insultos:

Quando entrei pra faculdade, tive mil paqueras em cima de mim por ser a irmã de Leila Diniz. Os caras da faculdade achavam que por ser irmã dela eu tinha obrigação de transar. Minha irmã fez uma revolução, abriu a cabeça de muita gente, mas muita gente encarava isso como galinhagem. Então me

fechei muito pra lance de paquera. Logo eu, que sempre gostei, mesmo namorando, de fazer um charmezinho. Mas na faculdade eu me defendia. A Leila, sempre palhaça, quando estava grávida, dizia ‘essa aqui é a irmã da puta, essa aqui na barriga, vai ser a verdadeira filha da puta’. Eu era a irmã da puta (GOLDENBERG, 1996: 182).

Conforme afirma Natanael Silva (2016: 78), Leila Diniz “ficou marcada como uma ameaça ao modelo heteronormativo de família por falar publicamente dos seus amores e afetos.” E seria um engano acreditar que a reação negativa à Leila se fazia apenas pelos militares e da parte considerada “conservadora” da sociedade. Sim, segundo Silva (2016: 78), “para os militares ela era um péssimo exemplo às jovens solteiras, por fazer apologia ao sexo fora do casamento.” Contudo, para grupos que em muitos momentos consideraríamos progressistas e também transgressores, a atriz também era um incômodo.

Conforme discute o autor, “para grupos de esquerda, ela era vista como alienada” (SILVA, 2016: 78). Afinal, os movimentos de esquerda, em sua maioria, consideravam as pautas femininas e feministas como de menor importância, uma vez que os esforços deveriam ser concentrados nas ações políticas contra a Ditadura Militar. Parafraseando o bordão feminista, o pessoal ainda não era político e as mulheres que simpatizavam com o feminismo pouco encontravam espaço para expressar suas ideias. Além disso, para fugir do estigma de um movimento burguês, parte da esquerda considerava que Leila, por defender a liberdade sexual, representava uma postura vulgar e não militante (SILVA, 2016: 78).

A entrevista concedida a *O Pasquim* é precedida de uma breve explicação acerca de Leila e de sua liberdade, carregada de humor, assim como de costume no periódico. A partir deste pequeno excerto, já se nota o posicionamento crítico e satírico tanto de Leila Diniz quanto do jornal, uma vez que são enfatizadas a alegria e a liberdade em ser de fato quem se é. Segue o aviso, que mais se assemelha a uma anedota, quanto à intervenção dos jornalistas nos palavrões⁴:

Leila Diniz é chapinha d'O PASQUIM e sua entrevista é mais do que na base do muito à vontade. Durante duas horas ela bebeu e conversou com a equipe de entrevistadores numa linguagem livre e, portanto, saudável. Seu depoimento é o de uma moça de 23 anos que sabe o que quer e que conquistou a independência na hora em que decidiu fazer isto. Leila é a imagem da alegria e da liberdade, coisa que só é possível quando o falso moralismo é posto de lado.

(Cada palavrão dito pela rósea boquinha da bela Leila foi substituído por uma estrelinha. É por isso que a entrevista dela até parece a via-láctea) (O PASQUIM, 1969).

Notamos que as perguntas iniciais para Leila Diniz são sobre sua profissão de atriz, seus papéis, trabalhos, mas que acabam por serem enviesadas pela vida pessoal de Leila, com perguntas sobre os namorados,

⁴ Ao longo da entrevista, Leila Diniz não deixa de ser questionada pela “patota” sobre o uso de palavrões, os quais para ela, seriam usuais à sua maneira de se expressar. Apesar de ferirem os bons costumes, não só da época mesmo que sejam naturalizados no dia a dia, como também hoje, Leila afirma que não se sentia incomodada ao dizê-los, ao passo que com o passar dos anos foi ficando mais desinibida e segura, e assim, mais tranquila ao se expressar como bem entendia.

os gostos e sua liberdade sexual. A “patota”⁵, nome que se convencionou chamar os autores de *O Pasquim*, em certo momento questiona sobre um novo trabalho da atriz: “Vai ter *strip-tease*?” E Leila, por sua vez, responde: “Não sei. Se tiver eu também faço, pô.” Na pergunta seguinte, fugindo da ênfase no trabalho, é perguntado: “Você gosta de mulher?” E Leila, perspicaz, expõe o amor e conhecimento pelo seu próprio corpo, ultrapassando costumeiramente o não-dito pelas mulheres do período: “Gostei de mim, quando fui tomar banho pelada de noite e tem aquela água que fica brilhando com a lua. Você quer morrer: fica com aquelas gotinhas prateadas no corpo, divina e maravilhosa”.

Mesmo em 1969, *O Pasquim* já levantava uma questão muito discutida nos dias de hoje acerca do assédio contra as atrizes: “Quer dizer que o pessoal da televisão tem exigências não-profissionais? Ficam querendo faturar as moças, é isso?” Leila, por sua vez, não nega que exista o assédio, demonstrando que sua forte posição e personalidade dentro dos bastidores evitam o assédio sexual – o que, segundo ela, poderia não ser uma realidade para atrizes mais novas –, mas ainda a colocam no jogo da condescendência para conseguir um papel.

Não está tanto mais assim, não. Já estive muito. A mim, nunca quiseram, porque eu mando logo tomar no (*). Quando eu quero, eu vou com o cara. Comigo não tem esse negócio de ninguém querer, não. Quer dizer: pra mim, não tem. Talvez tenha pras mocinhas que estão começando. Eu não sei, não. Tem é muita zona em volta que não é negócio do (*), que

⁵ Entre os entrevistadores estavam: Tarso de Castro, Jaguar, Sérgio Cabral, Paulo Garcez, Luiz Carlos Maciel e Tato Taborda.

talvez fosse até mais fácil, você chegava lá e pronto, afinal, (*), não é tão ruim mesmo. O que tem é toda uma paparicação que é desagradável, entende? Você tem de jantar com fulano, conviver com sicrano, bater papo, tomar uisquinho, nhem, nhem e tal. Isso existe muito mais do que o dar. Está até fora de moda esse negócio de (*) (DINIZ, 1969).

A partir dessa passagem percebe-se como Leila era uma mulher decidida quanto a sua sexualidade, não tendo “papas na língua” para dizer o que a incomodava. Conforme já discutido, muitas vezes Leila Diniz foi considerada promíscua, entretanto, apesar de a mesma em muitos momentos “fazer graça” das acusações, na entrevista demonstra que não é o que a imprensa costumava divulgar. Quando perguntada sobre as cantadas realizadas pelos fãs, responde:

[os fãs] fazem um certo charme. Dizem que vêem meus filmes, lêem minhas entrevistas. E como todas as minhas entrevistas dizem: “Leila, a mulher livre”, “Leila, a mulher que faz o amor”, “Leila que é independente” etc, todo mundo fica achando que sou aquela (*) da zona, não é? E realmente os moçoilos ficam um pouco interessados. Mas aí eu dou aquela de: não é nada disso, rapaz, que é isso, estamos aí, mas não é bem assim. Eu tiro de letra [...] (DINIZ, 1969).

Seguindo nesse mesmo caminho, foi questionada: “Um aviso aos navegantes: quem escolhe é você, não é?” E Leila responde: “Sei lá. Acho que a gente escolhe. Acho que sou eu que (*), sim.” A partir dessa declaração Mirian Goldenberg afirma que “Leila inverte os papéis culturais definidos de “ativo” e “passivo” durante a interação sexual. Mais uma vez

reafirma a condição de sujeito de seu corpo e de sua sexualidade, aproximando-se do polo masculino/ativo” (GOLDENBERG, 1996: 201). Apesar de Goldenberg não citar Peter Fry, entendemos que tal modelo analítico de “ativo e passivo” faz referência ao livro *Para Inglês Ver* (FRY, 1982), o qual contribuiu para o início dos estudos de gênero no país, embora este conceito não fosse usado à época.

É importante perceber que Leila Diniz fazia o que amava e acreditava que as pessoas deveriam fazer o que as deixassem bem. Para ela, a liberdade era isso, independente do que é “normal” dentro da sociedade. conforme afirmou:

a análise me fez muito bem, da mesma maneira que o ginecologista me fez bem quando eu precisei. Voltarei sempre que precisar. Acho que cada um deve fazer o que lhe faz bem. Se você fumar maconha e achar que isso lhe cura, acho ótimo. O importante é amar as pessoas e sentir uma certa felicidade, apesar da zona ao teu redor (DINIZ, 1969).

Quando a patota questiona sobre a idade em que perdeu a virgindade, virtude essencial para uma mulher “direita” no período, Leila com certeza scandalizou com sua resposta de que teria sido com 15 para 16 anos e que não era nem muito nova e nem muito velha, mas teria sido na hora ideal. Além disso, contra toda a dignidade e moralidade do casamento, afirma que não poderia dizer quem foi o primeiro homem, pois “ele é casado e pode dar problema. Não vou me meter na vida dos outros, não é?” Sendo

considerada ainda mais “mundana”, afirmou que ele não “ficou sendo um homem importante na sua vida”, fora apenas o primeiro entre outros.

É importante ressaltar que mesmo após 50 anos da realização da entrevista, muito do que disse Leila Diniz ainda é questionado nos dias de hoje. Ao afirmar a sentença de Jaguar, de que “amar e ir pra cama não é a mesma coisa”, Leila completa

Eu acho bacana ir pra cama. Eu gosto muito, desde que dê aquela coisa de olho e pele que já falei. Agora, sobre o amor, eu não acredito nesse amor possessivo e chato. Você pode amar muito uma pessoa e ir pra cama com outra. Isso já aconteceu comigo.

Mas, para Leila, isso não significava que ela era infiel, como a própria afirma: “Quando eu estou com uma pessoa, eu fico muito ocupada com ela. Eu sou muito de me ocupar. Agora, a ideia do amor é geralmente tão possessiva que me irrita muito. Detesto aquele negócio de saber hora, o que fez, etc.”

Sem dúvida Leila Diniz foi uma transgressora da moral e dos bons costumes do período, contudo, ela não se considerava alguém à frente de seu tempo:

Eu não sou uma pessoa vinda de Marte. Eu nasci em 1945 e fui criada por uma família burguesa, razoavelmente bacana, mas eu tenho todos esses problemas dentro de mim. Evidentemente, eu também procuro um pai, um pouco. Tanto eu quero isso, que eu sou sozinha. Mas, pra mim, é mais importante as coisas em que eu acredito. Por isso, eu abro mão dessa proteção pra continuar no meu caminho. Mas, às vezes,

dentro da sociedade que a gente vive, é bacaninha você ter um homem do teu lado, nem um homem – viu? – um companheiro, um treco bacana. Alguém que diga: está pegando fogo? Então vamos apagar juntos. O maridinho que eu quis dizer é isso (DINIZ, 1969).

O papel que Leila exerce é o de questionar o mesmo, de se colocar em primeiro lugar, de não aceitar a imposição social, mas também de não se opor aos homens, nem aos relacionamentos sexo-afetivos. É essencial perceber que o que Leila fala poderia não ser nenhuma novidade no período para muitas pessoas, afinal nos segredos de cada um, moram ações e reações imagináveis para outros. Contudo, conforme afirma Goldenberg, Leila Diniz contribuiu para a revolução na maneira de agir das mulheres, uma vez que “[trouxe] à luz do dia comportamentos femininos já existentes, mas que eram vividos como estigmas, proibidos, ocultos, recalcados” (GOLDENBERG, 1996: 185).

Para além dessa entrevista, sabemos de diversas outras atitudes tomadas por Leila Diniz que acabaram por causar “alvoroço” na sociedade, como sua fala “transo de manhã, de tarde e de noite” ou a sua aparição de biquíni na praia enquanto estava grávida, algo inimaginável para o período, uma vez que o papel de mãe era o de “santa” e havia um tabu forte em relação ao corpo grávido. Quanto a esse chamativo posicionamento na mídia, a própria Leila explicou que apenas estava sendo ela mesma:

Vieram as mil entrevistas e como nunca tive nada com esse negócio de ser atriz, de construir uma imagem para o público, eu falava exatamente o que eu estava pensando. E acho que foi

aí que aconteci. O pessoal percebeu que eu tinha mil facetas para serem badaladas. A diferença entre mim e as outras pessoas do meio é que, enquanto elas estavam apenas falando, eu gritava tudo o que tinha para gritar. Passei a ser uma moça sexy e todos se perguntavam: mas moça sexy pensa? As pessoas passaram a me dar muita atenção. A imprensa capitalizou e tudo quanto eu falava virava imediatamente uma zorra. Não sei se foi loucura ou coragem minha, mas sempre me expus muito. De certa forma, acho que é isso que ainda sustenta essa coisa engraçada chamada mito (DINIZ, 2011: 199).

Segundo Goldenberg (2011: 209), muitas mulheres faziam ou diziam as mesmas coisas que Leila, contudo Leila “dizia e fazia”, “acumulando assim reconhecimento dos que desejavam contestar o modelo tradicional de ser mulher.” Nesse sentido, Leila Diniz não era uma mulher à frente de seu tempo, mas, com certeza foi uma mulher ímpar, pois teve coragem de fazer e falar o que queria e sobre o que fazia, em um período no qual as mulheres deveriam se adequar aos conselhos dos manuais de educação que as orientavam a ser submissas, recatadas e do lar. Este modelo restrito e limitado de feminilidade levou a represálias não só para Leila, mas também para a liberdade de expressão no regime militar.

Apesar de seus atritos com a militância de esquerda e de não se considerar feminista, hoje Leila Diniz é um ícone para o feminismo da quarta onda. Afinal, o que é o feminismo se não a luta pela liberdade de poder ser quem se é de verdade?

Referências

AUGUSTO, Sérgio. O marginal que deu certo. Biblioteca Nacional Digital Brasil. Dossiês. O Pasquim. História. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/historia-o-pasquim/1969-1979-por-sergio-augusto/>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

CRUZ, Sebastião C. Velasco; MARTINS, Carlos Estevam. De Castello a Figueiredo: uma incursão na pré-história da "abertura". In: ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; SORJ, Bernardo (orgs.). *Sociedade e Política no Brasil pós-64*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2008. pp. 8-90.

DINIZ, Leila. In: GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. 2ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004.

FRY, Peter. *Para Inglês ver: identidade e política na cultura brasileira*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

GOLDENBERG, Mirian. *Toda mulher é meio Leila Diniz*. 2ª ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

GOODWIN, Ricky. Biblioteca Nacional Digital Brasil. Dossiês. O Pasquim. Memórias. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/memorias/ricky-goodwin/>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

MARQUES, Rogério. Pasquim: 50 anos da prisão de uma redação de craques. Jornal GGN. 18 nov. 2020. Disponível em: <<https://jornalggm.com.br/memoria/pasquim-50-anos-da-prisao-de-uma-redacao-de-craques-por-rogerio-marques/>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. pp. 135 - 157.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp.113-148.

PEREIRA, Vinícius Brasileiro Ramalho. O Pasquim e o humor hoje: A influência de um "nanino" na imprensa e a situação atual do humor nos meios de comunicação. 32 f. Trabalho de Graduação (Bacharelado em Comunicação Social) – UniCEUB - Centro Universitário de Brasília. Brasília, 2007.

QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. O PASQUIM: um jornal que só diz a verdade quando está sem imaginação (1969-1991). *Revista História & Perspectivas*, Uberlândia, v. 1, n. 31, 2004. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19137>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

QUINALHA, Renan Honorio. Capítulo 1: A censura em nome da moral e dos bons costumes. Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/101/101131/tde-20062017-182552/en.php>>. Acesso em 16 abr. 2019.

SETEMY, Adrianna Cristina Lopes. Vigilantes da moral e dos bons costumes: condições sociais e culturais para a estruturação política da censura durante a ditadura militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, 2018. pp. 171-197. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-101X2018000100171&script=sci_abstract&tlng=es>. Acesso em: 16 abr. 2019.

SILVA, Natanael de Freitas. Ditadura civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. *Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, 2016. pp. 64-83. Disponível em:

<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/64778>>.
Acesso em: 16. abr. 2019.

Fontes

O Pasquim. Rio de Janeiro, nº 22, 20 a 26 de nov. 1969.

DINIZ, Leila. Entrevista de Leila Diniz a O Pasquim. *O Pasquim*. Rio de Janeiro, nº 22, 20 a 26 de nov. 1969.

Recebido em: 09/12/2019

Aceito em: 02/12/2020

AS RELAÇÕES ENTRE A OBRA DE OSCAR WILDE E O CENÁRIO INGLÊS DO FINAL DO SÉCULO XIX: CRÍTICAS E INFLUÊNCIAS NA ERA VITORIANA; A IDENTIDADE E A ARTE BURGUESA

THE RELATIONS BETWEEN OSCAR WILDE'S WORD AND THE ENGLISH SCENERY AT THE END OF THE 19TH CENTURY: CRITICISM AND INFLUENCES AT THE VICTORIAN PERIOD; IDENTITY AND BOURGEOIS ART

Victória Rafaela Bastasini de Lucena¹

Resumo: O presente trabalho busca, juntamente com uma análise histórica do contexto britânico do final século XIX, discutir as múltiplas correntes de pensamento vigentes na era vitoriana, como o decadentismo e o hedonismo, presentes na obra de Oscar Wilde *O retrato de Dorian Gray*, publicada pela primeira vez em 1891, cristalizando os momentos em que os pensamentos do período se alinham, muitas vezes de forma sutil, às narrativas dos personagens. Este artigo objetiva estabelecer relações entre um período marcado pelo avanço científico e industrial, pela polaridade social inglesa – pessoas muito pobres ou muito ricas –, as múltiplas concepções acerca do que seria a arte, a formulação de uma individualidade burguesa, as representações desse contexto histórico e as teorias nele presentes abordadas na narrativa de Wilde.

Palavras-chave: Oscar Wilde, O Retrato de Dorian de Gray, Hedonismo, Decadentismo, Arte Burguesa, Era Vitoriana.

Abstract: The present article tries, along with a historical analysis of the British context at the end of the 19th century, to discuss the multiple

¹ Graduada em História (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal do Paraná. Email para contato: victorialucena16@gmail.com. Endereço para o currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2126978861757559>.

streams of thought common to the Victorian Period, such as the decadent movement and the hedonism, present in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*, published for the first time in 1891, illustrating the moments in which the period's thoughts align, many times in a subtle way, to the characters' narrative. This article objectives to establish relations between a period marked by scientific and industrial progress, as well as social polarity – very rich or very poor people –, the multiple conceptions about the meaning of art, the formulation of a bourgeois individuality, the representations of this historical period and the theories within it, approached by Wilde in his narrative.

Key-words: Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, Hedonism, Decadent Movement, Bourgeois Art, Victorian Period.

Introdução

Oscar Wilde nasceu em 1854 em Dublin, na Irlanda, filho de um médico com uma poetisa nacionalista, que escrevia por meio do pseudônimo Speranza. Wilde iniciou a divulgação do Movimento Nova Estética, ou a Arte pela Arte quando começou os estudos em Magdalen College em Oxford. Diante da ausência de uma bolsa de estudos em Oxford, o escritor, a fim de ganhar a vida, começa a dar aulas e a escrever na imprensa. Em 1882, inicia uma sucessão de palestras nos Estados Unidos para promover a companhia *D'Oyle Cate*, da ópera-cômica *Patience*, de Gilbert e Sullivan. Wilde casou-se em 1884 com Constance Lloyd e, em seguida, buscou se estabelecer como escritor, porém não obteve muito êxito. Todavia, paulatinamente foi adquirindo o status de escritor moderno com os três breves volumes de ficção *O príncipe feliz* (1888), *O crime do lord Arthur Savile* (1891), *A casa das romãs* (1891) e, principalmente, com seu único romance *O retrato de Dorian Gray* (1891).

Suas comédias sociais também contribuíram para reforçar seu sucesso: *O leque de Lady Windermere*, *Uma mulher sem Importância*, *Um marido ideal* e *a importância de ser prudente*. Apesar disso, o sucesso do escritor foi breve. Quando estava em seu auge, Wilde processou o marquês de Queensberry, pai de Lord Alfred Douglas – jovem por quem Oscar Wilde se apaixonou em 1891 – por difamação, perdendo a ação e posteriormente sendo condenado à reclusão por atos de flagrante indecência. Em liberdade no ano de 1897, se exilou no continente e morreu na miséria em 1900.

A obra de Oscar Wilde se ambienta na Inglaterra, no século XIX, em plena Era Vitoriana – um período em que os valores morais pautavam a sociedade, em que a figura feminina deveria possuir um caráter de passividade e em que se prezava um valor pela disciplina do “eu”, atentando para o comportamento dos indivíduos e ao modo como esses percebiam o religioso, especialmente no que diz respeito às classes mais abastadas. Outro ponto de relevância nesse contexto é a situação de pobreza vivida pelas classes mais baixas, os trabalhadores estavam sujeitos concomitante a longas jornadas de trabalho – incluindo o trabalho infantil –, prostituição, ausência de benefícios sociais e comércio de drogas. Apesar desse cenário, o período foi marcado por um intenso crescimento artístico, cultural, filosófico, científico e industrial. Uma época em que os comportamentos e pensamentos, paulatinamente, estavam se transformando.

De acordo com Rezende (2017: 26) diante do processo de industrialização que avançava em terras britânicas, a Inglaterra foi se

fixando como o centro econômico e financeiro do mundo, juntamente com as ações imperialistas, que agiam como uma mola propulsora do progresso e da política. O avanço da maquinaria, as descobertas científicas, assim como os tratados de Darwin, que promoveram uma revolução na ciência e na crença da evolução das espécies, e o avanço tecnológico e da indústria auferem ao Reino Unido a posição de centro do mundo moderno, simultaneamente a um sentimento, no cidadão britânico, de pertença a uma nação que se distinguia das outras. Desta forma, configura-se uma moral e valores puritanos e/ou vitorianos que guiarão a conduta dos bons cidadãos. Destarte, era uma sociedade que, apesar dos valores empregados, possuía grandes imperfeições, a exemplo de uma sociedade dividida entre os bem-nascidos e as áreas marginalizadas. Diante do crescimento desenfreado e sem planejamento, houve um deslocamento de pessoas em direção a Londres em busca de novas oportunidades, resultando em uma saturação populacional, e, por conseguinte, em uma crise social, afastando as classes mais pobres dos bem-nascidos. Uma vez que, como aponta Rezende (2017: 21-27), essas classes mais baixas encontravam-se sem emprego e sem perspectivas, esses indivíduos foram colocados como a escória da sociedade inglesa do século XIX, restando-lhes a criminalidade e a prostituição. Diante do exposto, a manifestação do Decadentismo na literatura Inglesa nesse período, em virtude do cenário social conflituoso, ilustra, além das angústias da época, a postura transgressora dos homens em relação à sociedade.

É nesse contexto que Oscar Wilde escreve sua obra, influenciado pelas movimentações e pensamentos da época que questionam, direta ou indiretamente, o comportamento social que condiciona o sujeito às normas e valores vitorianos, buscando ressaltar a individualidade do homem, o qual muitas vezes não compartilhava da normativa social empregada.

A obra de Wilde, publicada em 1891, em um primeiro momento não obteve uma boa recepção pelos críticos, uma vez que continha insinuações homossexuais e valorização ao hedonismo. Todavia, segundo Quadros Zamboni (2017: 99), o autor alega que os críticos não compreenderam o verdadeiro sentido da arte, a qual deveria ser analisada apenas pelo seu teor estético, sem julgamentos de valor. É importante destacar, dessa forma, a influência do movimento *A arte pela arte* na construção da obra de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*².

As relações entre a obra de Oscar Wilde e o cenário inglês do final do século XIX: Críticas e influências na Era Vitoriana; a identidade e a arte burguesa

O século XIX foi marcado, para além de outros elementos, pela formulação das filosofias da História, as quais buscavam dar sentido ao cenário de caos em que se encontrava a sociedade, caminhando para um progresso. Todavia, o período não se restringe a um único pensamento, no

² *O retrato de Dorian Gray* narra a história de um jovem gentleman inglês da Era Vitoriana que, na ânsia pela eterna juventude e beleza, vende sua alma, envolto a uma sociedade decadente, fundamentada em uma hipocrisia moral. O narcisismo, o hedonismo e a valorização do “eu” são elementos que permeiam a história do jovem que se torna reflexo dessa sociedade.

sentido em que haverá nesse século ideias e pensamentos que compartilham e criticam as teorias das filosofias da história, as quais também possuem multiplicidades. O romantismo, nesse sentido, surge como corrente de principal crítica frente a essas teorias. Logo,

Não havia apenas dúvidas invadindo a fé no progresso. Contrastando com aquela fé que encontramos definida como "a fé do nosso século" no dicionário *Larousse* (edição de 1875) e que consiste em crer que a humanidade passa incessantemente do bom para o melhor, da ignorância para a ciência, da barbárie para a civilização, havia as milhares de páginas escritas por filósofos, psiquiatras, antropólogos, sociólogos, jornalistas e romancistas (entre os quais o supracitado Émile Zola) sobre o tema da degeneração. A propósito do qual, escreveu o autor de *Faces of Degeneration*, traçando a história de uma desordem europeia entre 1848 e 1918; "a potencial degeneração da sociedade europeia não era discutida como se constituísse um problema religioso ou ético ou filosófico, mas como um fato médico, biológico ou antropológico empiricamente demonstrável (ROSSI, 2000: 123).

Assim, há uma heterogeneidade de pensamentos nesse período, que será apresentada em diversas narrativas, mas é nos romances que a visualização dessas divergências, teóricas e sociais, serão explícitas. Assim o "tema do romance será a fuga do mundo, o desprezo pelas normas convencionais, em um cosmos autocontido e artificial, no qual a flor da estufa decadentista pode florescer" (TAVARES, 2016: 83). Desta forma, a obra de Wilde retrata essa heterogeneidade de pensamentos e posturas em

meio ao cenário inglês de fortes conturbações de uma sociedade decadente. Nesse sentido, tais aspectos são trazidos à luz na obra de Wilde pelos personagens do pintor Basil Hallward, pelo Lorde Henry Wotton e pelo jovem Dorian Gray – uma tríade que representaria a personalidade do próprio autor (TAVARES, 2016: 86).

É importante destacar que, simultaneamente a esse contexto, os valores e a cultura burguesa vão se consolidando e se afirmando por meio da construção do espaço privado. O romance e o retrato – elemento de destaque na obra de Wilde –, logo a arte burguesa, são por excelência sua expressão cultural. Uma cultura que se volta para sua intimidade e para a representação do “eu”. Basil Hallward ilustra esse fenômeno no momento que, ao ser indagado por Lorde Henry Wotton se iria expor a pintura que fizera de Dorian Gray, afirma que não, pois nela continha a alma do pintor:

Todo retrato pintado compreensivamente é um retrato do artista, não do modelo. O modelo é puramente o acidente, a ocasião. Não é ele revelado pelo pintor; é antes o pintor quem se revela na tela colorida. A razão que me impede de exhibir esse quadro consiste no terror de, por meio dele, patentear o segredo de minha alma! (WILDE, 2016: 17).

Assim, em paralelo com a consolidação da burguesia, tem-se a busca pela construção de uma identidade e de uma personalidade concomitante a uma personalidade coletiva, social Vitoriana. Nesse sentido, Sennett (1998: 192-193) discorre que, no século XIX, a personalidade diferia da visão iluminista, uma vez que a personalidade é vista como um elemento que

varia de pessoa para pessoa - uma visão contrária à perspectiva do século XVIII, a qual, pelo caráter natural, a compreendia como um laço comum a toda espécie humana. Todavia, a personalidade moderna diverge da ideia de caráter natural no fato de que a liberdade de sentir um determinado momento parece ser uma violação do sentimento convencional “normal”. Assim, a espontaneidade da personalidade coloca-se em oposição à convenção social.

No concernente à obra de Oscar Wilde, sua produção coloca o autor na mesma esfera dos indivíduos considerados imorais de acordo com os valores da sociedade vitoriana. O personagem Henry Wotton cristaliza a crítica do autor a essa sociedade - fazendo em diversos momentos o uso da sátira -, e sua estrutura utilitária e moralizante, sendo associado à falta de moral, inclusive dentro do romance (TOFFOLI, 2013: 20-28). Uma crítica que pode ser visualizada na fala de Wotton:

o fim da vida é o desenvolvimento da personalidade. Realizar a sua própria natureza, eis o que todos procuramos fazer. Os homens amedrontam-se deles mesmos. Esqueceram-se do maior de todos os deveres, do dever que cada um deve a si próprio. Naturalmente são caridosos. Nutrem o pobre e vestem os andrajosos, mas deixam suas almas famintas e andam nus.[...] o terro da sociedade, que é a base de toda a moral, o terror de Deus, que é o segredo da religião, eis as duas coisas que nos governam (WILDE, 2016: 29-30).

É essa personalidade de Lord Wotton, baseada na fé pela ciência - e não mais no religioso -, na filosofia de vida baseada no hedonismo e na

crítica dos valores morais da sociedade vitoriana, que influenciará a figura de Dorian Gray à realização de ações condenáveis perante a sociedade, e que, por conseguinte, culminariam na degradação de sua alma. Uma influência retratada em diversos momentos do romance: “Tu me enchestes do ardente desejo de tudo saber da vida” (WILDE, 2016: 60). O hedonismo de Henry será um dos elementos de destaque do romance, sendo o jovem Dorian Gray sempre incitado a praticá-lo, pelo amigo. Logo, “o adolescente era de algum modo, sua própria criação.” (WILDE, 2016: 69).

A filosofia hedonista busca a defesa e aquisição de uma vida fundamentada no prazer, sendo ele o maior objetivo da existência. No momento em que Dorian visualiza a pintura que Basil fez de sua pessoa, toma consciência de sua beleza, e teme perdê-la, assim como perderia a juventude. Um sentimento incitado e potencializado pela figura de Lorde Henry, quando profere que o jovem possui uma beleza e juventude que colocam em sua posse o mundo, ainda que por um tempo limitado, assim como sua juventude, pois chegará um momento em que não as terá mais. Assim, Henry, fundamentado por sua filosofia de vida, sugere de maneira imperativa, que Dorian

Viva! Viva a maravilhosa vida de que dispõe! Não queira perder nada! Busque sempre novas sensações! Nada receie... Um novo hedonismo, eis o que pede esse século. O símbolo visível está em ti. [...] O mundo é seu por algum tempo! (WILDE, 2016: 34).

Desta forma, o jovem Dorian busca viver influenciado por esses preceitos, explorando as mais diversas sensações possíveis, de forma a levar-se mais à frente em direção às ações que divergiam do moralmente indicado. A beleza de Dorian é, então, o ponto de partida para a construção da narrativa, uma vez que, para Wilde, a arte é a busca pela beleza, havendo em sua obra uma constante discussão sobre o que seria a arte (TOFFOLI, 2013: 28) e qual seria sua relação com a beleza, e dentro dessa discussão encontra-se Dorian Gray, como materialização. Ainda no que se refere às discussões sobre a arte, a figura de Basil, ao alegar que a arte revelaria seu realizador, é colocada pelo autor como a personagem digna de questionamentos, pois a arte, na visão do autor, não deveria revelar nada mais do que ela mesma. Assim sendo, o decadentismo também se encontra no contexto cultural inglês do XIX, principalmente a partir do final do século e, por conseguinte, na produção de Wilde. Essa corrente artística consiste em ilustrar a presença de um mundo em ruínas e de um ambiente caótico e decadente, ao passo que busca o resgate do “eu”, reivindicando uma individualidade que se perdera há muito, em virtude do contexto burguês de uniformização do operariado do século XIX (REZENDE, 2017: 40, 51). Uma crítica que pode ser exemplificada por Lowy, ao afirmar que todas as pessoas eram semelhantes umas às outras, e que o espaço parecia ter perdido toda sua diversidade qualitativa e toda variedade cultural, tornando-se uma estrutura única (LÖWY, SAYRE; 2015: 60). Na busca pelo seu “eu” perdido, o qual fora condicionado a uma polidez moralista,

Dorian, alinhando-se ao hedonismo, não desprezará experiência alguma, como sugerida por Lorde Henry.

No concernente à constante busca pela arte, é nesse elemento que outros personagens se inserem na obra, a exemplo da jovem Sibyl Vane. Já em caminhos que não são muito bem vistos pela sociedade, buscando prazeres, Dorian Gray frequenta espaços londrinos que um jovem de sua classe não deveria adentrar e encontra um teatro em que a jovem Sibyl atua. De imediato é tomado por uma paixão, tanto pela beleza ingênua da moça quanto pela sua percepção de arte, nela cristalizada. A relação de Dorian com a jovem atriz é o ponto inicial para a representação da mudança vivida pelo protagonista do romance. Apesar de o jovem ter jurado amor e casamento à Sibyl, ele ao ter sua representação de arte atacada em um momento em que a atriz não atua bem, a renega sem piedade e de maneira cruel, o que culmina no suicídio da moça. Diante disso, pode-se dizer que é o momento em que o interior de Dorian se modifica, pois é a partir desse episódio que há a primeira alteração na pintura feita por Basil Hallward.

[...] a face lhe pareceu um pouco mudada... A expressão revelava-se diferente. Dir-se-ia que ali havia como um toque de crueldade na boca, [...] como se ele próprio, após haver praticado qualquer coisa horrível, as descobrisse em sua face, num espelho. [...] O retrato ali estava diante dele, mostrando na boca um arrepanho de crueldade (WILDE, 2016: 104-105).

Dessa forma, seu desejo, enunciado quando viu sua pintura, de manter-se jovem, enquanto o quadro envelheceria, se concretiza. Assim, as ações corrompidas do jovem seriam cada vez mais frequentes e, por conseguinte, visíveis em sua pintura, uma vez que “esta estava transformada e ainda se alteraria”, pois a “cada pecado que ele cometesse, nova mancha se juntaria às outras, empanando-lhe pouco a pouco a beleza... Ele, porém, não pecaria, e o retratado, se alterando ou não, refletiria as ações de sua alma”(WILDE, 2016: 106). Logo, “a eterna mocidade, a infinita paixão, os prazeres sutis e secretos, as alegrias ardentes e os pecados ainda mais ardentes – tudo ele deveria conhecer. O retrato conservaria o peso de sua vergonha – e eis tudo” (WILDE, 2016: 119).

Diante do exposto, um elemento que se apresenta em diversos momentos da narrativa, ora de maneira sutil, ora não, diz respeito ao narcisismo de Dorian Gray. É perceptível a semelhança com o mito de Narciso, no sentido em que a ninfa Eco - na obra, representada por Silbyl -, quando rejeitada por Narciso, morre de desgosto, e o jovem é punido pelos deuses, de maneira a se apaixonar por sua própria imagem (MARIANI, 2008: 4). O mito de Narciso representa uma das diversas referências à cultura clássica presente no romance de Wilde, ilustrando, pela forma de linguagem das personagens de uma classe social alta, a presença de uma erudição, no século XIX, que remete a uma formação cultural influenciada pelos clássicos. A ausência de sentimento, como traço significativo do narcisismo, é representado ao longo da obra, gradualmente, por meio das

ações de Dorian, a exemplo da falta de sensibilidade em um segundo momento pela morte de Sibyl e, posteriormente, ao assassinar Basil. A ação do narcisista como espectador de si é outra chave para a representação de Dorian. Trata-se, nas palavras de Sennett, de um “auto-interesse esclarecido” (SENNETT, 1998: 272). Assim, “dias e dias, ele se colocaria diante de seu retrato, maravilhando-se da própria beleza, quase enamorado dela, como muitas vezes lhe pareceu” (WILDE, 2016: 119).

Ao longo da narrativa e da deterioração da alma de Dorian, representada pela pintura, a figura feminina é apresentada quase sempre de maneira pejorativa, mesmo quando descrita conforme as expectativas da sociedade vitoriana. Afinal, ela sempre estaria suscetível à corrupção, que, na visão de Dorian Gray, maculava, paulatinamente, sua alma, atrelada ao retrato. No momento em que o jovem toma consciência de sua degradação, visualizada em seu retrato pela figura de um homem que contém, para além da marca do tempo, as manchas de uma vida repleta de corrupções, que outrora eram vistas de maneira positiva, busca dar um fim nas angustias e frustrações em que se encontra, uma vez que suas tentativas de restaurar sua alma se tornam frustradas. Diante do fracasso dessa tentativa e o tormento pelo qual foi tomado, em virtude da visualização de suas ações e, assim, de sua alma, Dorian, ao fitar o punhal com o qual assassinou Basil – seu maior e fiel admirador, que sempre buscou manter em Dorian a pureza e beleza –, põe fim a uma trajetória que almejou aos mais diversos prazeres, apunhalando o retrato feito por Basil.

Como havia exterminado o pintor, assim exterminaria a sua obra e tudo quanto ela significava... Exterminaria o passado, e quando esse passado estivesse morto estaria livre!... aniquilaria o monstruoso retrato de sua alma e, livre de suas medonhas advertências, recobriria a paz. Agarrou o punhal e apunhalou o quadro! (WILDE, 2016: 244).

Diante do grito dado ao apunhalar o retrato, os criados adentram o sótão, onde a pintura estivera guardada desde o início de sua degradação, e encontraram o retrato de Dorian Grey, tão belo jovem como de início, e um homem velho com marcas repulsivas, caído no chão.

Considerações finais

A obra de Oscar Wilde *O retrato de Dorian Gray* perpassa diversas temáticas pertinentes à sociedade inglesa do século XIX. Dando maior enfoque para alguns elementos, como a crítica a uma sociedade inglesa moralista, vista como a mais rica e livre, em virtude de uma industrialização cada vez mais forte, apresenta sintomas de uma nação que sofre com grandes desordens internas, como um aumento populacional, extremos de riqueza e pobreza, aumento de uma marginalidade (roubos, prostituição e mendicância), entre outros elementos (FONTANA, 2004: 204). Também destaca a construção e a busca por uma valorização do “eu”, uma discussão que permeia todo o século XIX, ao que concerne a formação de uma identidade burguesa. Nesse sentido, a presença do retrato e do romance em si, ambos tidos como expressividade da essência dessa cultura burguesa, torna possível a percepção de diversos elementos já consolidados

no final do século XIX, quando se produz a obra de Wilde. Outros aspectos desse contexto são trazidos à tona na obra, de maneira mais natural, como o nacionalismo, as relações entre Inglaterra e suas colônias, a presença dos saberes clássicos na erudição burguesa, para além de outros temas. Trazidos como fenômenos simultâneos à narrativa, tais aspectos encontram-se no cotidiano de uma sociedade e de um povo. O romance permite uma compreensão do cotidiano e dos sentimentos de uma nação em determinado contexto histórico social, uma vez que a história, apesar de iniciar sua consolidação como ciência, preocupa-se com aquilo que se tinha como oficial, o Estado. Por fim, é importante destacar que a obra de Oscar Wilde não possui, necessariamente, assim como o movimento romântico, uma única crítica, sendo sua obra, assim como o movimento, repleto de contradições e complexidades.

Referências

FONTANA I LAZARO, Josep. Marx e o Materialismo Histórico. In: *A história dos homens*. Tradução de Heloisa Jochims Reichel e Marcelo Fernando Da Costa. São Paulo: EDUSC, 2004.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MARIANI, Sérgio Luis Soares. Dorian Gray: um retrato do narcisismo sob a ótica de Alexander Lowen. In: ENCONTRO PARANAENSE, XIII; CONGRESSO BRASILEIRO, VIII; CONVENÇÃO BRASIL/LATINO-AMÉRICA, II, 2008, Curitiba. *Anais Eletrônicos*. Curitiba: Centro Reichiano, 2008.

QUADROS-ZAMBONI, Alessandra. da Silva. Não existem livros morais ou imorais: hedonismo, subjetividade e sociedade em *O retrato de Dorian Gray*. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 5, n. 8, p. 97-108, jan./jun. 2017.

REZENDE, Sabrina Mesquita de. *O entre-fronteiras decadentista de Drácula e O retrato de Dorian Gray*. 2017. 118 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2017.

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

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TAVARES, Enéias Farias. Esteticismo e decadentismo nos dândis de Wilde e Huysmans: retratos de Des Esseintes e Dorian Gray. *Acta Scientiarum - Language and Culture*. Maringá, v. 38, n. 1, p. 79-91, jan./mar. 2016.

TOFFOLI, Tânia. *O retrato de Dorian Gray: um romance em três tempos - circulação entre Inglaterra e Brasil*. 2013. 179 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2013.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de João do Rio. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2016.

Recebido em: 19/08/2019

Aceito em: 05/03/2021

CRÍTICA AO NACIONALISMO, À MODERNIDADE E AO POSITIVISMO EM *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA*

CRITICISM OF NATIONALISM, MODERNITY AND POSITIVISM IN *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA*

Gabriel Brum Perin¹

Resumo: Este artigo é fruto de uma avaliação conjunta das disciplinas de Teoria da História III e História Contemporânea I, ministradas na UFPR, no ano de 2019. O objetivo foi o de ter um melhor entendimento das relações de aspectos constituintes de diferentes sociedades ao longo do século XIX, através da leitura de uma obra ficcional. O livro por mim escolhido foi *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Na parte inicial do artigo, são abordadas as possibilidades do estudo histórico através da Literatura. Em seguida, são introduzidos o enredo do livro e suas relações com a sociedade e as ideias da época. Ao fim, são apresentadas as considerações finais.

Palavras-chave: *Triste Fim de Policarpo Quaresma*; Nacionalismo; Positivismo; Modernidade; História e Literatura; Crítica.

Abstract: This article is the result of a joint assessment for the subjects Theory of History III and Contemporary History I, both given in UFPR, in 2019. The objective was to have a better understanding of the relations of constituent aspects from different societies during the nineteenth century, through the reading of a fictional work. The book chosen by me was *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, from Lima Barreto. In the initial part of the article, the possibilities of the historical study through literature are approached. Next, the book's plot and its relations with society and with the ideas of that time are introduced. At the end, final remarks are presented.

¹ Graduando em História (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal do Paraná. Email para contato: gabrielbrumperin@hotmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2869727336592199>.

Keywords: *Triste Fim de Policarpo Quaresma*; Nationalism; Positivism; Modernity; History and Literature; Criticism.

Introdução

Ao se eleger a produção literária como documento histórico, deparamo-nos com a discussão da literatura como fonte histórica, visto que esse material, ao transitar entre a ficção e a realidade, permite-nos uma re-leitura dos aspectos e das semelhanças da realidade vivida numa temporalidade passada (...) (SILVEIRA, 2006: 117).

O objetivo do presente artigo será o de analisar uma obra literária, contextualizando-a em sua época de produção e examinando o ambiente que retrata. Dessa forma, tornar-se-á possível um entendimento mais amplo de vários aspectos políticos, sociais e culturais do período histórico representado.

As ficções literárias não são e nem buscam ser uma cópia da realidade. Os acontecimentos nelas inseridos devem ser tratados como verossímeis. O que está no romance – ou o que deixa de estar - é filtrado e escolhido de acordo com os sentimentos, com a imaginação e com as posições de quem o produz. Dessa forma, alguns acontecimentos do livro podem – por se tratar de um romance – não necessariamente ter ocorrido. No entanto, eles não deixam de refletir uma realidade em que o autor estava inserido, uma vez que uma das características de muitos romances é a verossimilhança.

Analisar o romance é, portanto, uma forma de promover um entendimento das relações dos muitos aspectos constituintes das mais diversas sociedades. Além disso, o estudo da literatura traz novas possibilidades para se analisar o passado através da visão de sujeitos com menos visibilidade social, permitindo se conhecer uma versão que não apenas a dos documentos oficiais ou dos vencedores (SEVCENKO, 1993: 21). No que diz respeito à utilização da obra de Lima Barreto como fonte histórica, Sevcenko ressalta a amplitude de temas que o escritor abrange em sua produção literária. Sua obra abarcava “praticamente tudo o que de mais relevante oferecia a realidade de sua época” (SEVCENKO, 1993: 162). A literatura de Lima Barreto, portanto, desempenhou papel fundamental na historiografia brasileira, a exemplo da obra “A Revolta da Vacina: Mentes insanas em corpos rebeldes”, do próprio historiador Nicolau Sevcenko, em que a produção literária do escritor carioca é essencial para a pesquisa desse tema. Nesse sentido, a prática de utilizar a literatura como fonte histórica é extremamente frutífera e torna possível a elaboração de diferentes e mais amplas visões de diversos contextos.

Sobre o autor

Afonso Henriques de Lima Barreto era neto de escravos, tendo nascido em 13 de maio de 1881. Sua mãe era professora primária e diretora; seu pai trabalhou como tipógrafo até o fim da década de 1880 em jornais cariocas. A estréia de Lima Barreto na literatura se deu em 1909 com *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, obra que possui fortes

características autobiográficas, retratando as desigualdades sociais e preconceitos raciais vivenciados pelo autor. Grande parte de sua produção é perpassada por esse tom autobiográfico, inclusive a obra que será aqui analisada. Acrescentando essa questão a todas as já citadas sobre a relação entre História e Literatura, analisar sua produção mostra-se um exercício ainda mais rico em face desse caráter de seus trabalhos. *Triste Fim de Policarpo Quaresma* vem a ser seu terceiro livro, publicado no final de 1915. Após sua morte, em 1922, teve várias obras publicadas, entre elas algumas de suas mais famosas, como *Os Bruzundangas* (1923) e *Clara dos Anjos* (1948).

Sinopse da obra

Policarpo Quaresma é um patriota idealista. Durante toda a obra, busca reformar a pátria brasileira e torná-la a maior do mundo. Na primeira parte do livro, busca fazê-lo pela cultura; na segunda parte, pela agricultura; na terceira e última, pela política. No entanto, durante a narrativa, os obstáculos que encontra vão desiludindo o personagem e desmistificando a imagem de uma pátria idealizada que uma vez tivera.

Análise da obra

O romance que será analisado é *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Seu conteúdo foi inicialmente publicado em folhetins, em 1911, no *Jornal do Commercio*. Em 1915, a obra integral foi publicada em livro. Em sua leitura, podemos identificar que ela se passa na última década

do século XIX no Rio de Janeiro. Alguns acontecimentos que a perpassam podem nos dar essa referência. Entre eles, a Revolução Federalista (1893-1895) e a Revolta da Armada (1893). Nesse período, a República ainda era muito incipiente, tendo sido proclamada em 1889. Em seus primeiros anos, ela passou por crises de legitimidade – a exemplo dos acontecimentos citados que, de formas semelhantes, contestavam-na.

Crítica a teorias raciais

Quanto a ex-escravizados, negros e mestiços – caso de Lima Barreto, a relação com a República tornava-se ainda mais conturbada à medida que a cidadania prometida a esses grupos pelo regime republicano não era consolidada. Oficialmente, a escravidão já havia acabado, porém sua herança ainda se fazia presente na sociedade. A raça determinava desigualdades, submissão, inferioridade. Lima Barreto retrata esse legado em suas obras, denunciando as diversas expressões do racismo na sociedade.

Para sua legitimação, essas ideias precisavam de discursos, de teorias. Nesse contexto, do fim do século XIX e início do século XX, são inúmeras as teorias que buscavam justificar a subordinação racial e, por conseguinte, legitimar o racismo. Sob a influência de Herbert Spencer, Hippolyte Taine e Cesare Lombroso, autores brasileiros defendiam teses de eugenia, visando a um branqueamento da população, que poderia acontecer através da imigração de europeus. Entre eles estão Nina Rodrigues, Sílvio Romero e Euclides da Cunha (NATAL, 2017: 236-237). No próprio enredo

do livro de Lima Barreto, na biblioteca de Policarpo Quaresma havia obras de Charles Darwin, autor da teoria do evolucionismo que influenciou o já citado Herbert Spencer.

Na obra, há passagens que explicitam de que forma esse racismo estava presente na sociedade. Ricardo Coração dos Outros – personagem do livro, amigo de Quaresma – era tocador de modinhas. Seu principal instrumento era o violão, que, naquela época, não era bem visto pela população. Ricardo possuía grande popularidade e fazia sucesso onde era requisitado. Em certo momento, um crioulo também tocador de modinhas começa a rivalizar com ele. Ricardo vê sua ascensão com maus olhos, uma vez que – por ser negro e pelo preconceito que o cercava – contribuiria para aumentar o desprestígio do violão (BARRETO, 2001: 74). Quanto à presença negra na obra, há vários personagens ex-escravos retratados. Isso mostra que naquele período não havia apenas pessoas que conviviam com o legado da escravidão, mas também pessoas que haviam sentido na pele a própria escravidão. Em outra passagem, podemos observar Lima Barreto projetando no protagonista Policarpo suas ideias e sua crítica a essas teorias. No contexto em que Quaresma observava um de seus empregados, Mané Candeeiro – que era negro –, cantando, o autor afirma que “Quaresma procurou descobrir nele aquela odiosa catadura que Darwin achou nos mestiços; mas, sinceramente, não a encontrou” (BARRETO, 2001: 120).

A questão da imigração também está presente na obra. Vicente Coleoni, pai da afilhada de Quaresma, é um imigrante italiano. A visão de

Quaresma acerca do incentivo que o Governo dava aos imigrantes é negativa. Segundo ele, o governo os dava benefícios sem se importar com os que aqui já estavam, os brasileiros (BARRETO, 2001: 118). Isso pode ser interpretado como uma crítica do autor ao uso da imigração enquanto meio para o branqueamento da sociedade – com influência das teorias eugenistas. Essa passagem também deve ser entendida como demonstração do nacionalismo de Quaresma, que buscava valorizar o brasileiro em detrimento do que vinha de fora.

Nacionalismo

Normalmente a Nação é concebida como um grupo de pessoas unidas por laços naturais e portanto eternos – ou pelo menos existentes *ab immemorabili* – e que por causa desses laços, se torna a base necessária para a organização do poder sob a forma do Estado nacional (BOBBIO, 1998: 796).

Esses laços se configurariam através de grupos que teriam em comum determinadas características, como a língua, os costumes, a religião, o território, etc. Isso seria necessário para a consolidação de uma identidade nacional que desse coesão à nação e à pátria. A definição de Lima Barreto de patriotismo ia de encontro a isso. Segundo ele, esse patriotismo estava ligado a “um sentimento criado pelos líderes de Estado, sentimentos guerreiros de agressão, ou seja, o patriotismo estaria ligado à violência, à luta entre povos do mundo quando ele diz respeito à defesa.” (PAURA, 2010: 4) O contexto em que o escritor viveu nos ajuda a entender

essa visão. Em seu período de vida (1881-1922), houve diversas guerras e conflitos, tanto a nível nacional quanto internacional. Só na década em que *Triste Fim de Policarpo Quaresma* é ambientado – 1890 – tivemos, a nível interno, a Revolta Federalista e a Revolta da Armada. Mais tarde em sua vida, Barreto presenciou também a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918). Ou seja, ele viveu um contexto em que o nacionalismo estava em voga – e muitas vezes era utilizado para legitimar essas guerras. Essa explicação é essencial para entendermos de que modo esse cenário tem influência na forma como o autor retrata o nacionalismo na obra aqui analisada.

O espírito nacionalista de Policarpo Quaresma é o fio condutor do livro. Ele é um patriota exaltado e idealista. Durante o enredo, o personagem busca conduzir a nação brasileira a vãos mais altos, elevando-a a uma das maiores do mundo. Na primeira parte do livro, busca fazê-lo pela cultura, pelos costumes. Nessa parte começam a ser delineadas ideias que vão introduzindo ao leitor o ufanismo nacionalista de Quaresma.

Quaresma vive com sua irmã, Adelaide, em São Januário, no Rio de Janeiro. Desejara ser militar, mas não tendo sido aceito por insuficiência física, contentou-se com a administração, também no meio militar. Possuía uma vasta biblioteca na qual privilegiava autores nacionais, entre eles Gregório de Matos, Gonçalves Dias e José de Alencar. Os dois últimos eram da geração romântica. Podemos encontrar algumas características semelhantes entre suas obras e as ações de Quaresma. Entre elas, a exaltação do índio e o nacionalismo. Em uma atitude que mescla essas duas

características, Quaresma propôs que o tupi-guarani fosse a língua oficial do país. Seu argumento era de que o índio seria ainda intocado pela cultura do colonizador e, dessa forma, o portador da cultura genuína brasileira.

Seu requerimento, no entanto, foi recebido às gargalhadas; sua ideia, tida como absurda. Jornais publicavam ilustrações que debochavam do Major Quaresma e de sua proposta. Na repartição, local onde trabalhava, eram vários os comentários acerca de seu ato. Não se importou tanto com os comentários chamando-o de louco quanto com os que afirmavam ser ele um ignorante no que diz respeito à língua tupi. Esses o fizeram furioso. Preocupado em provar que era profundo conhecedor do tupi, dividiu-se entre suas obrigações diárias e entre mostrar que sabia a outra língua. Certo dia, Quaresma estava redigindo um documento oficial, quando ouviu um comentário insinuando que ele não soubesse tupi. De forma inconsciente, começou a traduzir o documento para o idioma indígena. Quando seu chefe soube que havia sido ele quem fizera aquilo, chamou-o para sua sala. Na conversa que tiveram, Quaresma foi reprimido por seu ato e suspenso da repartição. Esse primeiro revés sofrido pelo Major começa a dar indícios da posição de Lima Barreto acerca da ideia de pátria, que será explicitamente revelada ao final do livro.

Depois desse episódio, Quaresma passa a viver em um hospício. Iam visitá-lo apenas sua afilhada – Olga –, o pai dela e Ricardo. Após o período em que lá passou, ele saiu triste, deprimido. Conviver com a loucura o fez ter uma fisionomia de desgosto. Voltou à sua casa, mas isso não bastou para livrar-lhe daquela tristeza. Um dia, em uma conversa, sua afilhada lhe deu a

ideia de comprar um sítio para praticar o cultivo. Olga era uma das pessoas que buscava entendê-lo. Apesar de achar algumas das decisões de seu padrinho pouco usuais, ela não o julgava.

Sua presença na obra, assim como a de outras mulheres, evidencia o papel feminino na sociedade daquela época. Quando de seu casamento, Olga não o fez necessariamente por gostar do homem que seria seu marido. “Casava por hábito de sociedade, um pouco por curiosidade e para alargar o campo de sua vida e alargar a sensibilidade” (BARRETO, 2001: 71). Em muitos casos a principal função da vida da mulher nessa época era a do casamento. A representação de Ismênia - filha do general vizinho de Quaresma - na obra gira em torno de seu casamento e suas angústias acerca dele. Havia toda uma pressão em seu entorno para que se casasse, sempre que a viam perguntavam-na quando se casaria. A forma que a sociedade via o casamento e coagia as mulheres a ele pode ser exemplificada nesse trecho: “(...) naquela obrigação que incrustam no espírito das meninas, que elas se devem casar a todo custo, fazendo do casamento o pólo e fim da vida, a ponto de parecer uma desonra, uma injúria ficar solteira” (BARRETO, 2001: 171). No entanto, há também casos que fogem à regra, como o da irmã de Quaresma, que, com mais de 50 anos, nunca quis e nunca se casou.

A sugestão de mudar-se para um sítio trouxe-lhe esperança e reavivou nele ideias que por um tempo haviam ficado adormecidas. Assim tem início a segunda parte do livro, que trata de quando Quaresma passa a morar no sítio de nome “Sossego”. Ele vê nessa empreitada a possibilidade

de demonstrar como eram férteis e fecundas as terras brasileiras. “(...) o que era principal à grandeza da pátria estremecida, era uma forte base agrícola, um culto pelo seu solo ubérrimo, para alicerçar fortemente todos os outros destinos que ela tinha de preencher” (BARRETO, 2001: 83).

Nesse trecho, Policarpo é a representação do pai de Lima Barreto, João Henriques, afirma Lilia Schwarcz (NATAL, 2017: 238). Ele escrevia artigos sobre as terras férteis do Brasil, colocando a agricultura como vocação do país. Essas ideias são encarnadas pelo personagem do romance. Não somente as ideias, mas também os atos de ambos convergem. Assim como Quaresma, o pai do autor compra e se muda para um sítio. Outro fato em comum é o de os dois terem enlouquecido – sendo esse mais um exemplo do caráter autobiográfico da obra de Lima Barreto.

Elementos românticos: a crítica à modernidade

Essa mudança de ares do personagem demonstra, analisada mais amplamente, uma crítica à ideia de modernidade e à civilização capitalista. Löwy e Sayre definem o romantismo como uma visão de mundo histórica (LÖWY; SAYRE, 1993: 18-19). Chamam atenção para sua multiplicidade de definições, características e aspectos constituintes. A definição por eles dada, no entanto, elenca um elemento em comum: o do romantismo como crítica da modernidade. Ele se opõe à realidade capitalista moderna. Essa crítica se daria em nome de valores ideais de um passado pré-capitalista. Um local em que essa modernidade teria pouco chegado, que teria ainda elementos de tempos pré-capitalistas - e é frequentemente tema de

romances - é o campo. É a esse lugar que Quaresma vai em busca de uma fuga da modernidade.

Como é que toda a gente queria ser empregado público, apodrecer numa banca (...)? Como é que se preferia viver em casas apertadas, sem ar, sem luz, respirar um ambiente epidêmico, sustentar-se de maus alimentos, quando se podia tão facilmente obter uma vida feliz, farta, livre, alegre e saudável?

E era agora que ele chegava a essa conclusão, depois de ter sofrido a miséria da cidade e o emasculamento da repartição pública, durante tanto tempo! Chegara tarde, mas não a ponto de que não pudesse antes da morte travar conhecimento com a doce vida campestre e a feracidade das terras brasileiras (BARRETO, 2001: 83).

A vida no campo é descrita como doce. A cidade é associada à miséria. O trem – elemento que comumente é retratado como símbolo da modernidade – é também mencionado: “O major pensou ainda um pouco como aquilo (trem) era bruto e feio, e como as invenções do nosso tempo se afastam tanto da linha imaginária da beleza que os nossos educadores de dois mil anos atrás nos legaram” (BARRETO, 2001: 83). Nessa passagem podemos identificar a busca pelo antigo, por algo que se perdeu com a modernidade. Não só no campo, mas também em sua gente, Quaresma via “a existência de um resíduo forte da nossa nacionalidade a resistir às invasões das modas e gostos estrangeiros” (BARRETO, 2001: 89). As invasões seriam sinais da modernidade, sinais de uma cidade cada vez mais cosmopolita.

O personagem é também anti-cosmopolita, ao opor-se ao grande crescimento populacional da cidade e à entrada de produtos estrangeiros. Muitas vezes seu patriotismo e sua crítica à modernidade aparecem juntos. É o caso de sua negação à entrada de manufaturados estrangeiros e da defesa do violão – instrumento que seria a expressão característica da alma nacional – em detrimento do piano, instrumento da cultura burguesa moderna. Dessa forma, vemos no personagem de Policarpo uma recusa, uma crítica a elementos modernos, e uma procura pelo simples, pelo campo.

Essa busca de Quaresma, no entanto, não lhe traz bons frutos. Todo o conhecimento adquirido nos livros e todos os equipamentos utilizados não lhe foram úteis. Seu ajudante, o ex-escravo Anastácio, mostrou-lhe que era preciso apenas saber lidar com a terra, com a natureza, não havendo necessidade de seus sofisticados aparelhos. Nesse episódio há um embate entre a teoria e a prática. O conhecimento empírico do homem da região (Anastácio) funcionava muito melhor do que as teorias dos livros de Quaresma e as utilidades de seus equipamentos. Não desistindo de sua tarefa, Quaresma dedica-se incansavelmente às suas culturas, mas todo seu esforço não é páreo para um pequeno inimigo que vem aos montes. O sítio é invadido por formigas. Elas danificam sua plantação, levam grande parte de suas reservas e deixam-no desiludido de seus sonhos de erguer e melhorar a pátria pela agricultura. As formigas simbolizam os inimigos do país, que impedem suas aspirações de melhora. Com o fim da segunda parte do livro vem também o segundo fracasso de Quaresma. “Em lugar da

terra ubérrima, vamos encontrar uma terra invadida por formigas; aquela terra paradisíaca só existe nos livros, esta na realidade”. (SANTIAGO, 1982: 180).

Crítica à República e ao Positivismo

Já abatido pelos reveses que sofrera, certo dia Policarpo leu no jornal que os navios da esquadra haviam se insurgido e exigiam a renúncia do presidente. Era a Revolta da Armada. Com esperança, ele decide deixar de lado suas culturas e ir ao Rio de Janeiro ajudar as tropas do Presidente Floriano Peixoto. Assim inicia a terceira parte do livro. Lá chegando, o autor descreve a cidade com um clima tenso. As pessoas tomavam cuidado ao falar umas com as outras, qualquer crítica ou fala suspeita era motivo para ser perseguido. A perseguição era democrática - poderia acontecer tanto com os mais pobres quanto com os mais abastados e influentes. Lima Barreto denuncia, dessa forma, o autoritarismo da República e de Floriano Peixoto – citando-o como ditador. Sua concepção de governo seria o de uma tirania doméstica. O autor associa-o ao positivismo e, por conseguinte, faz uma crítica a essa corrente.

Eram os adeptos desse nefasto e hipócrita positivismo, um pedantismo tirânico, limitado e estreito, que justificava todas as violências, todos os assassinios, todas as ferocidades em nome da manutenção da ordem, condição necessária, lá diz ele, ao progresso (...) (BARRETO, 2001: 132).

Dessa forma, o autor mostra-se contrário à noção positivista de progresso, que seria alcançada pela ordem. Esses ideais, de ordem e progresso, estão estampados em nossa bandeira. Foi com a proclamação da República que se passou a usar a bandeira nacional tal qual a concebemos atualmente, com os dizeres “Ordem e Progresso”. Isso mostra como esse ideal positivista estava diretamente relacionado com o novo regime. A crítica ao positivismo, portanto, apresenta-se também como uma crítica à República, ao presidente, e à própria pátria. Barreto descreve Floriano como desprovido de qualidades intelectuais e preguiçoso, o que o impedia de ser considerado um homem forte comparado a grandes chefes de Estado. A visão de Quaresma e muitos outros, no entanto, não era essa. Via-o como um ídolo político, fino, tenaz e supervidente. Além disso, Policarpo era leitor do historiador positivista Fustel de Coulanges. Admirava, portanto, tanto a República quanto o positivismo.

No primeiro encontro dos dois, o presidente o trata com indiferença, fazendo pouco caso com um manuscrito que lhe havia sido entregue por Quaresma. Nesse manuscrito, estavam sugestões e ideias para acabar com os males do Brasil e melhorar o país. Em um segundo encontro, o personagem pede ao Marechal se já havia lido seu memorial. A resposta é afirmativa. No entanto, o presidente não leva a sério suas ideias, e refere-se a ele como um visionário. O abatimento e os questionamentos que esses acontecimentos lhe trazem são registrados numa carta à irmã. Nela, Quaresma afirma ser incompreendido. Pensa que todo seu sacrifício fora inútil e mostra-se desiludido com a política e, de forma geral, com a vida.

No fim do livro, de forma arbitrária, ele é preso pelo próprio regime que havia defendido, pelo próprio presidente que havia admirado, e pela própria pátria que havia exaltado.

Considerações finais

Ao final, Quaresma se desilude com a nação que tanto defendera. Sua vida fora norteadada por uma ilusão, um conceito falso – a pátria. Referindo-se a ela, o autor cita que “Certamente era uma noção sem consistência racional e precisava ser revista” (BARRETO, 2001: 93). A obra revela-se, portanto, como uma crítica à ideia de pátria e à sua defesa incondicional. O fim de Quaresma, personagem que encarna o nacionalismo, é melancólico. Despediu-se do mundo “sem deixar traço seu, sem um filho, sem um amor, sem um beijo mais quente, sem nenhum mesmo, e sem sequer uma asneira!” (BARRETO, 2001: 93). Analisando o desfecho da obra, podemos interpretar o nome do personagem – Policarpo – como uma ironia, segundo Silviano Santiago (SANTIAGO, 1982: 173). “Policarpo” significa “que produz, que dá muitos frutos”. No entanto, com o trecho citado fica claro que isso não é o que acontece com Quaresma, que nada deixa de si. “Carpo” significa pulso, e também pode ser associado ao verbo carpir, limpar o mato. “O Policarpo é de triste fim porque é de nenhum fruto e é também de pulso fraco, e é ainda um idealista que não consegue limpar a erva ruim de sua plantação” (SANTIAGO, 1982: 174).

Triste fim de Policarpo Quaresma nos traz uma percepção mais rica de aspectos sociais, políticos e culturais de sua época de produção. Pode ser

interpretado, conforme feito no presente artigo, como uma crítica ao nacionalismo cego e ufanista, à modernidade, às teorias raciais e à jovem República positivista. Através da obra, podemos tanto desvendar ideias do autor como ideias em voga no período, e de que forma a sociedade se relacionou com elas – ou aceitando-as, ou criticando-as.

Referências

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 11ª ed., 1998.

BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas Considerações. *Revista de Teoria da História*. Goiânia, v. 3, n. 1, p. 94-109, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/teoria/article/view/28658>>. Acesso em: 19 fev. 2021.

BORGES, Valdeci Rezende. Policarpo Quaresma e o Romantismo Anticapitalista. *Revista do Niesc*. Goiânia, v. 1, p. 78-89, maio. 2001. Disponível em: <www.academia.edu/11320213/Policarpo_Quaresma_e_o_Romantismo_Anticapitalista>. Acesso em: 19 fev. 2021.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

NATAL, Caion Meneguello. O triste visionário: Lima Barreto e seu tempo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 68, p. 235-240, dez. 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rieb/n68/2316-901X-rieb-68-00235.pdf>> Acesso em: 19 fev. 2021.

PACHECO, Keli C. Policarpo Quaresma: do triste fim ao prêmio. *Revista Uniletras*. Ponta Grossa, v. 29, p. 141-157, 2007. Disponível em: <www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/178/177>. Acesso em: 19 fev. 2021.

PAURA, Rômulo Rafael Ribeiro. Patriotismo em Lima Barreto: uma visão pelas crônicas. In: XIV ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH – RIO: MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, 2010, Rio de Janeiro. *Anais Eletrônicos*. Rio de Janeiro: UniRio, 2010. p. 1 - 9 Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276739214_ARQUIVO_ANPUH-RomuloPaura.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2021.

SANTIAGO, Silviano. Uma ferroada no peito do pé. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. pp. 163-183.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: Mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Scipione, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na 1ª República*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

SILVEIRA, Cristiane da. Entre a História e a Literatura: A identidade nacional em Lima Barreto. *HISTÓRIA: questões & debates*, Curitiba, ano 23, n. 44, p. 115-145, jan./jun. 2006.

SOUZA, Renato Dias de. As representações do nacionalismo em Lima Barreto. 2017, 259 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

Recebido em: 18/08/2019

Aceito em: 20/02/2021

DIÁLOGO ENTRE ROMANCE E HISTÓRIA: *CRIME E CASTIGO* COMO CRÍTICA À IDEIA DE PROGRESSO

DIALOGUE BETWEEN ROMANCE AND HISTORY: *CRIME AND PUNISHMENT* AS A CRITICISM OF THE IDEA OF PROGRESS

Gustavo Pitz¹

Resumo: A ideia de progresso se fez absolutamente presente no século XIX, principalmente entre as correntes teóricas que pensavam a História. Nesse contexto, são observadas duas características centrais na ciência histórica: primeiro, a recusa da literatura como fonte pelos historiadores; segundo, a tendência historiográfica de entender o progresso como algo unânime e inerente ao século XIX. Sendo assim, o objetivo deste artigo é o de inverter essa lógica: analisar historicamente uma obra literária do século XIX, tendo em vista os aspectos críticos ao progresso nela contidos. Para isso, tem-se como base o romance *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski, com o intuito de apontar os elementos da narrativa que se constituem como uma crítica político-social à modernidade e suas decorrências na Rússia.

Palavras-chave: Literatura; *Crime e Castigo*; Progresso; Dostoiévski; Rússia; Crítica.

Abstract: The idea of progress was absolutely present in the nineteenth century, mainly among the History theoretical currents. In this context, two

¹ Estudante do 7º período do curso de História (Licenciatura e Bacharelado) na Universidade Federal do Paraná. Foi bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (2017) e, em 2018 e 2019, foi bolsista no Projeto de Extensão junto ao Museu de Arqueologia e Etnologia da UFPR. Em 2020 foi voluntário no PIBIC na área de História Antiga e, desde então, atua como produtor de conteúdo histórico para o site Turistória. Email para contato: gustavopitz1@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1351303752038658>.

characteristics were observed in historical science: first, the refusal of literature as a source by historians; second, the historiographic tendency to understand progress as something unanimous and inherent in the 19th century. Therefore, the objective of this article is to reverse this logic: to analyze historically a literary work of the 19th century, considering the aspects related to the progress contained therein. For that, it is based on the novel *Crime and Punishment*, by Fiódor Dostoiévski, in order to point out the elements of the narrative that constitute a social-political critique of modernity and its consequences in Russia.

Keywords: Literature; *Crime and Punishment*; Progress; Dostoevski; Russia; Criticism.

Sinopse de *Crime e Castigo*

Publicado em 1866, *Crime e Castigo* narra a história do jovem ex-estudante russo Ródia Raskólnikov. Suas ideias de mundo o movem a assassinar duas mulheres na periferia de Petersburgo e, posteriormente, a confessar sua culpa à polícia da região. A narrativa, no geral, se concentra em retratar o sentimento de culpa de Raskólnikov após o crime, junto dos motivos que o levam à autodelação e à superação desse estado de espírito.

Sobre o autor

Nascido em 30 de outubro de 1821, em Moscou, Fiódor Mikhailovich Dostoiévski foi um dos maiores e mais reconhecidos escritores russos. Ele fez parte da pequena nobreza russa, cujo prestígio e riqueza eram bem inferiores à elite do país. Isso o diferenciou dos demais escritores reconhecidos do seu período, como Tolstoi, Gogol e Turgueniev, uma vez que estes adinham de ordens mais ricas. Antes de completar 20 anos de idade, Dostoiévski já havia perdido sua mãe – vítima de

tuberculose –, e seu pai – médico assassinado por um de seus servos, pois ao que tudo indica, essa ação foi uma reação à personalidade rígida e intolerante que tinha. Foi nesse período, em 1838, que Dostoiévski ingressou na Escola de Engenharia Militar de São Petersburgo. Sem recursos – situação que permeou toda a sua carreira como escritor –, em 1844 o estudante decidiu seguir a carreira das letras, a partir da escrita de seu primeiro romance, *Gente Pobre*, seguido por *O Duplo* e *Noites Brancas*.

Nesse primeiro momento literário, o autor se caracterizou pela proximidade com o socialismo utópico e a *intelligentsia* russa, materializada pela sua participação no círculo de *Petrashevski*. Sob a fachada de estudar literatura e humanidades, alguns membros do grupo – incluindo Dostoiévski – se dedicavam às discussões revolucionárias, que tangiam principalmente à libertação dos servos e à derrubada do Estado russo czarista. Por conta disso, em 1849 o czar Nicolau I ordenou a prisão de Dostoiévski, acusado de conspiração contra a sua autoridade, e o condenou à morte. Segundos antes da execução, o czar comutou a pena para prisão com trabalhos forçados durante oito anos, na Sibéria, seguido por prestação de serviço como soldado. Esse evento foi crucial para a mudança de perspectiva do escritor sobre a condição humana, intensificada pelo fortalecimento de sua crença no cristianismo ortodoxo (o Novo Testamento era o único livro permitido na prisão).

Em 1860, Dostoiévski retornou a São Petersburgo, e se deparou com uma cidade transformada, palco de uma efusão de ideias filosóficas e

políticas sobre os rumos do país. Em 1856, a dinastia Romanov assumiu o trono russo, e adotou políticas mais ocidentalizantes, que incluíram a libertação dos servos em 1860 e o estímulo às relações capitalistas. Nesse contexto, em 1864, escreveu *Memórias do Subsolo*, e dois anos depois, em 1866, publicou *Crime e Castigo*. Neste ano, acossado por dívidas, o escritor e sua nova esposa, a estenógrafa Anna Grigoriévna, fugiram de seus credores em destino à Europa ocidental, vivendo em cidades como Dresden, Milão, Florença e Genebra. Lá escreveu *O idiota* (1868) e *O eterno marido* (1870).

Depois disso, Dostoiévski voltou a São Petersburgo e deu continuidade a sua segunda fase literária, iniciada com *Memórias do Subsolo*. Já mais reconhecido profissionalmente nesse período, o autor aumentou a produtividade de seu trabalho, do qual resultaram as publicações de *Os demônios* (1871), *O adolescente* (1875) e *Os irmãos Karamazov* (1878), além da edição do *Diário de um escritor*, que se iniciou em 1873 e se estendeu até 1881. Em 28 de janeiro de 1881, depois de ter perdido o seu filho Aleksiéi, Dostoiévski faleceu, deixando vários projetos inconclusos, inclusive a continuação de *Os irmãos Karamazov*.

Contexto da obra

Em 1855, Alexandre II ascendeu ao poder do Império Russo. De forma diferente de seu antecessor, Nicolau II – que adotou políticas mais repressivas –, Alexandre II caracterizou-se por implementar um governo mais reformista e modernizador. Ele foi responsável pela libertação dos

servos, em 1860, após décadas de contestação da *intelligentsia* russa e dos revolucionários contra o regime de servidão. Logo, construiu-se no país uma imensa rede de telégrafos acompanhada de uma nascente indústria de ferro. Em consequência, iniciaram-se, na década de 60, os movimentos grevistas dos trabalhadores, de forma a assinalar essa nova fase russa de paulatina industrialização e urbanização (HOBSBAWM, 1977: 126). Além disso, os primeiros anos de Alexandre “foram marcados por uma liberação significativa da cultura, por nova abertura na discussão pública e por grande fermento de expectativas e esperanças” (BERMAN, 1986: 203). São Petersburgo, principal cidade do país, assim se tornou palco de discussões políticas e filosóficas sobre aquele presente.

Entretanto, conforme Berman, os novos intelectuais que surgiam nesse contexto, oriundos de diversos estratos sociais, os *raznochintsy*, confrontaram-se com uma realidade que, embora aparentemente modernizadora, mantinha uma estrutura tradicional. Alguns destes, sobretudo, questionavam a contradição existente entre as incorporações das ideias da burguesia ocidental pelo Estado e a *intelligentsia* – como a concepção de progresso e o utilitarismo capitalista – e a manutenção da estratificação social e da marginalização dos pobres (BERMAN, 1986: 203). Como resposta, muitos integrantes da nova geração passaram a evidenciar pela literatura, por exemplo, essa conjuntura, opondo-se à incorporação de ideias ocidentais. Sobre isso, Turgueniev, em *Fumaça* (1866), assinalou: “Progresso? Progresso seria Petersburgo queimar por inteira!” (BERMAN, 1986: 219). No mesmo ano, Dostoiévski, em *Crime e*

Castigo, seguiu essa linha crítica supramencionada, sendo por esse motivo o objeto de estudo do presente artigo.

Essa crítica romântica dostoiévskiana não se iniciou em 1866. Alguns anos antes de começar a escrever *Crime e Castigo*, em 1862, Dostoiévski viajou à Inglaterra e à França e vivenciou os efeitos do capitalismo industrial. Em *Notas de inverno sobre a impressão do verão*, de 1863, o autor fez uma reflexão sobre o que ele vira no ano anterior, produzindo uma imagem do capitalismo europeu quase totalmente negativa (BEZERRA, 2001: 10). Logo, *Crime e Castigo* seria o resultado desse caminho de reflexão filosófica, solidamente construído através da experiência em locais nos quais a sociedade burguesa havia se desenvolvido e numa Rússia que parecia seguir o mesmo modelo social capitalista (BEZERRA, 2001: 11). Nesse sentido, a crítica de Dostoiévski foi, sobretudo, uma insatisfação do autor russo ao que poderia se tornar a Rússia caso mantivesse as políticas ocidentalizantes.

A crítica à ideia de progresso

A própria arte Dostoiévski chamava de “realismo superior”. Isso porque, segundo ele, a realidade a qual retratava não era somente a material e visível, mas também a espiritual, as ideias, a subjetividade, a consciência (PAREYSON, 2012: 9). A partir disso, em *Crime e Castigo*, Dostoiévski, pela ferramenta da polifonia, resgatou toda aquela efusão de ideias filosóficas e políticas da década de 1860, deslocou-as para o romance e as personalizou: cada personagem é um ideólogo, detentor de uma ideia

filosófica específica sobre o mundo. “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 1981: 2). Ateus, cristãos, reacionários, revolucionários, capitalistas, assassinos, libertinos, etc., todos aparecem na obra e defendem as suas visões de mundo. E, o herói dostoiévskiano, neste caso Raskólnikov, é o principal dentre todas as ideias.

Dessa forma, a centralidade no romance não é dada aos acontecimentos nele presentes, mas ao embate entre diferentes ideias sobre um mesmo problema. Para cada concepção ou personagem – com enfoque no herói –, Dostoiévski determinou um destino, como se a crença em certos valores demarcasse o papel de cada qual na sociedade (PAREYSON, 2012: 35). A partir disso, pretendo analisar as principais personagens de *Crime e Castigo* e quais foram os seus destinos mediante o resgate de algumas partes do livro que satisfaçam essa abordagem.

O cenário do romance é a São Petersburgo dos anos de 1860. Dostoiévski narrou o clima sufocante e poluído da região, repleta de tavernas, bordéis, bêbados errantes e gente pobre pedindo esmola. Ródia Raskólnikov, personagem principal e esmagado pela pobreza, vivia num cubículo claustrofóbico, devia o aluguel do imóvel e penhorava todos os seus objetos com uma velha da região. O trancamento do curso de Direito por Raskólnikov, vide o contexto, foi uma mera consequência da pobreza do jovem estudante. Sem projeção de futuro, numa cidade que parecia

acabar com qualquer perspectiva de melhora, Ródia perambulava e divagava, tentando imaginar possíveis saídas.

Raskólnikov, como ideólogo, postulava a seguinte filosofia:

É só na minha ideia central que eu acredito. Ela consiste precisamente em que os indivíduos, por lei da natureza, dividem-se *geralmente* em duas categorias: uma inferior (a dos ordinários), isto é, por assim dizer, o material que serve unicamente para criar seus semelhantes; e propriamente os indivíduos, ou seja, os dotados de dom ou talento para dizer em seu meio *a palavra nova*. [...] Em linhas gerais, formam a primeira categoria as pessoas conservadoras por natureza, corretas, que vivem na obediência e gostam de ser obedientes. [...] Formam a segunda categoria todos os que infringem a lei, os destruidores ou inclinados a isso, a julgar por suas capacidades. Os crimes desses indivíduos, naturalmente, são relativos e muito diversos; em sua maioria, eles exigem, em declarações bastante variadas, a destruição do presente em nome do futuro (DOSTOIÉVSKI, 2001: 269-270).

A esses que infringem, Raskólnikov chama de extraordinários. O grande nome dessa categoria, para ele, era Napoleão Bonaparte, “o verdadeiro *soberano*, a quem tudo é permitido, esmaga Toulon, faz uma carnificina em Paris, esquece um exército no Egito, sacrifica meio milhão de homens na campanha da Rússia [...] e ao morrer é transformado em ídolo” (DOSTOIÉVSKI, 2001: 283-284). Esses seriam os heróis hegelianos, aqueles que captam a marcha do progresso e a aceleram, que rompem com os limites de cada fase da evolução humana em nome do novo. É, portanto, papel destes realizarem a Ideia no tempo, através da

quebra do colete de força que tenta contê-los (HARTMAN, 1990: 36-37). Raskólnikov, assim, retoma a ideia de progresso e a dialética da formação do Espírito, de autoria de Hegel, e atribui a sua materialização aos heróis, justificando essa teoria pela existência de supostas leis da natureza. Raskólnikov é, sobretudo, um hegeliano (FABRIS, 2005: 9).

É a partir dessa teoria que Ródia tentará superar a sua condição social. Até então, ele era um ordinário, que vivia à margem da sociedade pela falta de recursos. Estava cansado de esperar a *felicidade geral* prometida pelos socialistas, e quis provar para si que poderia fazer parte da segunda categoria e transgredir os limites que a ele estavam sendo impostos. A ideia foi matar Aliena Ivánovna, penhorista que se aproveitava da pobreza de seus clientes, inclusive de Raskólnikov, para enriquecer. Acreditava que, fazendo isso, ele provaria a sua capacidade extraordinária. O fato ocorreu: ele não só a matou, como também assassinou sua filha, Lisavieta, que infortunadamente chegou à casa da velha na hora do crime. Conforme Ródia justifica, “não foi para ajudar minha mãe que eu matei – isso é um absurdo! Eu não a matei para obter recursos e poder, para me tornar um benfeitor da humanidade. [...] Eu simplesmente a matei, matei para mim, só para mim” (DOSTOIÉVSKI, 2001: 427). Foi a tentativa daquele relegado ao esquecimento provar para si que poderia fazer parte da história, do progresso, afirmando a incapacidade do mundo e de sua condição social de impedi-lo.

Além de Raskólnikov, outro personagem ganha grande destaque na obra, mas como vilão. Piotr Pietróvitch Lújin era juiz de instrução, homem

de negócios, que se portava de acordo com os padrões burgueses da Europa Ocidental. Pretendia pedir em noivado a irmã de Raskólnikov, Avdótia Románova, e para isso foi buscar aprovação do futuro cunhado. Nos embates travados entre ambos, fica claro o ideal utilitarista e burguês de Lújin. Ele se diz integrante da “nova geração”, concatenado às ideias de progresso. Segundo ele:

Já diz a ciência: ama acima de tudo a ti mesmo, porque tudo no mundo está fundado no interesse pessoal. Se amas apenas a ti mesmo, realizas os teus negócios de forma adequada e ficas com o cafetã inteiro. Já a verdade econômica acrescenta que quanto mais negócios privados organizados houver numa sociedade e, por assim dizer, cafetãs inteiros, tanto mais sólidos serão seus fundamentos e tanto mais organizada será a causa comum. Logo, ao adquirir única e exclusivamente para mim, precisamente dessa forma eu adquiro como que para todos e levo a que o próximo receba um cafetã um tanto mais rasgado porém não mais de favores privados isolados e sim como resultado do avanço geral (DOSTOIÉVSKI, 2001: 167).

Como se pode observar, Lújin mostra-se um ideólogo das postulações do utilitarismo iluminista, mais precisamente de Jeremy Bentham. Em *Uma Introdução aos Princípios da Moral e da Legislação*, Bentham se ancora na concepção segundo a qual a utilidade é a propriedade que leva ao benefício e à felicidade individual. Assim como Lújin, para o economista a soma das ambições e interesses individuais, em prol da utilidade, levaria à felicidade comum e à resolução dos problemas sociais (LEÃO; PEDROSO, 2014: 154). Em qualquer situação no decorrer da

narrativa, este personagem tenta tirar proveito econômico frente aos demais, persuadindo, enganando e usurpando.

A ironia ao socialismo utópico quanto à irrealização da felicidade geral, feita por Raskólnikov, persiste na representação do personagem Andriêi Liebeziátnikov. Este, ex-aluno de Lújin, era declaradamente apoiador das ideias de Charles Fourier. Como ideólogo do socialismo utópico, diz o narrador,

aderia ao progresso e às “nossas novas gerações” por paixão. Era um dentre a legião inumerável e variegada de tipos vulgares, de abortos macilentos e tiranetes ignorantes, que num fechar de olhos aderem forçosamente à ideia mais em voga para banalizá-la no mesmo instante, caricaturar de imediato tudo a que homens mesmo às vezes servem de forma mais sincera (DOSTOIÉVSKI, 2001: 374).

O autor destacou também que era do interesse do personagem contribuir para a construção de uma futura comuna, aos moldes da doutrina de Fourier e do proposto pelo romance de Tchernichevski *Que fazer?*. Conforme pode ser observado, Dostoiévski produziu uma representação crítica do socialismo, opondo-se a essa teoria.

Na obra também houve espaço para a representação de grupos sociais mais abastados, como os proprietários de terra, cuja ética Dostoiévski questiona. Ela se dá por Svidrigáilov. Era ex-soldado, homem rico do interior, libertino, aproveitador e ocioso, e durante a obra admite a prática de açoitamento em servos e violência contra mulheres. Todas as suas obras de caridade aparecem no romance como uma tentativa de disfarçar

essa sua personalidade. O único aspecto menos ofensivo referido a ele se dá quando Svidrigáilov traz a nova configuração de Petersburgo após 1860. Para ele, “o povo *enche a cara*, os jovens instruídos, por falta do que fazer, levam a vida em sonhos irrealizáveis e devaneios, e deformam as mentes em teorias” (DOSTOIÉVSKI, 2001: 489). Não é por acaso que ele se diz leitor do autor romântico Friedrich Schiller, com o qual partilhava, como pode ser visto, uma repulsa às ideias que sustentavam a sociedade burguesa. De qualquer forma, a representação dos atores sociais ligados ao tradicional regime de servidão, com exceção a esse aspecto, é expressivamente negativa.

No romance, o contraponto a todas essas ideias é personificado pelo melhor amigo de Raskólnikov, Razumíkhin, e pelas mulheres jovens, Sônia Ivánova – prostituta que possuía um forte afeto por Ródia - e Avdótia. *Razum* deriva de razão, juízo ou intelecto, aspecto que indica qual é o papel desempenhado por Razumíkhin. Para ele, “todos nós, no que se refere à ciência, ao desenvolvimento, à razão, à experiência e tudo, tudo, tudo, tudo, ainda estamos na primeira classe preparatória do colégio! Nós nos contentamos em viver da inteligência alheia – e nos impregnamos!” (DOSTOIÉVSKI, 2001: 214). Ele, mesmo sendo estudante de direito, recusa as filosofias e a ciência, tensiona a incorporação das ideias ocidentais em solo russo. Embora muito inteligente, a grande virtude apresentada ao longo da obra é sua fidelidade ao amigo, mesmo nos momentos em que este se distanciou das afetividades, e seu caráter nacionalista. Em virtude disso, Razumíkhin é representado positivamente

em toda a narrativa, como se fosse o exemplo a ser seguido pelos demais personagens.

Além dele, as mulheres jovens ganham fundamental importância, o que mostra um outro aspecto significativo desta obra dostoiévskiana. Representadas por Sônia e Avdótia, recusam os autoproclamados homens do progresso, e constroem uma própria ideologia de oposição. Por exemplo, Avdótia, irmã de Raskólnikov, rechaça propostas de casamento - primeiro a de Lújin e depois a de Svidrigáilov -, devido ao caráter de ambos, e estabelece união precisamente com Razumíkhin. De outra maneira, Sônia força Ródia a se confessar, pois não conseguia permanecer junto a um homem preso a teorias filosóficas que feriam a ética cristã, como o amor ao próximo. Ao mesmo tempo, é ela quem ajuda Raskólnikov a superar a sua síndrome de inferioridade, através do reforço da fé em contraponto à ciência. Ambas são religiosas e trilham um caminho digno de vida que foge à lógica ocidental.

Feita a representação desses personagens, atentarei agora ao destino que estes tiveram na obra. Lújin, primeiramente, foi o mais detratado. Sua ambição de se casar com Avdótia Románova foi interrompida por ela. Avdótia, com o tempo, percebeu o caráter desencantado, frio e utilitarista de Lújin, algo que a fez determinar o fim do noivado. Não obstante, durante a celebração fúnebre pela morte de Marmieládov, o qual foi bancado pelo amigo Raskólnikov, Lújin tenta se vingar dessa recusa. A tentativa caiu por terra quando Andriêi revelou no cortejo os objetivos de Lújin, fazendo com que todos expulsassem o juiz de instrução. Dessa maneira, Dostoiévski

critica o utilitarismo em dois sentidos: o primeiro deles diz respeito à impossibilidade de sentimentos de humanidade que esta ideia representa, pois não é capaz de amar; o segundo, a como demonstrou que esses novos capitalistas não respeitavam sequer os momentos de espiritualidade, na medida em que tentavam tirar proveito inclusive das situações relacionadas à religião. Por conseguinte, Lújin não reaparece na obra, pois é marginalizado pelos demais personagens, como se esta filosofia não tivesse mais espaço entre eles.

De maneira semelhante Svidrigáilov é descrito no romance. Após novas tentativas de comprar o casamento com Avdótia, essa lhe dá um tiro como forma de decretar a impossibilidade do matrimônio e da permanência do nobre na narrativa. Num primeiro momento, Svidrigáilov não falece, entretanto, logo em seguida, ele mesmo se apropria da arma e se suicida. Nesse sentido, a mensagem passada por Dostoiévski parece ser que, no mundo das novas ideias, os estamentos tradicionais da Rússia não têm espaço, assim como suas práticas de violência, corrupção, libertinagem e pedofilia. Isso não significa, todavia, que “as novas gerações” possuam ideal que supere esses problemas da antiga classe nobiliárquica; muito pelo contrário, como pode ser visto por Lújin, o novo se diz diferente, mas mantém determinadas características passadas e acentua outras, como o desencantamento do mundo pela banalização da religião e o individualismo, algo que nem mesmo a elite tradicional possuía.

A grande crítica se concentra na representação do próprio herói do romance. Após cometer o crime, Raskólnikov esperava não se sentir

afetado pelo ato. Segundo ele, os extraordinários não se abalam frente às suas ações; suas preocupações, pelo contrário, se concentram na realização do novo, em seu impacto no futuro. Porém, não foi isso o que aconteceu. O que se seguiu foi o surgimento de um forte sentimento de impotência e decepção. Isso, pois, segundo ele,

matei apenas um piolho, inútil, nojento, nocivo. [...] Naquela ocasião [o crime] eu precisava saber, e saber o quanto antes: eu sou um piolho, como todos, ou um homem? Eu posso ultrapassar ou não! [...] Foi a mim que eu matei, não a velhota. No final das contas eu matei simultaneamente a mim mesmo, para sempre! (DOSTOIÉVSKI, 2001: 425-428).

Raskólnikov não se sentia culpado necessariamente pelo crime. Ele ficou arrasado pois sua atitude não era significativa para a História como foram as de Napoleão, ao mesmo tempo em que sua reação ao acontecido não foi de indiferença, como deveria ser a dos extraordinários. Ao ultrapassar os limites da moral, conforme a concepção do personagem, suas preocupações se centraram somente nas consequências que aquilo traria para ele, inclusive numa possível prisão. Devido a isso, Ródia passou a se ver como um “piolho”, como alguém fadado à categoria de ordinário, que não possui os predicados necessários para ser diferente e se tornar o herói da História. Isso o afastou de todas as relações afetivas que possuía, inclusive com a própria família e amigos. Raskólnikov passou a não amar mais, pois tinha vergonha de si. Foi essa consciência oprimida do herói que contribuiu para que ele confessasse sua culpa junto à polícia da região; não

por se sentir arrependido, mas por aceitar as consequências de ser um homem ordinário.

Por meio do juiz Porfirí, que ordena a prisão de Raskólnikov após a sua autodelação, a possibilidade de superação desse estado de espírito se deu nas seguintes palavras: “O senhor, em primeiro lugar, está precisando mudar de ares há muito tempo. Bem, o sofrimento também é uma boa coisa. [...] Sei que não acredita – mas o senhor pare com esse jeito finório de filosofar, entregue-se à vida de forma direta, sem discutir” (DOSTOIÉVSKI, 2001: 469). Desse modo, Dostoiévski tenta demonstrar que as filosofias do mundo acorrentam o sujeito em uma realidade muito distante da vida, das relações humanas, ao ponto de naturalizar mortes para atingir os princípios estabelecidos (PAREYSON, 2012: 42).

Idealização da religiosidade

É pela figura de Sônia que a libertação do personagem para a vida acontece. Ela o apresenta e lê o Novo Testamento, na passagem da ressurreição de Lázaro. A moral da história explica que a dignidade, aceitação do sofrimento, leva os fiéis ao paraíso, ou até à ressurreição, como no caso de Lázaro. Na prisão, na qual é condenado a oito anos de trabalhos forçados, Ródia mantém contato com o Novo Testamento, único livro liberado aos presos. Isso reforça nele as palavras bíblicas, fazendo-o acreditar que mesmo os marginalizados, como ele, poderiam ser exaltados. “Ele ressuscitara, e o sabia, sentia todo o seu ser plenamente renovado. [...] A dialética dera lugar à vida, e na consciência devia elaborar-se algo

inteiramente diferente” (DOSTOIÉVSKI, 2001: 559). Aqui, Raskólnikov volta a amar e a valorizar suas relações afetivas, liberta-se das amarras da ciência para aproveitar a integridade da religião como sendo a única que pode fazer renascer os indivíduos imersos na escuridão das ideias racionais.

É somente no Epílogo, momento que retrata essa passagem da prisão, que Ródia, deixando de pensar no futuro, se volta à idealização de determinado passado.

Lá, na estepe sem fim banhada de sol, negrejavam tendas de nômades como pontinhos que mal se distinguiam. Ali havia liberdade e vivia outra gente, em nada parecida à de cá, lá era como se o próprio tempo houvesse parado, como se ainda não tivesse passado o século de Abraão e o seu rebanho (DOSTOIÉVSKI, 2001: 558).

Raskólnikov desejava a volta da sociedade agrária russa, de um tempo no qual a religião cristã ortodoxa prevalecia e a simplicidade da vida era a maior preciosidade. Distante da racionalidade e do espírito utilitarista, viver-se-ia de maneira plena.

Entendendo o romantismo segundo Löwy e Sayre, que o definem como uma visão de mundo que “representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideia do passado” (LÖWY; SAYRE, 2015: 39), é fundamentalmente nesse ponto, no final do romance, que se delineou o Dostoiévski romântico. Ao criticar o utilitarismo pela representação caricatural do magistrado Lújin, assumidamente capitalista, e imputar ao hegelianismo de Raskólnikov o

motivo pelo qual ele ficou cismado e desumano, vê-se que o autor russo combateu as duas principais ideias sobre as quais se sustentava a sociedade burguesa, e que estavam sendo incorporadas tanto pela *intelligentsia* russa quanto por parte das novas gerações de intelectuais no período.

Devido a isso, é comum classificar Dostoiévski como um revolucionário anti-capitalista. Porém, o autor também se opôs aos socialistas utópicos, como Andriêi, uma vez que o socialismo, além de uma teoria ocidental, também não rompia com o ideal de progresso. O que se pode inferir, entretanto, é a proximidade do romancista com o pensamento romântico não-revolucionário do século XIX, e principalmente com o nacionalismo. Conforme visto na representação de Razumíkhin, grande importância é dada a essa personagem, essencialmente no que tange a sua crítica à apropriação das ideias ocidentais na Rússia. Em relação às mulheres, embora de forma menos enfática, Dostoiévski procede de forma semelhante. De certa forma, isso indica o posicionamento do autor, o que incluiu suas críticas e aspirações de mundo.

Nessa perspectiva, através de *Crime e Castigo*, Dostoiévski denunciou os perigos que representavam essa nova fase da Rússia e a crença no progresso, algo que poderia naturalizar no país a violência e banalizar a religião. O progresso e a modernidade, para ele, legitimavam guerras, crimes, e acabavam com qualquer forma de relação humana e afetiva. Isso não significa, entretanto, que o escritor defendia a volta da supremacia da nobreza russa; muito pelo contrário, observa-se pela representação de Svidrigáilov que os abastados nada tinham de

positividade. Por isso, o tempo idealizado no romance é anterior ao do estabelecimento das relações de servidão; é um tempo praticamente bíblico, sem limites temporais estabelecidos por ele. Nesse sentido, dentro das tipologias de romantismo estabelecidas por Löwy e Sayre, podemos enquadrar *Crime e Castigo* como produto de uma visão romântica resignada, que se define por um desejo de restituição, isto é, de restauração ou recriação de um passado, o qual é objeto de nostalgia (LÖWY; SAYRE, 2015: 87). Visto a falta de descrição desse passado, não dá para afirmar que se refere ao medieval – comum entre os eslavófilos russos, como Dostoiévski –, mas os aspectos de uma sociedade rural e profundamente assentada sobre a religião são vigorosamente ressaltados.

Considerações parciais

Através do romance, observa-se um Dostoiévski que contestou o capitalismo e o progresso, que não aceitou a modernidade ocidental em solo russo, e que exprimiu por meio da literatura, principalmente em *Crime e Castigo*, toda a sua crítica ao contexto no qual estava inserido. Isso denota o valor histórico do romance pois, além de tentar compreender um mundo que a historiografia negligenciava, ele se constituiu sendo contra o progresso mesmo no século XIX. Talvez a grande perspicácia de Dostoiévski seja a de apresentar todas essas ideias ocidentais e o contraponto a elas de forma personalizada. Isso permitiu não só apontar o posicionamento do autor, como também adentrar no contexto da história e captar as diferentes ideias e compreensões de mundo.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora 34, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

FABRIS, Leonardo Prates. *Criminologia em Dostoiévski*: “Crime e Castigo” como crítica à racionalidade clássica. 2005. 37 f. Monografia (Especialização em Ciências Jurídicas) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <http://conteudo.pucrs.br/wp-content/uploads/sites/11/2018/09/leonardo_fabris.pdf>. Acesso em: 04 maio 2019.

FARIA, Daniel. Quando os poetas se despediram da felicidade: Baudelaire e Dostoiévski criticam as utopias. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, p. 69-86, 2005.

FRANK, Joseph. Os anos milagrosos: 1865-1871. In: _____. *Dostoiévski: um escritor de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, ebook.

HARTMAN, Robert S. Introdução. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. São Paulo: Moraes, 1990.

HOBSBAWM, Eric. *Era do Capital*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

JONES, Malcolm V. Some Echoes of Hegel in Dostoyevsky. *Slavonic and East European Review*, Londres, v. 49, n. 117, p. 500-520, 1971.

Disponível em:
<http://www.jstor.org/stable/4206449?seq=1#page_scan_tab_contents>.
Acesso em: 01 maio 2019.

LEÃO, Igor Z. C. C.; PEDROSO, Ednilson R. O utilitarismo e a crítica de Dostoiévski. *Rev. Let.*, São Paulo, v. 54, n. 1, p. 151-165, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/download/6328/5378>>.
Acesso em: 02 maio 2019.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

PAREYSON, Luigi. *Dostoiévski: Filosofia, Romance e a experiência religiosa*. São Paulo: Edusp, 2012.

Recebido em: 18/08/2019

Aceito em: 06/02/2021

O PASSADO MEDIEVAL, O PRESENTE INDUSTRIAL E UM FUTURO COMUNISTA EM *NOTÍCIAS DE LUGAR NENHUM* DE WILLIAM MORRIS

THE MEDIEVAL PAST, THE INDUSTRIAL PRESENT AND A COMMUNIST FUTURE IN WILLIAM MORRIS' *NEWS FROM NOWHERE*

Hugo Tadao Beker¹

Resumo: O presente trabalho pretende analisar aspectos da utopia comunista em *Notícias de Lugar Nenhum*, do escritor inglês William Morris, comparando-a com a sociedade industrial do século XIX em que vivia (e em relação à qual sua utopia é diretamente contraposta). Ademais, serão destacados alguns aspectos desta utopia que podem aproximá-la de um passado medieval europeu idealizado pelo autor - configurando, assim, uma comparação entre o presente vitoriano no qual o autor viveu, o futuro comunista que ele imagina, e o passado medieval que ele recupera. Mais especificamente, os aspectos sociais privilegiados nesta análise são a questão do trabalho e do modo de vida (se rural ou urbano).

Palavras-chave: Literatura; Século XIX; William Morris; *Notícias de Lugar Nenhum*; Socialismo Utópico.

Abstract: This paper intends to analyze aspects of the communist utopia in William Morris' *News from Nowhere*, comparing it to the 19th century industrial society in which he lived (and to which his utopia is directly opposed to). Furthermore, certain aspects of this utopia that bring it closer to a medieval european past idealized by the author will be pointed out -

¹ Graduando em História (Licenciatura e Bacharelado) na Universidade Federal do Paraná desde 2017. Atualmente desenvolve pesquisa na área de História Antiga, especificamente com Roma republicana nos séculos II e I a.C. Email para contato: hugotbeker@gmail.com.

hence resulting in a comparison between the victorian present in which the author lived, the communist future which he imagines, and the medieval past which he revives. Specifically, the social aspects privileged in this analysis are labour and the lifestyle (if rural or urban).

Keywords: Literature; 19th Century; William Morris; *News from Nowhere*; Utopian Socialism.

Introdução²

Nosso autor nasceu em março de 1834 em Walthamstow, Inglaterra, no seio de uma família burguesa – seu pai era financista na cidade de Londres e sua mãe era professora de música em Worcester. Ingressou no *Exeter College* (Universidade de Oxford) em 1853, inicialmente tendo a intenção de entrar para a vida clerical. Entretanto, Morris acabou desenvolvendo uma grande admiração pela arquitetura gótica e, depois de ter se graduado em 1856, passou a se dedicar às artes plásticas – tentando, num primeiro momento, aprender arquitetura e, posteriormente e com maior sucesso, se dedicando à decoração de interiores e ao design de tecidos e papéis de parede (sendo inclusive considerado um dos maiores nomes do design industrial). A sua preocupação com a importância da arquitetura e dos edifícios (principalmente os antigos) o levaram a fundar em Londres, juntamente com outros colegas, a *Society for the Protection of Ancient Buildings*³ em 1877.

² Neste trabalho, todas as citações de obras em inglês serão traduzidas para o português em tradução livre por nós. Os trechos originais em inglês estarão nas respectivas notas de rodapé.

³ Em tradução livre: *Sociedade pela Proteção de Edifícios Antigos*. Existente até hoje, trata-se de uma das primeiras sociedades de conservação de patrimônio

Morris também se dedicou à escrita e à tradução literárias, tendo publicado uma série de obras como os poemas *The Earthly Paradise* (1868-1870) e *Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* (1876) e os romances *A Dream of John Ball* (1886) e *The Well at the World's End* (1892), além de ter traduzido obras clássicas como a *Eneida* (1876) e, em parceria com um estudioso islandês, as sagas medievais islandesas, posteriormente publicadas em inglês com o título *Three Northern Love Stories* (1875)⁴. Em 1891, Morris fundou no distrito londrino de *Hammersmith* a *Kelmscott Press*, editora especializada na publicação de textos medievais e clássicos da literatura inglesa, além de algumas obras do próprio fundador.

Por fim, também cabe destacar a grande atuação política de William Morris em favor da causa socialista. Em 1883, ele se juntou à Federação Democrática, partido socialista revolucionário liderado por Henry Hyndman. Apenas um ano depois, Morris acabou emergindo (com certa relutância) como o líder da Liga Socialista, grupo que se separou de Hyndman por conta da visão favorável ao parlamentarismo que tinha seu partido. Morris participou e esteve no centro de inúmeros protestos políticos na Grã-Bretanha entre as décadas de 1880 e 1890, inclusive na demonstração de 13 de novembro de 1887, episódio que ficou

material. Cf. SPAB. About us. Disponível em: <<https://www.spab.org.uk/about-us>>. Acesso em: 18 ago 2019.

⁴ Tradução livre dos títulos em inglês, respectivamente: O Paraíso Terrestre (1868-1870); Sigurd o Volsungo e a Queda dos Nibelungos (1876); Um Sonho de John Ball (1886); O Poço no Fim do Mundo (1892) e Três Histórias de Amor Nortenhas (1875).

posteriormente conhecido como “domingo sangrento”. Apesar de nunca ter abandonado sua atuação e seu posicionamento político, Morris acabou sendo gradativamente afastado do protagonismo na Liga Socialista a partir de 1888, passando a se dedicar novamente à escrita e à sua recém-fundada editora. William Morris faleceu de causas naturais em outubro de 1896, em Londres, aos 62 anos de idade.

News from Nowhere (*Notícias de Lugar Nenhum*) foi lançado pela primeira vez em 1890, em forma de publicação seriada no *The Commonweal*, o jornal da Liga Socialista fundado em 1885. Assim, a obra está inserida num contexto em que manifestações populares e movimentos políticos contestavam a ordem burguesa industrial do século XIX e num momento em que o autor já vinha atuando politicamente de forma ativa em reuniões de socialistas e em manifestações públicas. Ademais, trata-se de um contexto em que as indústrias eram já fortemente mecanizadas, a sociedade inglesa era eminentemente urbana e o imperialismo europeu sobre outros continentes já tomava forma – aspectos sociais que serão criticados ao longo da obra.

A narrativa se inicia em Londres, no século XIX, com o protagonista⁵ saindo de uma reunião da Liga Socialista. Na mesma noite, ele tem um

⁵ O nome do protagonista não nos é revelado em nenhum momento da obra, sendo que os habitantes da Inglaterra socialista com os quais ele interage se referem a ele apenas como “Convidado” (*Guest*). O narrador do capítulo I nos diz que é um amigo seu quem conhece a história deste personagem, e que, a partir do capítulo II, este mesmo amigo irá narrar, em primeira pessoa, esta história. Portanto, do capítulo II até o fim da obra, a narração é feita por um narrador-personagem e protagonista.

longo sonho no qual se aventura, de forma vívida, numa Inglaterra comunista do século XXI. Através de observações e interações com esta sociedade e seus habitantes, ele vai conhecendo as suas características e, sobretudo, comparando-a com a sociedade da Era Vitoriana.

Passado, presente e futuro em *Notícias de Lugar Nenhum*, de William Morris

A forma através da qual Morris estrutura seu romance é, marcadamente, uma comparação praticamente constante entre o contexto “presente” para o qual o narrador-personagem foi transportado (a Inglaterra no idealizado mundo comunista do século XXI) e o passado daquele contexto – o passado humano como um todo quanto, e principalmente, a Inglaterra do século XIX (contexto em que o protagonista nasceu e viveu). Em outras palavras, o romance é uma comparação entre uma futura Inglaterra comunista do XXI (tempo presente no qual a maior parte do romance se passa) e, sobretudo, a Inglaterra industrial do XIX (tempo pretérito em relação ao contexto em que essa maior parte da obra se passa, apesar de ser a realidade de onde nosso protagonista veio).

Esta comparação se dá, ao longo do livro, de duas principais maneiras: através das observações e dos diálogos em que o narrador-personagem se envolve ao longo de sua estadia naquela realidade, e através da conversa entre ele e o personagem Hammond, um velho sábio que conhece bem a história principalmente da sociedade do século XIX e

do processo, ao longo do século XX, que levou à constituição daquela nova sociedade.

No primeiro tipo de situação, as comparações entre as duas sociedades são sentidas através da descrição que o protagonista faz das paisagens e das pessoas do local e, principalmente, através das conversas e das interações que ele tem com estas mesmas pessoas. Muitas vezes, estas interações e conversas são marcadas por estranhamentos e desentendimentos, ainda que nosso protagonista tente, salvo algumas exceções, não deixar transparecer que ele veio de um outro período.

No segundo tipo de situação, o personagem Hammond, sendo um grande conhecedor tanto da história do século XIX quanto do século seguinte, é a principal fonte de informação que pode explicar ao narrador-personagem a forma como aquela sociedade estava organizada, como ela se diferencia principalmente da realidade do século XIX e como ela veio a se constituir. Estas explicações são feitas por meio de longos diálogos nos quais predominam críticas de Hammond à organização da sociedade capitalista industrial e comparações diretas entre esta sociedade e a realidade comunista da qual fazia parte.

Ademais, uma análise da caracterização que Morris dá à sua sociedade idealizada nos permite identificar a outra comparação que o autor faz entre um tempo presente e um tempo pretérito: o século XIX em que William Morris viveu comparado com o passado medieval europeu. Isto está relacionado com a própria perspectiva crítica que ele tem em relação ao contexto vitoriano: a partir da biografia de Morris escrita pela

historiadora cultural Fiona MacCarthy, vemos que ele percebia os inúmeros problemas e injustiças sociais de seu período mesmo antes de se juntar à Federação Democrática, em 1883 (ato considerado a sua declaração aberta em favor da causa socialista). Também a partir desta biografia percebemos que Morris teve, desde a infância e até o fim da vida, uma paixão pelo medievo europeu e pela literatura (principalmente as obras clássicas e medievais): “Ele foi um leitor precoce, afirmando ter começado as obras de Sir Walter Scott aos quatro anos de idade e ter concluído todo o conjunto aos sete. Desde já ele era muito receptivo ao medievalismo e romance” (MACCARTHY, 2009: 2)⁶.

Esta admiração por aspectos do passado medieval fica evidente no próprio romance, na medida em que Morris dá à sua Inglaterra comunista uma caracterização com uma série de aspectos que podem ser considerados como típicos do medievo europeu - a predominância de uma população do campo e a sobreposição de um estilo de vida rural mesmo sobre os habitantes dos antigos centros urbanos, a preferência pelo trabalho artesanal e manual em oposição ao uso extensivo de maquinário, as feiras e mercados de produtos agrícolas e artesanais, etc.

Essa caracterização pode ser vista já nas primeiras páginas do romance. O primeiro habitante daquela sociedade com quem o protagonista tem contato é Dick, o barqueiro que o leva para se banhar no rio Tâmsa (em frente ao qual nosso protagonista reside) na primeira manhã em que

⁶ Original: “He was a precocious reader, claiming to have started on the works of Sir Walter Scott at the age of four and to have completed the entire oeuvre by the time he was seven. Already he was highly receptive to medievalism and romance”.

acorda nesta sociedade. O traje de Dick, que não é muito diferente do que as outras pessoas daquela sociedade vestiam, é descrito da seguinte maneira:

[...] não parecia com nenhuma roupa moderna do dia-a-dia que eu tenha visto, mas serviria muito bem como uma fantasia para uma imagem da vida no século quatorze: era de tecido azul-escuro, razoavelmente simples, mas de material fino, e sem mancha alguma (MORRIS, 2007: 5)⁷.

Algumas páginas adiante, o protagonista descreve as casas que observa enquanto anda, junto com Dick, pelas ruas da Londres do século XXI. Eram elas sólidas, bonitas e com uma aparência campestre, sendo que a maioria era feita a partir de madeira e gesso, o que as tornava, por conta da forma como precisavam ser construídas com estes materiais,

[...] tão parecidas com as casas medievais de mesmo material que eu me senti como se estivesse vivo no século quatorze; uma sensação reforçada pelo traje das pessoas que encontrávamos ou pelas quais passávamos, em cujas vestimentas não havia nada de ‘moderno’ (MORRIS, 2007: 15)⁸.

⁷ Original: “[...] was not like any modern work-a-day clothes I had seen, but would have served very well as a costume for a picture of fourteenth century life: it was of dark blue cloth, simple enough, but of fine web, and without a stain on it”.

⁸ Original: “[...] so like medieval houses of the same materials that I fairly felt as if I were alive in the fourteenth century; a sensation helped out by the costume of the people that we met or passed, in whose dress there was nothing ‘modern’”.

As descrições que Morris faz dos trajes e dos edifícios e decorações nestas e em várias outras passagens da narrativa nos interessa por dois motivos: i) pela atenção aos detalhes desses elementos, o que se relaciona com a própria carreira e interesses pessoais do escritor (na arquitetura, nos tecidos, na decoração de interiores) e ii) pela inserção e valorização de determinados aspectos (a semelhança com o medievo e a relativa simplicidade do design combinada com a sua produção cuidadosa) nestas descrições, e frequente contraposição deles com aqueles que marcam a arquitetura e os trajes do período vitoriano.

Assim, William Morris estabelece uma comparação entre o seu tempo presente (o século XIX) e o tempo passado da idade média européia (da maneira como ele a idealizava) com certo saudosismo. Isto porque a sua sociedade comunista ideal, que tem um estilo de vida e de organização com características medievais, é colocada como muito melhor que a sociedade capitalista industrial do século XIX - melhor porque mais feliz, e mais feliz devido a um estilo de vida que combina aspectos comunistas com características da sociedade medieval.

Ademais, na narrativa, o escritor imagina que, nos primeiros anos que se seguiram ao processo revolucionário que deu origem àquela sociedade comunista, observou-se um grande êxodo urbano e grande ocupação das pequenas vilas rurais, constituindo uma realidade em que a grande maioria das pessoas estava concentrada no campo. Assim, a maioria dos antigos centros urbanos desapareceram junto com o modo de vida comercial e industrial; algumas dessas cidades maiores continuaram a

existir (como foi o caso de Londres), mas foram profundamente transformadas pela influência do modo de vida do campo:

A cidade invadiu o campo; mas os invasores [...] sucumbiram à influência dos seus arredores, e tornaram-se pessoas do campo; e, por sua vez, à medida em que se tornavam mais numerosos que os citadinos, também os influenciaram; de modo que a diferença entre a cidade e o campo se tornava cada vez menor (MORRIS, 2007: 45)⁹.

Estas cidades que ainda existiam eram arborizadas, cheias de jardins e campos, dotadas de belas casas relativamente pequenas e simples, mas muito bem construídas, e locais de feiras que aconteciam todos os dias.

A caracterização da sociedade utópica como sendo marcadamente campestre é indicativa tanto da admiração do autor pelo estilo de vida medieval (também marcado pela predominância do campo sobre as cidades), como também da falta de entusiasmo de Morris com relação aos avanços tecnológicos dos séculos XVIII e XIX que marcaram a organização da sociedade burguesa industrial. Esta perspectiva é reforçada, ainda, pela sua preferência e valorização do trabalho artesanal em contraposição ao trabalho fabril e altamente mecanizado da Revolução Industrial.

⁹ Original: “The town invaded the country; but the invaders [...] yielded to the influence of their surroundings, and became country people; and in their turn, as they became more numerous than the townsmen, influenced them also; so that the difference between town and country grew less and less”.

Assim, a industrialização tem um caráter eminentemente negativo na obra, obviamente refletindo a perspectiva do seu próprio autor, que é expressa em praticamente todos os personagens da obra. A sua alta capacidade produtiva é vista como uma farsa, na medida em que Morris considera que os produtos dessas indústrias são feitos apenas para serem vendidos na maior quantidade possível e não são pensados para serem usufruídos. A suposta diminuição da necessidade do trabalho humano através da introdução de máquinas também é dispensada como falsa, pois o autor considera que os trabalhadores ficavam submetidos como ‘escravos’ das máquinas e de seu ritmo.

Talvez a única contribuição positiva da industrialização que possa ser destacada na perspectiva de Morris é a de ser a deflagradora de movimentações no sentido da revolução socialista – devido às condições de vida miseráveis que ela impõe, de forma direta ou indireta, à maioria da população. Na narrativa, o processo revolucionário que resultou na Inglaterra comunista, contado de forma detalhada pelo personagem Hammond, tem início a partir da percepção da classe trabalhadora de sua condição de explorados e, posteriormente, de sua união enquanto uma força política capaz de mudar a sociedade – processo que a teoria marxista, da qual Morris tira inspiração, entende como sendo a aquisição da consciência de classe pelo proletariado (MARX, 1998).

Neste sentido, chama atenção o fato de que Morris se preocupou em inserir, em sua narrativa de um socialismo utópico, uma explicação mais ou menos detalhada de como essa sociedade se constituiu - neste caso, através

de um processo revolucionário cheio de luta e sofrimento, ao qual se seguiu uma reconstrução paulatina e laboriosa. Sobre isso, o escritor galês Raymond Williams escreve:

Mas o que é emergente na obra de Morris, e o que me parece cada vez mais a parte mais forte de *Notícias de Lugar Nenhum*, é a inserção crucial da transição para a utopia, que não é descoberta, encontrada ou projetada - nem mesmo, exceto no plano convencional mais simples, sonhada -, mas batalhada. Entre o escritor ou o leitor e essa nova condição há o caos, a guerra civil, a reconstrução lenta e dolorosa (WILLIAMS, 2011: 279).

Não por acaso, esta reconstrução pós-revolucionária engendrou uma organização social oposta à realidade industrializada do século XIX em praticamente todos os sentidos: afinal, foram os abusos das massas cometidos pela burguesia e Estado capitalistas que impulsionaram a causa revolucionária. É a aproximação desta nova organização social, a utopia de Morris, com o passado medieval europeu - como vimos acima - que parece surpreender.

Não obstante as semelhanças entre a sociedade utópica de Morris e o passado medieval, é importante destacar que esta sociedade possui uma série de características fundamentais que a diferencia de forma significativa deste período. A mais importante delas, que diferencia virtualmente esta sociedade também de qualquer outra da história humana, é a inexistência da propriedade privada, abolida pela revolução que instaurou aquela forma de vida. As terras são trabalhadas de forma cooperativa e pelo bem comum

(*Commonwealth*), sem as relações de dependência entre pessoas em condições sociais desiguais; os que se dedicam ao artesanato e à construção de casas e estradas o fazem também pelo bem comum, e qualquer produto de que se tenha necessidade ou desejo de consumir (desde roupas e comida até tabaco e vinho) pode ser adquirido nas feiras e mercados, sem a necessidade de se dar algo em troca (nem outros produtos e nem moedas, as quais se tornaram meros itens de coleção).

Neste sentido, todas as atividades de labor necessárias para a comunidade - a agricultura, o artesanato, a construção - são feitas por indivíduos que querem exercer estas atividades. E eles as querem pois, na perspectiva dos habitantes desta sociedade (que é a perspectiva de Morris), o trabalho é uma atividade prazerosa, tanto por exercitar corpo e mente como por beneficiar, em maior ou menor medida, o coletivo. No entanto, ainda nesta perspectiva, o trabalho só poderia ser prazeroso caso o trabalhador tivesse total controle sobre o processo produtivo - ou seja, na sociedade capitalista, a divisão do trabalho e a submissão dos trabalhadores ao ritmo das máquinas faziam do trabalho algo indesejável e desprazeroso.

Sobre a questão da divisão do trabalho, Shaw (1992: 29) explicita bem a perspectiva de nosso autor: “Em suma, Morris via a divisão do trabalho como o produto de uma sociedade que era incapaz de se humanizar e de mudar as condições de seu trabalho. Divisão do trabalho e capitalismo eram inseparáveis [...]”¹⁰. No que diz respeito à mecanização,

¹⁰ Original: “In short, Morris saw the division of labour as a product of a society that was incapable of humanising itself and changing the conditions of its work. Divided labour and capitalism were inseparable [...]”.

ainda que dê um grande valor ao trabalho artesanal e manual, nosso autor não recusa completamente o uso das máquinas. Segundo Williams (1969), Morris acreditava que o culpado pela eliminação do prazer em trabalhar no século XIX não eram as máquinas, mas sim a lógica de produção capitalista mecanizada, que impunha aos trabalhadores o ritmo das máquinas:

Sei que algumas pessoas cultas, de espírito artístico, têm as máquinas como particularmente desagradáveis [...] [mas] permitir que elas sejam nossos donos e não nossos servos é o que destrói, hoje em dia, a beleza da vida (MORRIS apud WILLIAMS, 1969: 166).

Apesar de haver pessoas especializadas em determinados tipos de trabalho - como Philippa, a personagem que aparece, num breve capítulo, como a melhor escultora de uma equipe que construía uma casa -, cada um é livre para executar e aprender outros tipos de atividade que lhes pareçam desejáveis - como é o caso de Dick, que é tanto um remador quanto um artesão metalúrgico.

Por ser motivado pela necessidade dos membros da comunidade e não pela lógica mercantilista nem capitalista de outros períodos, o trabalho produz apenas a quantidade suficiente para cobrir esta necessidade (o que significa que não há desperdício de materiais e de horas de trabalho), qualquer tipo de trabalho que por ventura der muitos problemas é abandonado e a comunidade passa tranquilamente a viver sem o seu produto.

Alguns capítulos depois das conversas entre Hammond e o protagonista, este se encontra numa pequena viagem junto a um grupo de amigos (o casal Dick e Clara, e Ellen, a jovem por quem ele se apaixona) para participar da colheita de trigo no interior. Durante a estadia do grupo na casa de um velho e inteligente homem (o personagem Henry Morsom), nos é revelado através da explicação deste personagem que, ao longo do período logo após a vitória da revolução que instaurou o modo de vida socialista na Inglaterra, os habitantes da nova sociedade foram, aos poucos, deixando para trás as máquinas e instrumentos que não lhes pareciam úteis ou desejáveis.

As máquinas e instrumentos considerados úteis, em contrapartida, continuaram a ser utilizados, passando por profundos aprimoramentos e sendo colocados a serviço dos trabalhadores - ou para melhorar a qualidade de seu trabalho para que executassem as atividades que não eram agradáveis de serem feitas à mão. Sobre isso, o personagem Hammond já havia explicado ao nosso protagonista: “Todo trabalho que seria irritante de se fazer à mão é feito por máquinas imensamente aprimoradas; e todo trabalho prazeroso de ser feito à mão é feito sem máquinas” (MORRIS, 2007: 61)¹¹.

Outra característica fundamental desta sociedade é a ausência de qualquer tipo de entidade política que concentre poderes: a população se organiza em pequenas unidades administrativas locais (comunas), as quais

¹¹ Original: “All work which would be irksome to do by hand is done by immensely improved machinery; and in all work which it is a pleasure to do by hand machinery is done without”.

se reúnem regularmente em assembléias¹² onde se discute qualquer questão trazida pelos seus membros (a construção de uma nova ponte ou a demolição de casas ou edifícios inconvenientes, por exemplo). Essas questões, se for o caso, são decididas através de votação por maioria absoluta — constituindo, assim, um sistema de democracia direta a níveis locais. Ademais, Hammond indica que a revolução que instituiu aquele sistema comunista se espalhou para todas as outras partes do mundo, abolindo os Estados nacionais e constituindo este modo de organização sócio-econômica comunista e de democracia direta nas outras regiões do globo (muitas das quais, como no caso da América do Norte, ainda estavam se reconstruindo). Ou seja, não havia conflitos nem a nível local, nem a nível inter-regional, na medida em que a abolição da propriedade privada — e, com ela, da dominação de uma classe por outras — significou o fim dos motivos que geram essas tensões.

Assim, neste modo de organização sociedade do século XXI de Morris, tudo é feito pela comunidade e para a comunidade em benefício comum, cada um faz aquilo que lhe der vontade, e essa vontade será, quase sempre, inspirada pelo desejo de contribuir com o bem comum.

No último capítulo, a narrativa assume um caráter de inspiração. Quando estava prestes a participar de um banquete numa pequena igreja no campo, junto com os seus companheiros Dick, Clara e Ellen, o protagonista

¹² De acordo com o personagem Hammond, os habitantes daquela sociedade dão a estas assembléias ordinárias o nome de *Mote*, o qual, ainda de acordo com ele, vem da “antiga língua dos tempos antes da burocracia” (cf. MORRIS, 2007: 56). Trata-se do inglês antigo (do período medieval).

se vê transportado de volta para a sua realidade, no século XIX. A partir daí, ele tem uma reflexão sobre tudo o que viu e experimentou naquele “sonho”, numa passagem que parece pretender comover e entusiasmar o leitor a acreditar que é possível se constituir uma sociedade tal como a obra descreve — feliz, sem a exploração do homem pelo homem e sem os conflitos inerentes às desigualdades sociais —, de modo que o “sonho” do protagonista poderia se tornar uma visão real do futuro.

Para tanto, Morris dá a entender que seria preciso que o leitor e os seus contemporâneos enxergassem que uma sociedade melhor do que a que se vive é desejável e possível por meio do reconhecimento da exploração da classe trabalhadora pela classe dominante e da insurreição daquela contra esta.

Considerações finais

As comparações que William Morris estabelece entre o contexto do século XIX em que ele viveu e um futuro comunista que ele imagina como ideal, no fundo, são também um saudosismo do autor em relação ao passado medieval, na medida em que a sua projeção de um futuro ideal possui uma série de características que retomam o medievo (como a predominância da vida rural e do trabalho manual artesanal). No entanto, a inserção de uma série de outros aspectos que Morris considera fundamentais para a felicidade da sociedade, como a abolição da propriedade privada e a instituição de um modo de vida pautado pelo cooperativismo, dá à sociedade utópica do autor uma originalidade muito

própria, que traduz bem as suas angústias em relação ao tempo em que ele vivia e os seus anseios por uma sociedade nova e ideal.

A retrospectiva temporal que o personagem Hammond fornece ao protagonista no capítulo X é uma ótima ilustração da maneira como Morris reconstitui o passado e o presente da sociedade em que vivia, assim como a maneira como ele espera que ela venha a se constituir no futuro:

A Inglaterra já foi um país de clareiras entre os bosques e campos, com algumas cidades intercaladas, as quais eram fortalezas para o exército feudal, mercados para o povo, locais de aglomeração para os artesãos. Ela então se tornou um país de enormes e abomináveis fábricas e covis de apostas mais abomináveis ainda, cercados de uma fazenda negligenciada e empobrecida, pilhada pelos mestres das fábricas. Ela é agora um jardim, onde nada é desperdiçado e nada é estragado, com as moradias, galpões e oficinas necessárias espalhadas país afora, tudo aparado e arrumado e belo (MORRIS, 2007: 45)¹³.

Referências

DUBY, Georges. *Guerreiros e camponeses: os primórdios do crescimento econômico europeu do século VII ao século XI*. Tradução de Elisa Pinto Ferreira. Lisboa: Estampa, 1980.

¹³ Original: “England was once a country of clearings amongst the woods and wastes, with a few towns interspersed, which were fortresses for the feudal army, markets for the folk, gathering places for the craftsmen. It then became a country of huge and foul workshops and fouler gambling-dens, surrounded by an ill-kept, poverty-stricken farm, pillaged by the masters of the workshops. It is now a garden, where nothing is wasted and nothing is spoilt, with the necessary dwellings, sheds and workshops scattered up and down the country, all trim and neat and pretty”.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *A ideologia alemã*. Introdução de Jacob Gorender. Tradução de Luiz Claudio de Castro e Costa. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Tradução de Manuel Ruas. 2ª ed., vol. 1. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

MACCARTHY, Fiona. Morris, William (1834-1896). *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, p. 1-17, set. 2004. Disponível em: <<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-19322?print=pdf>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

MORRIS, William. *News from Nowhere, or An Epoch of Rest, being some chapters from A Utopian Romance*. Transcrição feita por David Price a partir da edição de Longmans, Green, and Co. de 1908. Project Gutenberg, 2007, ebook. Disponível em: <https://www.sfu.ca/~poitras/Morris_News-from=Nowhere>. Acesso em: 18 ago. 2019.

SHAW, Christopher. The Idea of Work in “News from Nowhere”. *Journal of William Morris Studies*, Washington, v. 9, n. 3, p. 19-30, 1992. Disponível em: <<http://www.morrisociety.org/morris/socialJournalArticles.html>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

THOMPSON, Edward. P. *A formação da classe operária inglesa*. Tradução de Renato Busatto Neto e Cláudia Rocha de Almeida. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2012.

WILLIAMS, Raymond. Arte e sociedade. In: _____. *Cultura e sociedade*. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969. pp. 145-169.

_____. Utopia e ficção científica. In: _____. *Cultura e materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora UNESP, 2011. pp. 267-291.

Recebido em: 19/08/2019

Aceito em: 03/02/2021

Resenhas

**GRUNER, Clóvis; RIBEIRO, Luiz Carlos (org.).
Utopias e experiências operárias: ecos da greve de 1917.
São Paulo: Intermeios, 2019. 194p.**

Cassiana Sare Maciel¹
Kauana Silva de Rezende²
Mariana Mehl Gralak³

Em junho de 1917, em contexto de formação de uma cultura operária no Brasil, uma greve geral foi deflagrada, convocada e liderada principalmente por trabalhadores. O movimento paralisou, de início, a cidade de São Paulo, logo se espalhando para diversas cidades brasileiras e tornando-se, assim, o maior movimento paredista da história brasileira até aquele momento. Em 2017, no centenário da Greve, os historiadores e professores do curso de História da Universidade Federal do Paraná Clóvis Gruner e Luiz Carlos Ribeiro organizaram uma coletânea de textos escritos

¹ Estudante do 7º período do curso de História (Licenciatura e Bacharelado) na Universidade Federal do Paraná. É bolsista do grupo PET História UFPR. Email para contato: cassiana.maciell@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3210157518477759>.

² Graduada em História (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal do Paraná. Atuou como bolsista do grupo PET História UFPR de 2018 a 2020. Email para contato: kauanarezende87@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2149264497539586>.

³ Graduada em História (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal do Paraná. Atuou como bolsista do grupo PET História UFPR de 2016 a 2020. Email para contato: marigralak@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1555033953635717>.

por diversos historiadores e sociólogos estudiosos de temas como os Mundos do Trabalho e os movimentos operários e anarquistas. Publicado em 2019 e subdividido em três partes, *Utopias e experiências operárias: ecos da greve de 1917* busca explorar a experiência, as lutas e as utopias pretéritas e posteriores à Greve de 1917.

A primeira parte do livro, intitulada “Greves”, é focada diretamente nos movimentos paredistas de julho e agosto de 1917. No capítulo inicial, Christina Lopreato parte da noção, antes consolidada na historiografia, a respeito do caráter espontâneo e explosivo do movimento para explorar justamente o contrário. Em trabalho de doutorado prévio à publicação do capítulo, a autora estudara o tema e o caráter especialmente anarquista dos movimentos, que, no lugar de espontâneos e sem organização, são demonstrados enquanto planejados e frutos do intenso trabalho de duas décadas de ação direta, trabalho de base e encorajamento de autonomia e de identidade de classe no movimento operário.

Além disso, em 1917 não havia partido ou sindicato para representar os interesses dos trabalhadores, que se mobilizaram em cerca de 100 mil nas ruas de São Paulo para reivindicar melhores condições. Nessa ocasião, o sapateiro José Ineguez Martinez morreu baleado em confronto com forças policiais. O que seguiu foi aquilo que a autora chamou de vida no movimento, o qual acompanhou o cortejo fúnebre do jovem e aproveitou o momento para reivindicar liberdade pelos grevistas presos e protestar contra a violência policial. Segundo Lopreato, demonstrar solidariedade significava aderir ao movimento; daí o título e subtítulo de seu capítulo, “A

greve geral anarquista de 1917: militância anarquista e redes de solidariedade”. Por fim, a autora expõe a expulsão das principais lideranças estrangeiras de forma inconstitucional e explora o legado da Greve e as rupturas e continuidades nas estratégias de auto-organização, observadas até 2017.

Já em “Greve geral 1917: organização e luta operária em Curitiba”, Luiz Carlos Ribeiro analisa, a partir de fontes historiográficas, quantitativas e de periódicos da época, o movimento grevista em Curitiba. Com alinhamento teórico marxista, o autor trabalha com os conceitos de classe e de lutas sociais para expor as condições e as práticas dos trabalhadores naquele contexto, investigando a tensão entre as classes no conflito e chegando à conclusão de que a luta se fez na negociação de interesses.

O historiador expõe uma clara participação de diferentes setores das elites, seja por motivos de ordem positivista, para imbuir o espírito civilizatório nas classes pobres, ou porque temiam sua influência e auto-organização. Embora não se deva supervalorizar o papel dessas elites, deve-se ressaltar que as vozes conservadoras tiveram papel político importante nas reivindicações por liberdade de presos e deportados em 1917. Segundo Ribeiro, é uma armadilha dizer que um ou outro grupo liderou os movimentos paredistas e resumi-los a ele. No fim das contas, houve interferência da elite e, igualmente, autonomia dos setores operários – que escolhiam ora se opor, ora não, à participação dos primeiros, já que essa era também uma forma de obter conquistas. Assim, aos poucos, o autor demonstra o esgotamento dos espaços políticos do anarquismo, que

deram lugar a propostas socialistas de organização centralizada e apoio na política, enquanto do outro lado o Estado acumulava cada vez mais prerrogativas de controle social. Paradoxalmente, ele argumenta, o anarquismo fora forte enquanto predominava o modelo liberal e individualista de governo. A crise do liberalismo, para Luiz Carlos Ribeiro, foi também a do anarquismo.

A segunda parte do livro tem como objetivo tratar das experiências de grupos específicos na Greve de 1917: as mulheres, a população negra, e as crianças. Em “Silenciosas ou insurgentes? Mulheres trabalhadoras no contexto da Greve de 1917 em Curitiba”, a historiadora Roseli Boschilia procura refletir acerca do silêncio das e sobre as mulheres trabalhadoras no contexto da Greve em Curitiba. No Brasil, a mão de obra feminina esteve presente nas fábricas desde a industrialização no século XIX, um período de escassez de força laboral que abriu espaço para mulheres no ambiente fabril. Para muitas delas, o trabalho era como uma fase transitória entre o fim da escolaridade e o início do casamento, ingressando nele por volta dos 14 anos de idade e saindo aos 24.

As trabalhadoras exerciam diversas funções, geralmente as que exigissem delicadeza e atenção, nas seções de embalagem e acabamento, porém recebiam a metade do salário dos homens. Utilizando como fonte histórica jornais do período, Boschilia afirma que são raros, mas não inexistentes, os vestígios sobre a participação ou ausência das mulheres durante a Greve, destacando a crônica de Gastão Faria, publicada no *Diário da Tarde*. Nela, o autor narra que as telefonistas não iriam aderir à Greve

pois ganhavam muito pouco e se parassem de trabalhar passariam necessidades. Dentre as pautas defendidas pelo comando de greve estava a proibição do ingresso de moças com menos de 21 anos no mercado de trabalho, sendo essa uma clara estratégia de retirá-las desse espaço. A autora finaliza seu texto questionando se o comportamento de pouca aderência ao movimento grevista pelas mulheres não foi uma forma de resistência ao poder masculino, uma vez que suas pautas eram desfavoráveis a elas.

Em “Os trabalhadores têm cor: militância operária na Curitiba do pós-abolição”, as pesquisadoras Joseli Maria Nunes Mendonça e Pamela Beltramin Fabris procuram problematizar a História do Trabalho em Curitiba do final do século XIX e início do XX, abarcando a perspectiva de raça e das experiências da escravidão. Para isso, criticam a interpretação da História do Trabalho no Brasil feita aos moldes europeus, que minimiza e desconsidera a pluralidade de experiências de trabalho e militância vivenciadas em regiões além de São Paulo e por trabalhadores que fugiam ao padrão do homem adulto, branco, predominantemente imigrante, em ambiente fabril, que se organizava em sindicatos e manifestava suas demandas por meio de greves.

Assim, as autoras destacam a importância das sociedades mutualistas do século XIX, ligadas principalmente à luta dos trabalhadores negros, como a Sociedade Protetora dos Operários e o Clube 13 de Maio. Ao trazer à tona esse associativismo, que tinha como objetivo ressignificar a presença negra na cidade a partir de experiências e expectativas dos seus próprios

membros, as autoras concluem que, apesar do ocultamento da cor nos registros e interpretações historiográficas a respeito do trabalho na Primeira República, essas organizações mostram que muitos trabalhadores em Curitiba tinham cor, e ela não era branca.

Já em “Lutas sociais, trabalho infantojuvenil e direitos (Brasil, 1889-1927)”, a historiadora e docente da Universidade do Estado de Santa Catarina, Silvia Maria Fávero Arend, busca tratar a respeito da conquista dos direitos sociais na área trabalhista pelas pessoas consideradas menores de idade. Sua análise, que abarca o início da República até o ano de 1917, é centrada na legislação federal do período e nos recenseamentos populacionais de 1920 e 1940.

A questão do trabalho infantojuvenil era pauta do movimento grevista de 1917, que tinha entre as suas demandas a proibição tanto do trabalho noturno para menores de 18 anos, como do trabalho nas fábricas e oficinas para os/as menores de 14 anos. Assim, a autora faz um histórico das legislações que buscavam proteger e regulamentar o trabalho dos indivíduos menores de idade, e conclui que a legislação brasileira procurou garantir minimamente os direitos sociais para eles, porém encontrou entraves na cultura autoritária dos patrões, nas condições de pobreza dos responsáveis e na ausência de instituições estatais que aplicassem a lei.

A última parte do livro contém contribuições de quatro autores que enfocam em seus escritos principalmente as utopias e os ideais anarquistas, disseminados através de escritos e experiências. Em “*Folletos anarquistas en papel veneciano*”, o sociólogo argentino Christian Ferrer pauta-se em

um conjunto de 14 publicações, dentre elas impressos espanhóis e argentinos de 1895 e 1896 agregados em uma brochura. Ferrer narra o conteúdo de tais livretos de forma descontínua, dividindo seu trabalho em seções. Essas expõem, para além dos ideais libertários percebidos nos escritos em questão, as relações políticas e sociais entre os escritores e seus jornais, os autores expoentes do anarquismo e suas trajetórias de vida, bem como destacam o contexto de escrita, editoração e a circulação, inclusive internacional, das obras e dos autores analisados por ele.

Ademais de levantar as ideias anarquistas presentes nesses materiais, também são apontadas as características da escrita anarquista, como o uso de pseudônimos pelos contribuintes e a importância dos impressos em seu ideal revolucionário. Ao dar enfoque ao escrito *Um Episódio de Amor na Colônia Socialista Cecília*, de Giovanni Rossi, que foi publicado na Argentina com cerca de 3 mil cópias, o autor expõe as tensões e contraposições entre os ideais libertários concernentes ao amor e a experiência empírica ocorrida na Colônia Cecília. Além disso, aponta para a recuperação da memória dessas experiências através de canções, peças de teatro, documentários e filmes. Aborda-se a obra memorialística de 1979 de Zélia Gattai e de seu marido Jorge Amado, autor do romance *Dona Flor e seus dois maridos*, que, de acordo com Ferrer, foi baseado na experiência da família de colonos anarquistas de sua esposa.

Já em “Cenas do agir anárquico”, o sociólogo Nildo Avelino defende, através de uma análise comparativa entre as greves de 1917 e 1918 e os movimentos de 2013 no Brasil, que há uma regularidade na

atuação dos sujeitos desses confrontos. A performance de todos eles contribui com a ação coletiva por meio da horizontalidade, da organização anti-hierárquica por redes ou ligas e da ação direta, a última sendo um traço característico do “agir anárquico” dessas três insurreições. Baseando-se em anarquistas como Pierre-Joseph Proudhon, Émile Pouget, Piotr Alexeyevich Kropotkin e Fernand Pelloutier, o autor compreende a horizontalidade empregada nesses movimentos como alicerçada em um pensamento anarquista para se evitar a concentração do poder político. De maneira análoga, entende que a negação do princípio da legalidade – materializada pela rejeição da representação na Greve de 1917 e pela aversão às instituições nas manifestações de 2013 – foi o elemento original desses fenômenos históricos. Esses acontecimentos, segundo o autor, levaram à transformação da subjetividade desses indivíduos e de sua capacidade política, proporcionando a eles uma energia revolucionária.

Em “Um *Snob* anarquista: O maximalismo libertário de Lima Barreto” o historiador Clóvis Gruner aborda o modo como as críticas à República se desenvolveram para além da imprensa libertária. Isso porque caracteriza a produção ficcional de Barreto como uma literatura militante que nutre aproximações com os ideais do movimento anarquista, uma vez que estabelece críticas em sua obra à burguesia, ao Estado republicano e às desigualdades e violências perpetradas por ele. Gruner demonstra que a aproximação de Lima Barreto com as ideias libertárias não se estende à atuação militante, mas centra-se na produção intelectual, sendo esta

entendida também como engajada, pois apresenta um cenário de denúncia indignada ao seu presente.

Entretanto, ele aponta que tal postura não é meramente uma resignação do autor frente à sua contemporaneidade, mas uma crítica à pretensa modernidade, que mascara uma tradição política autoritária e excludente. Gruner demonstra como Barreto compreende os acontecimentos do seu período, inclusive as greves de 1917 e 1918, por meio de críticas ao poder estatal, à polícia e à imprensa, buscando, assim, construir uma sociedade mais igualitária ao se basear na intervenção da realidade que sua escrita poderia produzir.

Em *“Utopía, técnica e historia: tiempo y espacio de la división social del trabajo”*, o sociólogo chileno Jorge Pavez Ojeda faz uma crítica à modernidade e às divisões do trabalho em diálogo com a teoria marxista. Quebrando as linhas temporais e espaciais, o autor parte da realidade material do Chile para expandir a reflexão a respeito da experiência operária pretérita, presente e futura, indicando como principal desafio para os movimentos que buscam a unidade, caso da Greve geral, a existência de um lumpemproletariado. Esse, ele explica, seria caracterizado por um forte apego às afinidades, em lugar das outrora importantes identidades. Em outras palavras, são pessoas integrantes da classe proletária que não se veem enquanto parte de um sistema estrutural e que, pelo contrário, pautam suas ações pelos processos políticos. Por isso, citando Fanon, aponta que sua existência contribui para a auto-organização social. De forma análoga,

elas podem, como fizeram no Chile, participar de movimentos fura-greve e contribuir para a desestruturação dos movimentos militantes.

Antes de chegar a isso, Ojeda traça um longo contexto do capitalismo no Chile e estende o padrão de atuação para outras regiões colonizadas. Partindo de diferentes utopias, encontra um elemento comum: um movimento teleológico da história orientado a um futuro. Essa ideia foi questionada pelo citado Walter Benjamin, para quem o progresso histórico só deixava ruínas para trás e cuja concepção de história universal do progresso é essencialmente de uma história de catástrofes. Para o chileno, enquanto a espacialidade utópica orientou teleologicamente o processo histórico moderno, é a dimensão temporal da utopia, chamada de ucronia, que constitui o lugar onde pode-se pensar a emancipação, agora como redenção à razão instrumental moderna.

Tendo em vista a pluralidade das discussões, abordagens e visões da Greve de 1917, é evidente que a obra resenhada é de alto valor epistemológico não apenas para a História, mas para as Ciências Humanas em geral. Ao mobilizar discussões teóricas importantes e distintas entre si, o volume consegue ainda sim ser coeso e intertextual no que tange à Greve de 1917, à sua historiografia, à teoria e ao trabalho com fontes. As contribuições abordam esse fenômeno histórico apresentando recortes, interpretações e sujeitos distintos, além de ampliarem as possibilidades de trabalho com o tema. Por agregar ao seu conjunto textos de historiadores e sociólogos, alguns deles estrangeiros, a obra apresenta novas abordagens e análises, ao mesmo tempo em que estabelece diálogos com a produção de

países que passaram e passam por processos históricos semelhantes aos brasileiros, o que a enriquece ainda mais. Em suma, para além da contribuição elucidada acima, os debates – que englobam estudos comparativos com outras temporalidades e movimentos insurrecionais – enriquecem o campo de pesquisa dos movimentos paredistas e as amplas possibilidades de explorá-lo.

Referências

GRUNER, Clóvis; RIBEIRO, Luiz Carlos (org.). *Utopias e experiências operárias: ecos da greve de 1917*. São Paulo: Intermeios, 2019. 194p.

Recebido em: 30/11/2020

Aceito em: 22/02/2021

"*YOUNG AMERICANS*": O *BLUE-EYED SOUL* DE DAVID BOWIE E O PRIVILÉGIO BRANCO

Victor Henrique de Moraes Schons¹

David Bowie, nome artístico de David Robert Jones, foi um cantor e compositor nascido em Londres, na Inglaterra, em 1947. Bowie veio a falecer em 2016 e deixou um legado musical de quase cinco décadas em estilos sonoros dos mais variados².

Bowie experienciou uma fase *soul*, marcada pelo seu nono álbum de estúdio, *Young Americans* (1975). Dedico-me, aqui, à análise histórica e à resenha deste álbum, bem como de sua compreensão e inserção no gênero concebido como “*blue-eyed soul*”, isto é, a música originalmente da comunidade negra estadunidense (*soul* ou *R&B* - “*rhythm and blues*”) na

¹ Graduando no 3º ano de História (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente, desenvolve pesquisa sob a orientação da Prof^a Dr^a Priscila Piazzentini Vieira (UFPR) voltada para os temas: fascismo, ódio, terrorismo de extrema-direita e internet na História Recente. Email para contato: v.henrique.m.s@gmail.com. Endereço para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1509059606293258>.

² Conforme o jornalista Peter Doggett, Bowie teria declarado ser “muito volúvel” (sem datação apud DOGGETT, 2014: 96). Ora, nota-se essa volubilidade no curso das análises de Doggett, percebendo que Bowie explorou estilos musicais dos mais variados, como o *rockabilly*; um *pop* quase infantil; o *folk rock*; o *hard rock*; e o *pop rock*; para, em 1972, assumir a sua primeira *persona*, “Ziggy Stardust”: era então um dos maiores nomes do *glam rock*. Essa evolução de Bowie viu, posteriormente, chegar influências do *soul*, do *R&B* e do *funk* afro-americanos; e depois mais mil facetas sucessivas do músico que, agora, não são relevantes para a análise.

voz ou mãos de artistas brancos. A análise das faixas será feita na ordem em que se apresentam no álbum, ignorando a cronologia de gravação. Debruçar-me-ei sobre o disco original lançado em 1975, sem remeter às faixas bônus do CD de 1991. Para fins do escrutínio, as análises aqui feitas partem do exame que o jornalista da música Peter Doggett realizou no livro *O homem que vendeu o mundo: David Bowie e os anos 70* (2014), em que versa sobre a trajetória musical do artista de 1969 até 1980.

Young Americans (DOGGETT, 2014: 295-298) é a primeira faixa do álbum. Possui uma letra emocionalmente inspirada, tratando da atração do mítico “jovem americano”. Este é idolatrado, fantasiado, um sonho global. Contudo, nos tempos da gravação da música (1974), a economia nacional era naufragante, e os símbolos de referência perdiam o brilho (vide Escândalo do *Watergate*³). Nessa onda, o destino de um jovem americano passa a ser incerto. O sonho acabou, como diz a letra: “Nós vivemos apenas por esses vinte anos/Nós devemos morrer pelos cinquenta restantes?”. Mas a fantasia, diz Doggett (2014: 296), era irresistível; e isso acabou reabastecendo os jovens americanos, que já esqueceram Nixon e “o ontem”. Apresenta-se, então, a imagem de um jovem americano cheio de dúvidas, sem saber qual mito seguir. Isso é acompanhado por uma cacofonia que reverbera trechos incompletos já cantados na música. Nesta canção, a voz de Bowie vai ao limite. A estrutura musical, para Doggett, é

³ O escândalo político do *Watergate* envolveu o então presidente republicano Nixon que, em 1974, após acusações de envolvimento com uma invasão à sede do Partido Democrata, renunciou após a abertura de um processo de *impeachment*. Acredita-se que a invasão ao núcleo democrata estivesse relacionada com espionagem e sabotagem política.

agradavelmente leve e os acordes, simples. Ademais, há muito espaço deixado no arranjo; o saxofone concorre com a voz principal; e o coro evidencia-se em “torno e contraponto”.

Win, por sua vez, trata do drama emocional de um eu-lírico que tem suas investidas recusadas por uma mulher. O tema lembra a embriaguez, afirma Doggett (2014: 307), já que “os sons têm mais importância que as palavras”: nada dito tem tanto sentido e nada aparece bem focado: os instrumentos trinam e reverberam, o saxofone alça voo até tornar-se inaudível e a voz principal oscila entre murmúrio, canto ardente e desespero. O vocal de apoio, aqui, oferece tão somente apoio. Os acordes são suavizados ao longo das estrofes, criando a sensação de algo “não terminado” (DOGGETT, 2014: 307).

A terceira faixa, *Fascination*, foi baseada na composição original de um dos vocalistas de apoio, Luther Vandross (DOGGETT, 2014: 308). A canção original, *Funky Music*, com arranjo quase inalterado, tornou-se *Fascination* nas mãos de Bowie, retocada onde necessário. Tem um clima mais *funky*, com uma variação de Bowie entre personagens vocais, de murmúrio até um tom mais “manhoso”. Segundo Doggett (2014: 308), celebra a “volúpia” e a “força” masculinas. Possíveis inspirações para o título, repetido sem cessar na música, são a “arte oculta” do *hipnotismo* (do livro de Brennan, *Occult Reich*, 1974) e a fachada de um clube gay do livro *As Cidades da Noite* (de Rechy, 1964).

Já a canção *Right* tem uma estrutura mais “esquelética” (DOGGETT, 2014: 306). O movimento durante os refrões, afirma Doggett (2014: 306), é

mais leve, acompanhado de uma longa interação entre o vocal principal e os de apoio. Bowie alterna, também aqui, entre interpretações vocais: vai da súplica até os gritos. Nota-se, assim, um esquema meticulosamente planejado, comum ao *soul*, do *call and response*.

Somebody Up There Likes Me (DOGGETT, 2014: 303-305) é uma canção que, como afirma o próprio cantor, alerta o Ocidente da iminência de um Hitler (BOWIE, 1974 apud DOGGETT, 2014: 303). Isto é, de um líder autoritário vendido como produto e como ídolo *pop* em campanha publicitária. O título foi colhido de um filme de 1956 de Paul Newman sobre o campeão de boxe Rocky Graziano, e Doggett (2014) nota que a música explora a confusão da “publicidade, do estrelato e do poder”. Expõe-se, com isso, a exuberância de cordas de orquestra; um saxofone pungente e um vocal de Bowie notadamente *sedutor* (já que a letra da música se trata do engodo); aqui, novamente o vocal oscila entre personagens vocais.

A canção lançada em 1970 pelos *Beatles*, *Across the Universe*, recebeu um *cover* feito por Bowie (DOGGETT, 2014: 311-312). Há, aqui, uma colaboração efetiva com John Lennon, que escreveu a original após uma discussão com a esposa Cynthia, canalizando a frustração em forma de música. Bowie, no clímax deste *cover*, berra e imita a “voz rasgada” (DOGGETT, 2014: 312) do ex-Beatle, que participou da gravação tocando guitarra.

Can You Hear Me (DOGGETT, 2014: 284-285), em seguida, é uma balada romântica, emocional e elegante dedicada a um(a) amante. Versa

sobre o tédio dos vários parceiros sexuais disponíveis a Bowie. O título reflete um temor existencial do britânico: de fato existo? (“Can you hear me?” - “Você pode me escutar?”). Foi uma canção, conforme Doggett (2014), composta para a voz da cantora escocesa Lulu. Junta elementos do *soul*, como um piano em estilo *gospel*; guitarras com “figuras bem amarradas e concisas” (DOGGETT, 2014: 284); espaçamento no arranjo; e uma relação significativa entre voz principal e vozes de apoio.

Por fim, *Fame* (DOGGETT, 2014: 312-316), um enorme sucesso como *single*, atingiu o primeiro lugar na *Billboard*. A música, conta Doggett (2014), surgiu durante uma sessão improvisada com Lennon, à qual o ex-Beatle fez uma breve contribuição na letra; Carlos Alomar viu aqui retomado o seu arranjo de guitarra originalmente encontrado na música não lançada *Footstompin*. É, quiçá, um híbrido entre *rock* e *funk*. Explora relações complexas entre o piano elétrico, a guitarra e a bateria. A letra, por sua vez, trata-se do estrelato do próprio Bowie e também comenta sobre o empresário Tony Defries⁴. A canção apresenta-se com elementos muitos divergentes entre si, inclusive com a voz esporádica de Lennon e uma série de sons vocais, todos diferentes, gravados por Bowie e manipulados eletronicamente.

Antes de *Young Americans*, o rockstar britânico já havia flertado com elementos musicais afro-americanos. Segundo Doggett, por influência do seu meio-irmão, Bowie escutava artistas negros desde a adolescência, como

⁴ Tony Defries foi contratado por Bowie como seu empresário musical desde cerca de 1969 até o início de 1975, quando foi demitido pelo astro pela relação pessoal entre ambos estar comprometida.

John Coltrane, Eric Dolphy e Little Richard (2014: 34-41). Baseado em Doggett (2014), posso mapear uma considerável quantidade de aproximações que o cantor fez com os gêneros *soul*, *R&B* ou *gospel* nas suas composições antes do álbum *Young Americans*. No total, Doggett elenca 11 músicas nesse sentido na carreira de Bowie⁵, e eu aumento o número para 17⁶. Dessas, algumas canções, como *I Am a Laser* (c. 1973), são pura e simplesmente obras do gênero *soul*; enquanto que outras, como é o caso de todo o álbum *Diamond Dogs* (1974), são uma mescla do *rock* clássico com alguns elementos de origem musical negavelmente negra. É

⁵ Aqui listo músicas que Doggett descreveu como tendo inspiração no *soul*, *R&B*, *doo-wop* ou *gospel*, ou contendo elementos musicais destes. Em ordem cronológica: *It Ain't Easy* (um cover da música de Ron Davies feito em 1972); *Five Years* (1972); *Soul Love* (1972); *Here Comes The Night* (cover de Bert Berns feito em 1973); *Everything's Alright* (cover de *The Mojos* feito em 1973); *I Am Divine* (dado para os *Astronettes* circa 1973); *I Am a Laser* (idem); *People from Bad Homes* (idem); *1984* (1974); *Dodo* (1974); e *Rock 'n' Roll With Me* (1974).

⁶ Embora Doggett não mencione na análise das seguintes músicas que elas têm inspiração ou elementos dos gêneros pré-mencionados, uma audição atenta delas percebe uma aproximação, e às vezes uma alusão, a outras composições nesses estilos. Em ordem cronológica: *Lady Grinning Soul* (1973), pelo vocal apaixonado e de alto alcance das notas, além do piano jazzístico; *Candidate* (versão alternativa), pela predominância sonora do piano jazzístico e pelo ritmo “pegajoso” e *funky*; *Sweet Thing* (1974), pelo grande comprometimento emocional do cantor na expressão intérprete da canção, que é lenta, cativante e com uma enorme variante de alcances vocais (da voz principal auxiliada por um coro), acompanhados por um piano e um saxofone tão apaixonados quanto a voz; *Candidate* (1974), idem, tratando-se de uma continuação à música anterior; *Sweet Thing* (reprise, de 1974), idem, pelo mesmo motivo; *Big Brother* (1974), pelo uso de um vocal ascendente que alcança baixas e altas notas, tendo por companhia trompetes e saxofones em ritmo similar ao do *blues*; e *Diamond Dogs* (1974), pelo claro uso do coro como *call and response*, o que é comum no estilo *soul*.

por volta do ano de 1974 que o londrino viria a se tornar um expoente *blue-eyed soulster* (BUCKLEY, 2012: 72).

O *blue-eyed soul*, contudo, é um gênero musical que reside na controvérsia. Sobre o estilo, que possuía Elvis Presley como vanguarda, a musicóloga Joanna Demers (2006: 31, tradução minha) assim escreveu, assumindo o poeta negro Scott-Heron por referência:

Elvis não era “coisa nova” porque ele pertencia a uma longa tradição de cooptação branca da identidade cultural negra. Para Scott-Heron, Presley e seus sucessores no *blue-eyed soul* e *funk* branco provaram que os negros ainda estavam sendo vitimados pela apropriação cultural.

Além da questão de apropriação, a polêmica do *blue-eyed soul* se estende no passo em que os brancos, ao assumirem os estilos negros, descaracterizavam a essência dessas músicas, que muito tratavam de temas que envolvessem a experiência de vida negra; e ofuscavam artistas afrodescendentes a partir do seu sucesso, já que esse se dava em virtude da sua raça privilegiada. Como membros da raça branca, estavam mais propensos a alcançar o sucesso numa sociedade estruturalmente racista, e assim iam tomando espaços tradicionais negros.

O tema do racismo na indústria musical seria abordado pelo próprio Bowie em uma entrevista ao canal MTV, dedicado à promoção audiovisual de músicos na plataforma televisiva, quase um decênio depois da publicação de *Young Americans*. O britânico criticou a MTV por ter “tão poucos artistas negros apresentados” (2017: não p., tradução minha).

“Parece ter um monte de artistas negros fazendo vídeos muito bons que eu estou surpreso que não são usados na MTV” (BOWIE, 2017: não p., tradução minha). Nisso, Bowie endereçava o racismo estrutural observado no mercado: por que não são dadas as mesmas oportunidades aos negros? Por que são ignorados os conteúdos que eles produzem?

Enfim, lembro que a existência do *blue-eyed soul* não significa que, quando artistas brancos compõem e interpretam estilos musicais negros, estão a fazer algo de racista propositada e pessoalmente. Na verdade, o que há mesmo de racista é o sistema excludente do mercado, e também da sociedade ocidental como um todo, que privilegia o branco. A música pode ser bem feita pelos brancos; mas o sistema torna os afrodescendentes injustamente preteridos e marginalizados no mundo musical. Nisso, vale ressaltar que o Ocidente sofre com um racismo onipresente, sobrevivente de séculos, que lança raízes nas suas instituições.

É digno de nota que Bowie não era racista, mas o era o sistema que preferiu ele e outros artistas brancos. Bowie incentivava músicos negros e tinha amizade com a comunidade afrodescendente americana (DANIEL, 2016 apud SIMON, 2016: não paginado), tendo sido convidado por ela para ter presença em programas como o *Soul Train* (em 1975) e *Video Soul* (c. 1981-1996). O DJ Donnie Simpson (2016 apud SIMON, 2016), em entrevista à *NBC News*, destacou a admiração e o respeito que o britânico tinha pela música e cultura negras.

Bowie, também, contratou negros para participar do processo criativo das suas músicas, para gravá-las em estúdio e, depois, para

apresentá-las na turnê dos tempos de *Young Americans*. A participação das vozes negras não era abafada; de contrário, em *Young Americans* se ouve muito das vozes de apoio. Na banda da época do álbum, listam-se Diane Sumler, Robin Clark, Luther Vandross⁷, Ava Cherry⁸, Anthony Hinton, Carlos Alomar⁹, Willie Weeks, Dennis Davis, Emir Ksasan, Ralph MacDonald e Larry Washington como músicos negros. Estes são 57,8% do grupo, isto é, 11 de 19¹⁰ (GRIFFIN, 2021: não p.).

Embora se possa afirmar que Bowie definitivamente apropriou-se de elementos culturais negros - e que isso é polêmico -, vale dizer que o londrino muito valorizava os artistas afroamericanos. Ainda que, pelo mercado tipicamente racista, o holofote talvez pairasse sobre a alva cabeça alaranjada de Bowie, este apontava incessantemente para o talento da comunidade negra, apresentando ao público e apoiando fortemente nomes como Cherry, Vandross e Alomar. Embora se saiba que o resultado do chamado *blue-eyed soul* foi ofuscar talentos afrodescendentes e que por isso deve ser problematizado, *Young Americans* deve ser tida como uma peça que dignifica o trabalho negro, se se olha pelo escopo da intenção.

⁷ Bowie tinha uma “relação especial” (SIMON, 2016: não p.) com Vandross, sobre quem tinha total crença de que “se tornaria uma estrela” num futuro próximo (SEYMOUR, 2004: 80, tradução minha).

⁸ Bowie compôs quatro canções em 1973 e as entregou para Cherry, então sua namorada e *backing vocal* (CHERRY, 2016, não p.), e seu grupo, os *Astronettes* (DOGETT, 2014: 257-259).

⁹ Bowie teve uma longa parceria com Alomar, que durou de 1974 até 2003 (não consecutivamente).

¹⁰ Aqui, não incluí no grupo dos 19 o próprio Bowie ou os produtores do álbum; mas incluí Lennon.

Com isso tudo em mente é que busco afirmar que todo membro privilegiado da sociedade, seja por vias de gênero ou de raça, deve reconhecer a sua posição enquanto tal. Bowie soube observar a sociedade ao seu redor e enxergar a desvantagem sistêmica vivida pelos talentos negros na música, do que é evidência a crítica supracitada que fez à MTV; além de ter ele mesmo proposto incentivo a músicos afrodescendentes, notável por seus gestos. Contudo, deve-se entender que sua incursão pelos gêneros negros foi, de fato, problemática.

Referências

BOWIE, David. *MTV News Interview*. [Entrevista cedida a Mark Goodman]. MTV News, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L3i53rjh-PA>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

BOWIE, David; MASLIN, Harry; VISCONTI, Tony. *Young Americans*. Filadélfia; Nova Iorque: Sigma Sound; Record Plant, 1975. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_ntERq_t9Vo4qFWsDmrN_HbV5wP09AiFQo. Acesso em: 03 fev. 2021.

BOWIE GOLDEN YEARS. *Young Americans*. 2021. Disponível em: <<https://www.bowiegoldenyears.com/youngamericans.html>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

CHERRY, Ava. Ava Cherry, Former David Bowie Back-Up Singer & Girlfriend, Reflects on Her ‘First Love’: Exclusive. *Billboard*, Nova Iorque, jan. 2016. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/news/6842967/ava-cherry-david-bowie-reflection>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

BUCKLEY, David. *Strange Fascination* - David Bowie: The Definitive Story. Londres: Virgin Books, 2012.

DEMERS, Joanna. Teresa. *Steal This Music*: How intellectual property law affects musical creativity. Athens: University of Georgia Press, 2006.

DOGGETT, Peter. *O homem que vendeu o mundo*: David Bowie e os anos 70. Curitiba: Nossa Cultura, 2014.

SEYMOUR, Craig. *Luther*: the life and longing of Luther Vandross. Nova Iorque: *HarperEntertainment*, 2004.

SIMON, Mashaun. D. 'Plastic Soul': David Bowie's Legacy and Impact on Black Artists. *NBC News*, Nova Iorque, jan. 2016. Disponível em: <<https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/plastic-soul-david-bowie-s-legacy-impact-black-artists-n494241>>. Acesso em: 04 fev. 2021.

Recebido em: 05/02/2021

Aceito em: 24/02/2021

O conteúdo dos artigos e resenhas publicados nesta edição é de inteira responsabilidade de seus/suas autores/autoras, não representando a posição oficial dos/as editores/as e nem do conselho editorial da revista.

NORMAS EDITORIAIS

1. A Revista Cadernos de Clio aceita artigos, resenhas bibliográficas, filmicas 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 1,5 cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.
4. As resenhas bibliográficas deverão ser de livros publicados no Brasil nos últimos 03 anos, de livros publicados no exterior nos últimos 05 anos ou de teses de pesquisa doutoral produzidas nos últimos 03 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 1,5 cm. Os arquivos devem estar em formato .doc.
5. As resenhas filmicas 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, realizados 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 delas 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/as ou graduados/as dos cursos de História ou de áreas afins desde que os trabalhos dialoguem com temáticas relacionadas à historiografia. É possível que os textos sejam escritos em co-autoria com um/uma professor/a orientador/a. 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 do lattes (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: Gravadora, 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.instagram.com/pethistoria.ufpr/>