



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

ANA JÚLIA NEVES BARBOSA

**A MORAL BURGUESA NA ERA DOURADA NOVA-IORQUINA: UMA ANÁLISE DO
PERSONAGEM NEWLAND ARCHER NO ROMANCE *A ÉPOCA DA INOCÊNCIA*
(1920)**

**JOÃO PESSOA – PB
2025**

ANA JÚLIA NEVES BARBOSA

**A MORAL BURGUESA NA ERA DOURADA NOVA-IORQUINA: UMA ANÁLISE DO
PERSONAGEM NEWLAND ARCHER NO ROMANCE *A ÉPOCA DA INOCÊNCIA*
(1920)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de História, do Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal
da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção
do grau de Licenciatura em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Débora Souza da Rosa

JOÃO PESSOA – PB

2025

**Catalogação na publicação
Seção de Catalogação e Classificação**

B238m Barbosa, Ana Júlia Neves.

A moral burguesa na era dourada nova-iorquina: uma análise do personagem Newland Archer no romance A época da inocência (1920) / Ana Júlia Neves Barbosa. - João Pessoa, 2025.
61 f.

Orientadora: Débora Souza da Rosa.

TCC (Graduação) - Universidade Federal da Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2025.

1. História e Literatura. 2. Moral burguesa. 3. Era dourada. 4. Estados Unidos. 5. Edith Wharton. I. Rosa, Débora Souza da. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 94 : 82

ANA JÚLIA NEVES BARBOSA

A MORAL BURGUESA NA ERA DOURADA NOVA-IORQUINA: UMA ANÁLISE DO PERSONAGEM NEWLAND ARCHER NO ROMANCE *A ÉPOCA DA INOCÊNCIA* (1920)

Monografia apresentada ao Departamento de História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para obtenção do título de Graduação em Licenciatura Plena em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Débora Souza da Rosa
João Pessoa, 29 de setembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Nota:

Prof^a. Dr^a. Débora Souza da Rosa (orientadora)
Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas (DLEM) - UFPB

Nota:

Prof^a. Dr^a. Telma Dias Fernandes
Departamento de História (DH) - UFPB

Nota:

Prof. Dr. Lúcio Flávio Vasconcelos
Departamento de História (DH) - UFPB

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Dona Helena e Seu Nildo, por sempre me incentivarem, apoiarem minhas escolhas e estarem dispostos a fazer de tudo para me proporcionar o melhor; por lutarem pela minha educação acima de qualquer coisa e fazerem com que eu chegassem até aqui, me dando condições de mudar de cidade para viver este sonho com estabilidade e conforto. Nada disso seria possível sem vocês. Agradeço, em especial, à minha mãe e à minha tia Cleany, Nhanhãe, por me presentearem com adaptações infantis de clássicos da literatura ainda criança. Vocês me deram a base fundamental para toda a minha vida.

Aos meus amigos, velhos e novos, que estiveram ao meu lado em todos os momentos importantes: à Camila, minha amizade mais antiga, que dividiu comigo alegrias e frustrações ao longo dos anos e que se fez presente todos os dias, da alfabetização à graduação. Obrigada pelo incansável apoio em momentos de loucura. Crescer ao seu lado tem sido bom demais!

À Marci, minha duplinha para tudo. Cada uma das nossas conversas sobre cultura, arte e principalmente música expande a forma como me relaciono com esses assuntos, e você é a minha maior referência em todos eles. Obrigada por viver comigo tantas alegrias e estresses – e, claro, por ouvir meus áudios imensos.

À Nathalia e João, meus primeiros amigos na cidade nova, meus colegas de curso do início ao fim, meus irmãos pessoenses que tenho certeza de que permanecerão comigo, não importa onde a vida nos leve. Vocês tornaram todo o processo dos cinco anos de graduação mais leve e divertido desde as aulas online do período da pandemia e sou muito feliz por poder contar com a presença de ambos para absolutamente tudo. A experiência universitária não seria a mesma sem a nossa amizade.

À Bia, Mahari e Isaura, as queridas “caipigirls” que conheci já na reta final do curso, mas que fizeram toda a diferença nessa trajetória e em minha vida. Sou muito feliz por todos os momentos que passamos juntas na UFPB. Também a Enzo, Brenno, Júlia e Eduardo, por terem me acolhido em seu ciclo de amizade, proporcionando divertidos encontros em Help e as nossas viagens “anpuhnianas” – algumas das minhas lembranças favoritas da graduação.

À Duda, Rodrigo, Bruninho, Jotapê, Samira e João Felipe, pessoas especiais que me acompanham de perto e com quem pude compartilhar os altos e baixos do processo de escrita deste trabalho. Sou eternamente grata pela presença de todos vocês em minha vida.

Aos professores do Departamento de História da Universidade Federal da Paraíba, que, além do conteúdo das aulas, me ensinaram a ser mais humana. Em especial, agradeço à Telminha, Bernardon e Martinho, que me aguentaram pedindo por projetos envolvendo literatura durante vários períodos, e que foram pacientes em conversar e me orientar quando estava perdida com o rumo da minha vida acadêmica. Carrego imenso carinho e admiração por vocês.

À minha queridíssima professora, orientadora e amiga Débora, que me acolheu e me deu a chance de estudar minhas duas paixões, História e Literatura, da forma que me imaginei fazendo desde o momento em que ingressei na universidade. Sou muito grata por nossos caminhos terem se cruzado, pela criação do nosso Grupo de Estudos Vitorianos e por você ter aceitado orientar este trabalho com tanta afeição. Admiro demais a pesquisadora que você é e lhe tenho como maior inspiração para a pesquisadora que eu quero ser.

RESUMO

A era dourada dos Estados Unidos abrange as três últimas décadas do século XIX e caracteriza a rápida industrialização e a profunda desigualdade econômica do país na época. Para a burguesia, é sinônimo de excessos e prosperidade. Herdeira de antigas famílias da velha Nova York, a romancista Edith Wharton cresceu nesse mundo e, através de suas obras literárias, descreveu os problemas sociais, a hipocrisia, a rigidez das convenções sociais e a repressão individual que observava por debaixo dos excessos dourados. É nesse contexto que se localiza o enredo de *A época da inocência* (1920), cujo personagem principal, Newland Archer, trava um embate interno entre seus desejos individuais e as expectativas da alta sociedade nova-iorquina. A partir das teorias sobre a moral burguesa e o paradoxo do individualismo de Nancy Armstrong (2022), pretende-se, neste trabalho, desenvolver a análise de como a construção de Newland Archer obedece às formas de estrutura do romance enquanto gênero literário e às normas de conduta de sua classe. Escrita em 1920, em um período de ascensão das correntes modernistas na arte e queda da era dourada, observamos, ainda, os marcos da virada do século que são apresentados na obra, no personagem e na velha Nova York.

Palavras-chave: História e Literatura. Moral burguesa. Era Dourada. Estados Unidos. Edith Wharton.

ABSTRACT

The American Gilded Age covers the last three decades of the nineteenth century and is marked by the fast industrialisation and country's deep economic inequality at the time. For the bourgeoisie, it is synonymous with excess and prosperity. Being an heiress to old New York families, the novelist Edith Wharton grew up surrounded by this environment and, through her literary works, described the social problems, hypocrisy, rigidity of social conventions and the individuality repression that she observed beneath its gilded surface. It is in this context that the plot of *The Age of Innocence* (1920) develops, whose protagonist, Newland Archer, faces an inner struggle between his individual desires and the expectations of New York high society. According to Nancy Armstrong's (2022) theories of bourgeois morality and the paradox of individualism, this paper aims to analyse how Newland Archer's construction conforms both to the structural forms of the novel as a literary genre and to the norms of conduct of his class. Written in 1920, during the rise of modernist movements in art and the decline of the Gilded Age, the novel also presents traces of the turn of the century in its character, its setting and in old New York.

Keywords: History and Literature. Bourgeois Morality. Gilded Age. United States. Edith Wharton.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A LITERATURA PARA OS ESTUDOS HISTÓRICOS	13
3 BURGUESIA, MORAL BURGUESA, PARADOXO DO INDIVIDUALISMO E O ROMANCE	20
4 A ERA DOURADA PARA A ELITE NOVA-IORQUINA	27
4.1. A era dourada em uma perspectiva de classes.....	27
4.2 Edith Wharton: a era dourada por uma herdeira nova-iorquina	34
5 A CONSTRUÇÃO DE NEWLAND ARCHER	39
5.1 Newland Archer no contexto de <i>A época da inocência</i>	39
5.2 As negociações entre o indivíduo e sua classe	47
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
REFERÊNCIAS	59

1 INTRODUÇÃO

Desde o advento da Era Moderna, o Estado moderno é regido pelas doutrinas da burguesia. A destituição das monarquias absolutistas no século XVIII proporcionou a ascensão política dos burgueses, que, ao longo dos séculos, substituíram os dogmas aristocráticos pela moral de sua própria classe, acrescentando o liberalismo, o individualismo e a valorização da propriedade privada na norma social. Assim, o nascimento do romance enquanto gênero literário é profundamente marcado em suas estruturas pelas regras de conduta que o indivíduo deve apresentar, e o estabelecimento da burguesia como classe política dominante no século XIX implica também no estabelecimento do romance como gênero literário mais representativo dos anseios e das mudanças do mundo moderno. Dessa forma, o romance passa a ser o principal meio de disseminação dos valores de classe, apresentando, através da construção de seus personagens, a moralidade burguesa.

Romancista pré-modernista, Edith Wharton é conhecida por descrever em suas obras a alta burguesia dos Estados Unidos do final do século XIX, tecendo um olhar crítico sobre esta. Sendo a autora ela mesma uma herdeira da alta sociedade de Nova York, conseguiu captar as hipocrisias de sua classe, os conflitos entre indivíduos e convenções sociais através dos códigos de etiqueta e das expectativas familiares, além de se colocar no lugar de questionar os modelos tradicionais de casamento e de gênero. Seus principais romances, escritos no século XX, acompanham, ainda, as rápidas mudanças sociais enfrentadas com o declínio da velha Nova York e seus costumes frente ao surgimento de novas indústrias, e, portanto, novas fortunas acompanhadas de novos legados familiares. Essas obras focam, portanto, no período da “era dourada” nova-iorquina, um momento histórico de prosperidade e pujança econômica para as famílias abastadas da metrópole.

A época da inocência, vencedor do *Pulitzer Prize* em 1921, aborda, portanto, o embate de seu protagonista, Newland Archer, entre seguir as convenções sociais de seu tempo ou tornar-se herói de sua própria vida e romper com o tradicionalismo da era dourada nova-iorquina. Escrito em 1920 após os conflitos da Primeira Guerra Mundial, Wharton olha em retrospecto para aquela época em que o mundo da velha burguesia ainda não havia sido tocado pelas incertezas, pela queda das convenções, pela avalanche de avanços tecnológicos que alteraria o rumo daquela sociedade tão disciplinarmente marcada pela distinção, valores de consumo e repressão – quando tudo ainda parecia ser “dourado”.

A presente pesquisa objetiva, portanto, analisar criticamente a relação entre o conceito de moral burguesa apresentado no romance *A época da inocência* por meio da construção do personagem Newland Archer e sua relação com a burguesia nova-iorquina do final do século XIX. Assim, através da investigação das especificidades do uso da literatura como fonte histórica e da relação do conceito de moral burguesa definido por Nancy Armstrong (2022) com o dado histórico-sociológico da classe social que conhecemos por burguesia, definido por teóricos como Karl Marx, pretendemos, ainda, analisar a construção do individualismo burguês, elaborando hipóteses sobre a natureza dos dilemas pessoais de Archer e sua relação com seu círculo social e seus códigos. Buscamos demonstrar como esta moral, um fenômeno sociocultural que é quase um personagem independente no romance, partiu da realidade material de uma classe social específica, e como seus processos de mudança impactaram as vidas de seus membros, como fica evidentemente ilustrado no caso do personagem, um representante nada ortodoxo (ou demasiado ortodoxo) do individualismo burguês da virada do século XIX para o XX.

Além disso, propõe-se o resgate dos estudos brasileiros sobre a autora por meio da História. Parte das obras de Edith Wharton foi traduzida no Brasil a partir dos anos 2000, mas a maioria delas ainda não se encontra disponível no mercado editorial brasileiro, o que resulta em uma escassa bibliografia sobre as suas criações. No mais, as produções acadêmicas brasileiras existentes são majoritariamente do campo dos estudos literários, sendo, portanto, ainda menos pesquisadas por historiadores.

Dessa forma, o trabalho foi dividido em três seções. Na primeira, introduzi a discussão sobre as aproximações entre os campos da História e da Literatura, e, principalmente, sobre os usos da literatura pela história. Utilizei do artigo “A linguagem da História: entre passado, ficção e aquele que escreve”, de Anne Caroline Moraes (2019) para fundamentar a finalidade da escrita historiográfica, e do artigo “A História da Literatura: princípios de abordagem”, de Maria Teresa de Freitas (1984) para refletir sobre as diferenças entre as narrativas literárias e as históricas, e de que forma as primeiras podem auxiliar as segundas. No intuito de delimitar a pesquisa em uma área de estudos da História, a História Cultural, utilizei os conceitos desenvolvidos por Roger Chartier em seus escritos *A história ou a leitura do tempo* (2009) e “O mundo como representação” (1991), e José D’Assunção Barros em *O Campo da História* (2004) e “História Cultural e a Contribuição de Roger Chartier” (2018). Além disso, através do capítulo “A Operação Historiográfica” de Michel Certeau (1982), pude desenvolver questões sobre a figura do autor para a análise histórica de uma obra literária.

Na segunda seção, trabalhei os conceitos de burguesia, moral burguesa e paradoxo do individualismo e como estes se dispõem na apresentação do romance. A definição de burguesia aqui utilizada foi determinada a partir do *Manifesto do Partido Comunista*, de Karl Marx e Friedrich Engels (2012), e, através do artigo “Bourgeoisie and Lower Middle Class in the Nineteenth-Century United States” (2001) e do livro *The American Bourgeoisie* (2010), ambos do historiador Sven Beckert, pude compreender as distinções marcadas entre os grupos *old money* (“dinheiro velho”) e *new money* (“dinheiro novo”) da burguesia estadunidense do século XIX. Já o artigo “The Fiction of Bourgeois Morality and the Paradox of Individualism”, da professora de literatura e crítica Nancy Armstrong (2022), foi fundamental para desenvolver um entendimento sobre o fenômeno da moral burguesa que rege e dita as regras do romance. Por fim, o artigo de Linda Shires (2002), “The aesthetics of the Victorian novel: form, subjectivity, ideology” foi utilizado para corroborar os apontamentos levantados por Armstrong.

A terceira seção detém os apontamentos sócio-históricos indispensáveis para o entendimento do período em que o romance analisado se insere e, por sua vez, dos elementos que determinam o conflito interno do personagem. Para discorrer sobre a era dourada nova-iorquina e a relação entre a velha e a nova burguesia com a moral burguesa, utilizei as obras *The Monied Metropolis* (2001) e *The American Bourgeoisie* (2010), de Sven Beckert; já para escrever sobre a participação de Edith Wharton na era dourada e seu lugar no cânone literário modernista, utilizei os artigos “The gilded void: Edith Wharton, Abraham Cahan, and the turn-of-the-century American culture” (1993), de Ludger Brinker, e “Modernism” (2012), de Jennifer Haytock.

Por fim, a quarta seção é dedicada à análise do personagem Newland Archer no contexto da obra *A época da inocência* a partir de todo o arcabouço teórico mencionado anteriormente, oferecendo uma interpretação de sua construção a partir dos moldes da moral burguesa da era dourada de Nova York. Isso passa pela compreensão da classe social real da qual essa moral emerge (velha burguesia, quase aristocrática) e pelas transformações sofridas por ela no intervalo de tempo que Wharton escolher apresentar e analisar em seu romance.

2 A LITERATURA PARA OS ESTUDOS HISTÓRICOS

A literatura e a História são campos distintos, porém com interseções: ambos trabalham com o artifício da narrativa. Se a arte literária apresenta uma ficção do mundo sociocultural no qual está inserida, a História cientificiza essa ficção. No entanto, como podemos diferenciar suas intenções? Como afirmar que determinado texto é histórico e não literário, ou vice-versa?

Sabemos que a finalidade última de produções historiográficas é a busca de uma verdade histórica – ou, como veremos, a *tentativa* de alcançá-la. Enquanto isso, temos quase que por intuição que, do lado oposto da escrita histórica, encontra-se a escrita ficcional, aquela que se ocupa em tratar da estética, do estilo, do inconsciente, dos sentimentos, das verdades não-absolutas. O que Anne Caroline da Rocha de Moraes propõe em seu artigo “A linguagem da História: entre passado, ficção e aquele que escreve” (2019), no entanto, é a introdução de um terceiro elemento para repensar tal dicotomia: o imaginário. Segundo a autora, “o que a ficção faz é movimentar o imaginário dos leitores para que o autor transmita uma ideia” (2019, p. 140). Não seria isso o que a pesquisa histórica *também* faz? Estariam os historiadores, em exercício pleno da profissão, desenvolvendo ficções? Até certo ponto, sim.

Marc Bloch dizia que a História é a ciência dos homens no tempo (Bloch, 2001). Em se tratando de um tempo passado, muitas vezes longínquo e, portanto, não vivenciado, não se pode, sob quaisquer circunstâncias, ser apreendido por completo. Na tentativa de contornar as lacunas do que não foi experienciado diretamente, o historiador se debruça sobre as testemunhas, que se tornam suas maiores aliadas na caminhada que é a pesquisa. O objeto passa, então, a ser a fonte passível de fornecer-lhe todas as informações possíveis para a reconstrução do tempo desejado. No entanto, o objeto ainda é dependente do pesquisador – “não tem voz própria, não mostra uma visão total, não é a verdade nem a realidade” (Moraes, 2019, p. 137-138). Depende dele para falar, pois só ele pode lhe fazer falar e só ele pode ouvir. O historiador é o detentor das perguntas que, uma vez feitas ao objeto, poderão determinar seu caminho – suas lembranças sobre o passado. Nesse sentido, a narrativa a ser escrita passa, fundamentalmente, pelos próprios dilemas de quem a escreve – o que nega à História o pretenso caráter impessoal e neutro. O ofício de historiador exige debruçar-se sobre o objeto de pesquisa a partir de seu próprio entendimento de mundo, dos questionamentos que o tocam. Assim, todo historiador é literato por conveniência, “se faz autor no momento da escrita” (Moraes, 2019, p. 136).

Se o historiador é compelido a usar de sua própria bagagem cultural no fazer da história para dar voz ao objeto e descrevê-lo com autoridade, está “fadado a criar uma narrativa do passado toda vez que se depara com sua documentação [...]” (Moreaes, 2019, p. 138)¹, então o anacronismo, um dos maiores perigos para o ofício, se faz necessário, uma vez que

[n]ós falamos pelos outros, de suas vidas, experiências, relatamos seus testemunhos e concluímos coisas a respeito; o historiador é aquele que *conta a história* a respeito da experiência vivida; a narrativa não é a experiência, o historiador não a viveu, mas é seu guardião (Moraes, 2019, p. 138, grifo da autora).

Assim, julgamos o passado a partir do ponto de vista do presente em que nos situamos, estabelecendo nosso juízo de valor sobre tempos remotos com a finalidade de compreendê-lo. Como Moraes pontua em seu artigo, a narrativa do historiador tem a “função social de libertar os mortos” (2019, p. 137) – obrigações para com o seu trabalho que o escritor de arte literária não possui. A literatura, em teoria, não tem nenhum compromisso com o mundo “real”, e, portanto, tampouco tem compromisso com a verdade histórica. Oscar Wilde escandalizou a sociedade a qual vivia quando, em 1891, escreveu no prefácio de *O retrato de Dorian Gray* (1890):

A vida moral de um homem é tema do artista, mas a moralidade da arte
consiste no uso perfeito de um meio imperfeito.

Nenhum artista deseja provar nada. Até as coisas verdadeiras podem ser
provadas.

Nenhum artista tem simpatias éticas. Uma simpatia ética num artista é um
imperdoável maneirismo de estilo.

Nenhum artista é jamais mórbido. O artista pode tudo.

O pensamento e a linguagem são para o artista instrumentos de uma arte.
[...]

Toda arte é ao mesmo tempo superfície e símbolo.

Os que mergulham abaixo da superfície o fazem a seu próprio risco.

Os que leem os símbolos o fazem a seu próprio risco.

É o espectador, e não a vida, que a arte de fato espelha.

A diversidade de opiniões sobre uma obra de arte mostra que ela é nova,
complexa e vital. [...]

¹ Se “o passado não pode ser alcançado, atingido ou experimentado” (Moreaes, 2019, p. 138), em uma analogia, podemos dizer que o historiador é como Jay Gatsby, “percorrendo um longo caminho”, com um sonho “tão próximo que seria praticamente impossível deixar de alcançá-lo. Ele não sabia, no entanto, que o sonho havia ficado para trás [...]”. Mas, tal qual Gatsby, o historiador continua acreditando na luz verde e no “futuro orgástico que, ano após ano, costuma recuar diante de nós. [...] E assim avançamos, barcos contra a corrente, impelidos incessantemente de volta ao passado” (Fitzgerald, 2011, p. 240-241).

Toda arte é bem inútil (Wilde, 2013, p. 324-325, grifo nosso).

Partindo da provocação de Wilde aos moralistas vitorianos de que toda arte é inútil, podemos dizer, nesse sentido, que a História, não. Por ser inútil, a arte, a literatura, poderia brincar com as dificuldades, as brechas, as faltas, as incertezas, com as lacunas da História. A História, não. Assim, só é história quando as lacunas são mostradas, apresentadas, mas não preenchidas com fantasias.

Dessa forma, a literatura passa a desempenhar papel fundamental enquanto possibilidade de uso como fonte e documento histórico, passível, portanto, de análises historiográficas a partir do contexto retratado. A exemplo de tal exposição, temos a obra *A época da inocência* (1920), de Edith Wharton, que expressa de maneira contundente o contexto histórico dos Estados Unidos do final do século XIX através da visão da autora enquanto testemunha da transição para o século XX, abordando questões de gênero e classe como imposições de uma sociedade patriarcal e burguesa.

Assim, através da literatura, nos é apresentado um ponto de vista único e subjetivo de determinados eventos e condições sociais marcantes de um certo período – o que permite a imersão na análise de lugar e tempo distintos. Na obra selecionada de Wharton, nos deparamos com o personagem Newland Archer, um cidadão nova-iorquino advindo de uma família abastada que compõe a esfera social da alta burguesia estadunidense dos idos de 1870. Mesmo sendo noivo de May Welland, Newland nutre sentimentos por uma condessa recém-chegada da Europa: Ellen Olenska, prima de May. A obra revolve, portanto, as vontades e desejos reprimidos das personagens, que jamais se permitem realizar suas idealizações – seus sentimentos são reprimidos por eles mesmos e pela sociedade que os cerca.

Publicado em 1920, o romance de Wharton perpassa questões que tangem as moralidades da burguesia para com a elite estadunidense na época em que a autora insere sua narrativa. Trata-se de relações demasiadamente engendradas e já de decadência. Nesse sentido, Wharton lança mão do artifício de observação e estudo de uma sociedade que em breve não será a mesma. O último capítulo de *A época da inocência* se passa mais de 30 anos depois de todos os eventos apresentados, e é fundamental para analisarmos tais mudanças entre as construções de classe do final do século XIX e aquelas observáveis pela autora no início do século XX.

Desse modo, tornam-se pertinentes os estudos de análise histórica sobre a estrutura dessa classe social apresentada através da obra a partir da análise histórica da autora. Mais que isso: cabe investigar como Newland Archer foi construído de modo a ser uma representação ímpar da moral burguesa de sua época. Seus entraves pessoais permitem a dicotomia entre o estado de rebeldia interna contra a ordem estabelecida e o conservadorismo externo de aceitar complacentemente que sua vida seja regida pelos invisíveis ditames dessa burguesia. Cabe estabelecer, ainda, como a moral burguesa se apresenta disposta *no romance* e regula a própria estruturação *do romance*, buscando relacionar tal fundamento literário com o saber histórico.

Nesse sentido, podemos questionar: o que é a literatura para os estudos históricos? Não é pretensão do presente texto apresentar uma resposta final à pergunta que vem sendo debatida por historiadores e críticos literários das mais diversas formas ao longo do último século – não há conclusão única e absoluta. Podemos, entretanto, levantar hipóteses, ponderar colocações e tentar filtrar, dentre a vasta produção existente, aquelas ideias que mais se alinham às necessidades da atual pesquisa.

Como mencionado anteriormente, Moraes sugere a inserção do termo “imaginário” na discussão da oposição entre histórico e ficcional. A separação das narrativas entre essas duas modalidades pressupõe a ideia de que o texto ficcional não estaria preocupado com a verdade dos fatos. Isso se dá em decorrência da divisão dos campos dos saberes realizada como consequência da Revolução Científica do século XVIII cuja crença era de que, para obter-se a verdade racional, o historiador deveria estar munido de documentos e provas. Peter Burke, em seu livro *O que é história cultural?* (2021), aponta que “o período entre 1800 e 1950 foi uma etapa que poderia se chamar de história cultural ‘clássica’” (Burke, 2021, p. 14). É a história de “grande tradição”, que se preocupa com a ideia de que o historiador é responsável por fornecer o “retrato de uma época” através, principalmente, dos cânones de obras-primas da arte, filosofia, ciência, etc., “concentrando-se no todo mais do que nas partes”, ampliando assim a ideia de hermenêutica. Posteriormente, fora descartada por ser considerada amadora, “uma vez que não era baseada em documentos oficiais dos arquivos, e de pouca importância, porque não ajudava na tarefa de construção do Estado” (Burke, 2021, p. 15).

Semelhantemente, Maria Teresa de Freitas apresenta em seu artigo “A História da Literatura: princípios de abordagem” (1984) os três postulados propostos por Hippolyte Taine sobre os estudos literários, seguindo os moldes do esquema da História enquanto ciência-modelo positivista. O primeiro deles segue a ideia dos fatos irrefutáveis, ou seja, a valorização do conteúdo em detrimento da forma. “O texto literário se reduz a um *resultado*, é um *produto*

(Freitas, 1984, p. 171, grifo da autora). O segundo postulado corrobora com o preceito racionalista de explicação da obra literária ao invés de sua compreensão, e o terceiro, por fim, dita que os textos literários valem primordialmente enquanto documentos, objetos a serem usados por estudos terceiros.

Já a partir dos anos de 1960, há uma alteração significativa nesse cenário e um novo extremo é conquistado. Com o campo da Linguística sobrepondo ao da História na perspectiva de análise dos textos literários, passa-se a focar quase que exclusivamente nas críticas textuais agora se voltam quase que exclusivamente ao funcionamento interno do texto, buscando explicá-lo como que através do funcionamento de um código. É o que Freitas determina como a substituição de um positivismo por outro (Freitas, 1984).

Assim, no que tange à historiografia concernente à dimensão da História Cultural, a partir das colocações de José D'Assunção Barros (2018), temos um sentido de história da cultura que não se limita a analisar apenas a produção cultural literária e artística oficialmente reconhecida, mas também estudos voltados para a cultura como parte de estruturas sociopolíticas e econômicas mais amplas. Segundo Barros, “todas as dimensões da realidade social interagem, ou rigorosamente sequer existem como dimensões separadas” (Barros, 2004, p. 15). Esse significado atribuído aos estudos culturais culmina na usual nomenclatura de História Social da Cultura, ao passo que uma História da Cultura, em contraponto, tende a abordar seus objetos “mais ou menos desvinculados da sociedade que os produziu” (Barros, 2004, p. 56).

Os objetos da História Cultural perpassam, em uma escala macro, as noções de “linguagem”, “representações” e “práticas”, significando, respectivamente, os símbolos da realidade social que influenciam a forma que os indivíduos interpretam o mundo; os modos de pensar a si mesmo, o outro ou certos aspectos da realidade e os costumes, modos de agir ou realizar algo. A literatura é, dessa forma, um objeto da História Cultural através do qual se pode estudar especialmente as práticas e representações, sendo estes processos por meio dos quais ela se produz e se transmite (Barros, 2004). Ainda segundo o autor,

a produção de um bem cultural, como um livro ou qualquer outro, está necessariamente inscrita em um universo regido por estes dois polos que são as práticas e as representações. [...] as práticas e representações são sempre resultado de determinadas motivações e necessidades sociais (Barros, 2004, p. 81).

Ambos os historiadores franceses Michel de Certaeau e Roger Chartier também contribuíram para a elaboração de noções complementares de práticas e representações, uma vez que o primeiro se dedicou à análise das normas culturais a partir da vivência cotidiana e o

segundo trabalha seguindo seu interesse pelas interações e transposições entre cultura oral e escrita. Chartier considera as representações como “entidades que vão construindo as próprias divisões do mundo social” (Chartier, 2009, p. 7), enquanto Certeau discorre sobre o “lugar social de produção” e o “não-dito”, ou seja, todo o processo que envolve o ofício do historiador, o processo de produção de conhecimento histórico. Desenvolve, ainda, a ideia de que, para “fazer história”, todo pesquisador parte do presente para o passado, o que acaba por desconstruir a ideia de neutralidade que muitas vezes se tem sobre o historiador ou sobre sua produção; afinal, produzir conhecimento histórico é uma prática por si só dotada de historicidade.

Ademais, o “lugar social” envolve aquilo que o meio lhe permite e lhe interdita; são seus pares, mas também é toda a bagagem que já foi produzida sobre uma determinada temática: “[a] ‘relatividade histórica’ compõe, assim, um quadro onde, sobre o fundo de uma totalidade da história, se destaca uma multiplicidade de filosofias individuais, as dos pensadores que também se vestem de historiadores” (Certeau, 182, p. 58-59).

Tomemos também a reflexão de que a arte literária, sendo arte, por si só é completa, constituída de sua própria fundamentação: “Acima de tudo, uma obra não se reduz àquilo que a condiciona: ela se inscreve, é claro, num meio e num contexto; mas esse meio, ela o preenche à sua própria maneira; esse contexto, ela o elabora segundo modalidades que lhe são próprias” (Freitas, 1984, p. 172-173). Ela já existe em detrimento de todo um campo teórico-metodológico que não pertence essencialmente aos estudos historiográficos. Chartier explica que “[...] a ficção é ‘um discurso que ‘informa’ do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele’, enquanto a história pretende dar uma representação adequada da realidade que foi e já não é” (Chartier, 2009, p. 24). Não devemos exigir da obra que esta seja uma representação, uma tradução do mundo, da vivência, do real, que traga uma verdade universal, mas sim admiti-la enquanto apresentação, uma produção a partir da experiência, a criação de um mundo que existe unicamente no espaço literário (Blanchot, 2011). Pois, ainda quando se esforça para representar, acaba por *apresentar* uma representação.

Assim, entre o positivismo do século XIX e o “positivismo” do século XX apresentados anteriormente por Burke e Freitas, o que procuramos é um equilíbrio – ou uma fuga. Entendemos que “[a] arte não representa o universo, mas ilustra os valores de uma cultura. [...] A arte é uma modalidade do imaginário, e este não reproduz a realidade exterior, mas a transforma, exprimindo o que nela está reprimido ou latente” (Freitas, 1984, p. 173-174, grifos da autora).

Diante do exposto, a partir de noções historiográficas de pensadores da Teoria da História e da Literatura, convém determinar de que forma o romance em questão foi utilizado enquanto alicerce de uma investigação histórica nesta pesquisa. Como pautado por Barros, o ideal para uma análise ampla e completa de uma fonte pelas lentes da História Cultural é ir além do reconhecido oficialmente, integrando perspectivas que tocam também a História Política, a Econômica, a Social, a do Imaginário, das Mentalidades, etc.; é analisar “[...] as ‘visões de mundo’, os sistemas de valores, os sistemas normativos que constrangem os indivíduos, os ‘modos de vida’ relacionados aos vários grupos sociais, as ideias disseminadas através de correntes e movimentos de diversos tipos” (Barros, 2004, p. 61). Justifica-se, portanto, o uso da terminologia História Social da Cultura para designar o estudo não apenas do personagem Newland Archer, mas das relações sociais presentes no espaço e tempo apresentados pelo romance. Ora, a materialidade de suas ações tem origem na sociedade e na classe ao qual este pertence, e seus comportamentos também são semelhantes aos observáveis fora do mundo da ficção.

No que diz respeito às colocações de Certeau acima mencionadas, esta pesquisa situa-se numa a análise independente da autoria, construída, ao contrário, a partir da historicidade do lugar social de produção da autora (Certeau, 1982). Não é necessário fazer-se valer da vida de Edith Wharton em um âmbito individualista *per se* para que seja possível a compreensão das temáticas que se apresentam em seu texto – o que resultaria na transformação do objeto de estudo, da literatura para a autora e sua biografia, numa perspectiva psicologista. Torna-se pertinente, antes, localizar tais abordagens em um espaço-tempo e questionar como as especificidades apontadas pela narrativa de Newland Archer se entrelaçam com uma perspectiva histórica.

3 BURGUESIA, MORALIDADE BURGUESA, PARADOXO DO INDIVIDUALISMO E O ROMANCE

“Numa noite de janeiro, nos primeiros anos da década de 1870, Christine Nilsson apresentava-se em Fausto na Academia de Música de Nova York”. Assim se inicia *A época da inocência*, revelando em suas primeiras palavras espaço, tempo e status. A Academia de Música de Nova York – casa de ópera localizada em Manhattan dominada pelas famílias mais antigas da cidade e principal local de exibicionismo de requinte artístico e social daqueles que possuíam seus camarotes. *Fausto* é a ópera do francês Charles Gounod, inspirada na obra homônima do escritor alemão Goethe e estrelada por Christine Nilsson, cantora de ópera sueca. Década de 1870, início da chamada “Era Dourada” (Gilded Age) nos Estados Unidos. Todos os elementos aqui postos por Edith Wharton redirecionam instantaneamente o leitor para a visão de um cenário fictício que se entrelaça com a realidade da alta classe burguesa nova-iorquina. No decorrer das páginas, a autora nos apresenta o mundo em que se situam os personagens, elaborando uma Nova York permeada em todas as especificidades da moralidade que rege as relações da burguesia retratada.

Mas o que seria essa moral burguesa? E, mais precisamente, quem constituía a burguesia estadunidense? Inicialmente, tomemos por base aquilo que Marx e Engels, no *Manifesto do Partido Comunista* (1848), determinam por “burguês”. Na primeira parte do manifesto, intitulada “Burgueses e Proletários”, os autores discorrem sobre o surgimento dessa nova classe dominante, tendo como ponto de partida o período da Idade Média e os respectivos moradores dos burgos das primeiras cidades. A partir disso, os autores fazem uma pequena retrospectiva temporal, passando pelo que chamam de “a descoberta da América”, até a criação de indústrias corporativas, culminando nos mercados que

seguiram crescendo cada vez mais, tanto quanto a demanda. A própria manufatura já não bastava. Foi quando o vapor e as máquinas revolucionaram a produção industrial. O lugar da manufatura foi ocupado pela grande indústria moderna; o do estamento médio industrial, pelos milionários da indústria, os chefes de exércitos industriais inteiros, os modernos burgueses (Marx; Engels, 2012, p. 45).

A chamada “grande indústria”, responsável por produzir o mercado mundial, desenvolveu o comércio, que, por sua vez, recaiu sobre a expansão industrial. Ou seja, “na mesma medida em que indústria, comércio, navegação marítima e estradas de ferro se expandiram, desenvolvia-se também a burguesia, multiplicavam-se seus capitais, e ela empurrou para segundo plano todas as classes oriundas da Idade Média” (Marx; Engels, 2012, p. 45-46).

Ainda de acordo com Marx e Engels, certas características são responsáveis por distinguir uma sociedade estruturada em torno dos interesses de uma burguesia das demais, como a transformação contínua da produção, a instabilidade contínua das condições sociais, incertezas e movimentos eternos. Todas as relações sólidas e enferrujadas, com seu séquito de veneradas e antigas concepções e visões, se dissolvem; todas as novas envelhecem antes mesmo que possam se solidificar.

Sven Beckert corrobora com as pontuações acima tomando como definição de burguesia a categoria histórica daqueles que detêm capital, não trabalham por salário ou realizam qualquer tipo de trabalho manual – o que os diferencia da classe trabalhadora –, e que contratam outras pessoas para trabalho remunerado – trabalhadores que vendem sua força de trabalho. Os burgueses não adquiriram sua riqueza e status através de direitos herdados do feudalismo, o que os diferencia da aristocracia, mas tampouco trabalharam na terra, logo não são camponeses – “um burguês, por definição, não suja suas mãos ou roupas” (Beckert, 2001, p. 278)^{2,3}.

Segundo Beckert e Rosenbaum, a burguesia estadunidense distintamente unia cultura e capital no seu modo de vida. Ou seja, tratavam-se de, em sua maioria, empresários, banqueiros, comerciantes e fabricantes de determinado nível acadêmico e/ou prestígio social que povoavam os centros dos grandes conglomerados urbanos. Em *American Bourgeoisie: Distinction and Identity in the Nineteenth Century*, os autores pontuam que,

como esse grupo não incluía pequenos lojistas ou artesãos, professores ou escriturários, não era uma “classe média”. Como nenhuma nobreza jamais emergiu nos Estados Unidos, e como entre a burguesia podem ser encontrados centenas de mercadores, manufatureiros e banqueiros, o grupo social aqui trabalhado vai além de uma “plutocracia”, uma “classe dominante” ou uma “aristocracia” (2010, p. 2)⁴.

Nesse sentido, temos a sedimentação de uma “burguesia americana” que preserva suas aparências e origens no trabalho. O que os diferencia dos demais trabalhadores cuja ascendência se volta também ao campo agrário, manufatureiro ou de produção industrial é, em especial, seu capital cultural. A elite burguesa estadunidense do século XIX, tendo moldado a “paisagem cultural” de sua época através das práticas, costumes, preferências e o *ethos* de sua classe, estabeleceu formas de distinção social daqueles que trabalhavam com as próprias mãos – afinal, tratando-se de famílias *old money* (dinheiro antigo), a riqueza fora herdada através das gerações,

² Todas as traduções de obras referidas no original em inglês nas referências bibliográficas são de minha autoria.

³ “[...] a bourgeois, by definition, does not ‘dirty his hands or his clothing’.”

⁴ “Because this group did not include small shopkeepers or artisans, schoolteachers or clerks, it was not a ‘middle class.’ Because no nobility ever arose in the United States and because among the bourgeoisie can be counted thousands of merchants, manufacturers, and bankers, the social group we are focusing on in this volume was more than a narrow ‘plutocracy,’ a ‘ruling class’ or an ‘aristocracy.’”

não conquistada dentro de sua própria. Como a própria Mrs. Archer, mãe de Newland Archer, comunica em uma passagem de *A época da inocência*,

“Não me falem de toda essa baboseira dos jornais modernos sobre uma aristocracia nova-iorquina”, Mrs. Archer pedia aos filhos. “Se existe essa aristocracia, nem os Mingott, nem os Manson pertencem a ela; nem os Newland, nem os Chivers. Nossos avós e bisavós eram apenas respeitáveis comerciantes ingleses ou holandeses que vieram para as colônias a fim de fazer fortuna e aqui ficaram porque tiveram sucesso. Um de nossos bisavós assinou a Declaração; outro foi general do estado-maior de Washington e recebeu a espada do general Burgoyne depois da batalha de Saratoga. Temos que nos orgulhar, mas isso não tem nada a ver com posição ou classe. Nova York sempre foi uma comunidade mercantil, e não há aqui mais que três famílias que podem ostentar uma origem aristocrática no verdadeiro sentido da palavra (Wharton, 2013, p. 83).

A estratificação social das antigas famílias burguesas, portanto, perpassa pela cunhagem de códigos, denominadores comuns, pela valorização, investimento em e transmissão de comportamentos que são percebidos na aristocracia. A fortuna concede uma distinção individual característica da burguesia, mas os valores aristocráticos estão fortemente permeados nas preferências e hábitos comuns, costumes e ideias, redes e instituições. Assim, a criação de capital cultural, adquirido através de valores educacionais, forjou ao longo das gerações esse senso de distinção, que pôde então servir de base para a construção e solidificação de suas redes sociais (Beckert; Rosenbaum, 2010).

Bourdieu, em seu livro *A Distinção* (2007), apresenta a ideia de que todas as práticas e preferências culturais estão estreitamente associadas ao nível de instrução e à origem social. Ele corrobora, portanto, a afirmação de Beckert e Rosenbaum de que, para os burgueses estadunidenses,

[a]tividades culturais, laços familiares e instituições poderiam fortalecer ainda mais essas redes e, às vezes, funcionar como base para mobilizações coletivas em conflitos trabalhistas ou políticos. A cultura de classe, além disso, poderia ser universalizada e, assim, servir de modelo para outros grupos sociais aspirantes (2010, p. 2)⁵.

Ou seja, para além da significância de apreensão de capital financeiro, segundo Bourdieu, o que se encontra no cerne da diferenciação entre a burguesia tradicional e nova burguesia é o recurso de poder que está presente através da instituição escolar e da herança familiar: a dominação do aspecto cultural. Trata-se, portanto, não apenas de apreciar, mas de ser sensível à música e aos compositores renomados, à alta literatura, aos debates políticos, à filosofia, à História dos grandes homens e seus grandes feitos; trata-se de manter-se afastado

⁵ “Cultural activities, family ties, and institutions could further strengthen these networks and, at times, function as the basis for collective mobilizations in labour conflicts or politics. This class culture, moreover, could be universalized and, thus, serve as a model to other aspiring social groups.”

de um “materialismo grosseiro” característico agora das classes em ascensão e sempre próximo ao refinado (Bourdieu, 2007). Nesse sentido, temos uma elite que não se define unicamente pela sua riqueza, mas especialmente pelo *uso* da riqueza.

No entanto, mesmo entre os *old money* haviam certas famílias com mais prestígio que as demais, como mencionado pela Mrs. Archer. Em *A época da inocência*, os personagens que representam quase que a própria aristocracia dentro do ciclo burguês são os da família Van der Luyden, “descendentes diretos do primeiro governador holandês de Manhattan e parentados, através de casamentos anteriores à Revolução, com vários membros da aristocracia francesa e britânica” (Wharton, 2013, p. 83-84). Esses *knickerbockers*, como ficaram conhecidos, eram os descendentes das nobres famílias anglo-holandesas que se estabeleceram em Nova Amsterdã ainda entre os séculos XVII e XVIII (descendentes do Mayflower) e fizeram fortuna a partir de negócios como transporte marítimo e venda de imóveis. Seu valor de distinção perante os *nouveaux riches* (indivíduos que se tornaram milionários após a Guerra Civil trabalhando nas indústrias, especialmente ferroviária) se dava através das maneiras pelas quais pouco exibiam a opulência, o poder e a liderança que possuíam, deixando claro o total distanciamento social dos novos-ricos (Adam, 2002).

Os Van der Luyden são representados, portanto, como as pessoas mais respeitáveis, estimadas e admiradas daquele ciclo social. Sua opinião sempre vale mais, e o Mrs. Henry e a Mrs. Louisa sempre ditam, direta ou indiretamente, as regras do aceitável e do que deve ser seguido. Quando todos os representantes das famílias recusam o convite de participar do jantar que rerepresentaria a recém-chegada Ellen Olenska à sociedade nova-iorquina, Newland, juntamente com sua mãe, vai à mansão dos Van der Luyden pedir que confirmem a presença no evento, pois a notícia de sua participação significaria a presença dos demais.

O que percebemos a partir das exposições acima é que há uma série de regras entre o dito e o não-dito que, em uma esfera material, moldam as relações de classe as dinâmicas relacionais dentro da narrativa. Em seu artigo “The Fiction of Bourgeois Morality and the Paradox of Individualism” (2002), Nancy Armstrong apresenta o conceito de “moral burguesa” que utilizaremos para a elaboração da análise.

Armstrong explica que a moral burguesa é o padrão, a retórica presente na forma da construção narrativa do romance moderno, a partir da Era Moderna e especialmente a partir do século XVIII. Expliquemos: historicamente, os romances dão ênfase às narrativas ficcionais que situam o protagonista em uma situação de confronto com a ordem vigente de possibilidades

sociais, estabelecendo uma relação que atinge seu ápice quando duas condições são cumpridas: ou o protagonista conquista uma posição condizente com seu valor, ou toda a sociedade na qual se encontra se reconfigura de modo a criar tal lugar para esse indivíduo. A estrutura convencional dos romances, por operar sobre os dramas do nascente individualismo em meio a sociedades ainda fortemente coletivistas, acaba forçando as narrativas a delinearem um desses caminhos, apresentando como resultado a identificação do protagonista e do meio mediante mudança interna ou externa.

O romance enquanto gênero literário atinge a sua maturidade, a consolidação de suas formas tradicionais especialmente no século XIX, embora, segundo a maioria dos teóricos do romance, como Ian Watt, ele tenha surgido no século XIX, com obras como *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, e *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), de Samuel Richardson. Não é à toa que seu nascimento e auge coincidam com a ascensão e estabelecimento da burguesia inglesa enquanto classe dominante: o romance é o filho burguês da literatura. Dessa forma, seu esqueleto traz as tradições, hábitos e regras de sua classe. Assim, ainda que uma obra não trate especificamente de personagens da burguesia, a moral burguesa estará presente em seus dilemas interpessoais e na forma como estes lidam com e são vistos pela sociedade em que estão inseridos. A moral burguesa é, portanto, “um pensamento mágico de nossa cultura disseminado pelo romance” (Armstrong, 2022, p. 350)⁶.

Então, de modo geral, o romance vai apresentar obrigatoriamente em sua estrutura o seguinte padrão: apresentação do protagonista → apresentação dos conflitos internos do protagonista → exposição de que tais conflitos não cabem na sociedade em que ele vive → exposição de que, para obter a resolução desses conflitos, será necessária uma mudança → mudança (interna ou externa) ou a morte como alternativa para um destino que não pode ser alterado. Ou, nas palavras de Armstrong, “para serem considerados bons membros da sociedade, esses protagonistas devem integrar-se a ela, observando as mesmas regras seguidas por seus concidadãos” (2022, p. 350)⁷.

Dessa forma, os protagonistas devem se encaixar nas regras predefinidas, seguir o contrato social, observar as mesmas regras observadas pelos demais e se ater a elas. Mas, ao mesmo tempo, para representar as vontades individuais, esses personagens devem expressar

⁶ “We can consequently think of bourgeois morality as our own distinctive brand of magical thinking and the novel as the most effective means of disseminating it.”

⁷ “In order to be good members of society, those protagonists must fit in; they must observe the same rules observed by their fellow citizens.”

desejos que Armstrong chama de “antissociais” – e, para tal, devem desobedecer as regras que definem seus lugares na sociedade, tornando-se, portanto, desajustados. O romance se propõe a resolver tal contradição a partir da criação de um cenário fantástico no qual o personagem pode se tornar um “bom cidadão” justamente por correr riscos de ser excluído dela. O risco que o indivíduo corre de ser um desajustado é o que garante sua individualidade no texto, e os protagonistas de romances sempre vão buscar atingir seus desejos individuais, ainda que isso signifique pôr em risco sua situação social, porque, no fim das contas, eles não ultrapassarão essa linha, uma vez que o romance não é disruptivo; ele corrobora esses padrões. O personagem tem liberdade para ser quem ele é até certo ponto, contanto que não fuja *demais* das normas; se ele for um desajustado incurável, já não há condições de ser aceito pela sociedade.

A autora aponta duas formas pelas quais o romance resolve o conflito entre interesses individuais e coletivos: a ordem social pode se expandir, tornando-se mais flexível ao incorporar os elementos individuais antes excluídos, passando a ser um meio mais inclusivo; ou o protagonista se torna mais complexo, mais profundo, com maiores conflitos internos à medida que incorpora as normas da cultura e subordina seus impulsos antissociais a esta. Nesse último caso, obtemos ordens sociais moralmente mais restritivas e, consequentemente, personagens que se tornam muito mais interessantes no âmbito individual (Armstrong, 2022).

A moral burguesa aparece, nesse caso, como “afirmação da individualidade pura”, distinguindo, porém, a individualidade natural daquela ditada pelo meio. Sobre isso, Armstrong justifica que:

Sempre que nos referimos a uma sociedade de indivíduos, involuntariamente estabelecemos uma contradição nos termos. Enquanto herdeiros da cultura ocidental liberal, de que outra forma definimos a individualidade de alguém senão pela virtude do desvio de um papel social, norma ou estereótipo? Por outro lado, de que outra forma a sociedade civil garante o direito de qualquer indivíduo de expressar essa individualidade senão limitando o direito de todos os indivíduos à autoexpressão? A premissa é que um indivíduo não pode exercer sua individualidade por completo a menos que invada a capacidade de outro indivíduo de fazê-lo. Valorizar a individualidade é, consequentemente, concordar que certas restrições sejam impostas a ela (Armstrong, 2022, p. 350)⁸.

O paradoxo do individualismo segue, portanto, a mesma lógica do contrato social. Esse contrato, no entanto, demanda que o indivíduo, por vontade própria, restrinja sua

⁸ “Whenever we refer to a society of individuals, we unwittingly pose a contradiction in terms. As the inheritors of liberal Western culture, how else do we define someone's individuality if not by virtue of his or her deviation from some social role, norm or stereotype? How else, on the other hand, does civil society ensure the right of any one individual to express that individuality if not by limiting all individuals' right to self-expression? The premise is that one individual cannot fully realize his or her individuality except by encroaching on another's ability to do so. To cherish individuality is consequently to agree that certain constraints be placed on it.”

individualidade em troca da proteção do Estado por essa mesma individualidade na forma de propriedade, contra o desejo de outros indivíduos.

Entre o final do século XVIII e o início do XIX, a ficção inglesa passou a tecer críticas ao individualismo outrora apresentado e disseminado enquanto narrativa popular. Os romances das três primeiras décadas de 1800 passaram a questionar as obras “fundadoras” do romance inglês, que traziam a ideia de “troca inteiramente positiva da agressão contra pessoas e propriedades pelos direitos individuais e pela inviolabilidade da propriedade privada” (Armstrong, 2022, p. 366)⁹. Assim, temos que, enquanto o romance setecentista debruça-se na realização individual, no desejo e nos impulsos individuais que não se submetem às pressões sociais, o romance vitoriano é marcado pelas obrigações sociais, pelo dever, pela renúncia da essência da individualidade.

Indiretamente, Linda Shires, em seu artigo “The aesthetics of the Victorian novel: form, subjectivity, ideology” (2002), fomenta os apontamentos de Armstrong no que tange a aparição da moral burguesa e o paradoxo do individualismo na literatura vitoriana. Percebemos uma concordância nos apontamentos de Shires quando esta afirma que “em resposta à natureza mutável da realidade e ao crescente poder da ideologia capitalista de moldar a cultura, os romances passam a abordar como tema as dificuldades de ajustar o eu a um mundo no qual já não encontra praticamente nenhuma segurança” (Shires, 2000, p. 63)¹⁰. Escancara, portanto, as tensões entre natureza e cultura do protagonista que, moldado segundo o ideal burguês do ser virtuoso e racional, precisa amadurecer – ou, como já vimos, *mudar* – para funcionar adequadamente na sociedade burguesa.

Diante das condições apresentadas, entendemos que, para os indivíduos adentrarem nas relações contratuais garantidoras da participação na ordem social moderna, tinham que renunciar ao que era mais essencial à sua individualidade. Em *A época da inocência*, Newland Archer não escapa do destino da narrativa: seu desejo por Ellen Olenska é sua individualidade renunciada.

⁹ “[...] the wholly positive exchange of aggression toward persons and property for individual rights and the sanctity of private property.”

¹⁰ “Responding to the changing nature of reality and to the increasing power of capitalist ideology to shape culture, novels take up as a subject the difficulties of accommodating the self to a world in which it no longer finds much security at all.”

4 A ERA DOURADA PARA A ELITE NOVA-IORQUINA

4.1 A era dourada em uma perspectiva de classes

Embora Edith Wharton não especifique uma data exata, podemos investigar alguns vestígios da precisão dos anos em que os eventos de *A época da inocência* ocorrem. Como exposto anteriormente, o parágrafo que abre o romance nos indica o período de “os primeiros anos da década de 1870” como marco inicial. Toda a história se desenvolve em sequência, tendo os eventos centrais (noivado e casamento de Newland Archer e May Welland e o romance frustrado com Ellen Olenska) acontecido entre um e dois anos. Posteriormente, o capítulo 34 dá um salto temporal e lança o leitor para 25 anos após o início da narrativa. O último capítulo funciona quase como um epílogo, e nos dá algumas pistas do ano em que se situa. Primeiro, descobrimos que “foi ali [na biblioteca] que, havia quase 26 anos, [...] May contou que ia ter um filho”; depois, nos é mencionada a presença do “governador de Nova York”, e a edição do livro traz como nota a informação de que Theodore Roosevelt foi governador de Nova York entre 1899 e 1900. Por fim, tomamos conhecimento de que Newland tivera seu nome envolvido na inauguração da “nova biblioteca” – uma referência, segundo as notas finais, à Biblioteca Pública de Nova York, construída entre 1902 e 1909. Em suma, podemos afirmar que o romance como um todo ocorre entre os anos de 1870 e 1909 (Wharton, 2013).

Na obra, lemos principalmente sobre a Nova York pós-Guerra de Secesão (1861 – 1865) em seu áureo tempo da chamada *Gilded Age* – ou era dourada –, momento histórico que será discutido neste capítulo. No entanto, torna-se extremamente pertinente abordarmos também o decadentismo do momento de transição entre a era dourada e a chegada da modernidade ilustrada no último capítulo. Ora, não podemos perder de vista que o livro foi publicado em 1920, período inicial do modernismo na Europa e também nos Estados Unidos, e que, ao escrever *A época da inocência*, Wharton já havia presenciado a mudança dos tempos, o *fin de siècle* de sua época. Ou seja, o próprio enredo tem consciência da iminente mudança de muitos dos pressupostos que sustentavam a cultura da era de ouro da elite nova-iorquina; e, portanto, o ou a narrador(a) onisciente apresenta, por meio de um tom irônico que só se confirmará ao final, um leve tom de condenação, como se, a qualquer momento, estivesse prestes a interromper sua própria fala para dialogar diretamente com o público leitor e proclamar: “vejam só quanta inocência!”.

No capítulo anterior, falamos sobre a construção da burguesia nova-iorquina enquanto classe; agora, pretendemos inseri-la no contexto histórico a qual pertence.

Antes, porém, façamos uma importante consideração sobre a escolha da terminologia “era dourada” utilizada no presente trabalho. Samuel Clemens, mais conhecido no ramo literário como Mark Twain, e Charles Dudley Warner publicaram em 1873 o romance *The Gilded Age: A Tale of To-Day* (em tradução, “A Era Dourada: Um Conto de Hoje”), responsável por cunhar, ainda no seu tempo, o termo que definiu os anos de prosperidade das elites estadunidenses. Através dessa obra, Warner e Twain expuseram os maneirismos e a moralidade que estruturavam a cultura do pós-Guerra Civil, e *gilded age* tornou-se um sinônimo para as extravagâncias e excessos “dourados” de consumo que encobriam os problemas da nação – a exibição de riquezas através de bailes luxuosos, da compra e decoração de mansões, joias e tecidos importados, criação de clubes exclusivos, etc. (Clark, 2006, p. ix).

No entanto, outros termos semelhantes também são observados na caracterização desse período. O historiador Thomas Schlereth, em seu livro *Victorian America: Transformations in Everyday Life, 1876-1915* (1992), sugere que vários historiadores se referiram ao período como “*Gilded Age*” ou “*Progressive Democracy*” (“Democracia Progressista”), embora ele próprio opte por utilizar o termo “*Victorian America*” (“América Vitoriana”), uma vez que, para o autor, a era Vitoriana enquanto marcador histórico não findou com a morte da Rainha Victoria em 1901, mas sim com a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914. Ele argumenta, ainda, que diversos grupos étnicos, como imigrantes ou afro-americanos, continuaram sendo vítimas do controle social dos WASP (grupo dos *White anglo-saxon protestants*, ou “protestantes anglo-saxões brancos”, descendentes de colonos em sua maioria ingleses que detiveram o poder político, cultural e econômico do país entre o século XVII e o início do XX), mesmo diante de uma nova ascensão social (Schlereth, 1992, p. xii).

Compreendemos os apontamentos de Schlereth e concordamos no que diz respeito à marginalização de grupos minoritários em detrimento da hegemonia protestante anglo-saxã. No entanto, escolhemos priorizar o uso do termo “era dourada”, pois entendemos que este melhor representa a pesquisa em termos de tempo e espaço. “Era dourada” refere-se exclusivamente aos acontecimentos históricos vivenciados nos Estados Unidos entre as décadas de 1870 e cerca de 1900, ao passo que “América Vitoriana” implica uma conexão além-mar com a Inglaterra e a história britânica que não será abordada de forma detalhada nesta seção do texto. Além disso, sua concepção de uma “longa Era Vitoriana” acaba por excluir a Era Eduardiana (1901 – 1910), marco de transição entre a rigidez do reinado de Victoria e o gradual rompimento com seus valores tradicionais e setores mais conservadores. Entendemos, portanto, que, historicamente,

a era dourada existiu nos Estados Unidos paralelamente aos anos finais da Era Vitoriana na Inglaterra.

Nas décadas seguintes à Guerra Civil Americana, os Estados Unidos entraram em uma crescente onda de desenvolvimento tecnológico e inovação: as ferrovias, principal símbolo dessa opulência, eram o maior dos signos do progresso no país. Até o final da década de 1890, as linhas ferroviárias já haviam se espalhado de leste a oeste, contabilizando um total de 33% da malha ferroviária do mundo, e Nova York representava o país enquanto sociedade mais burguesa do século XIX. Nomes como John D. Rockefeller (1839-1937) e J. P. Morgan (1837-1913) simbolizaram a era de prosperidade econômica muito mais que os políticos de sua época. No entanto, a cidade enfrentou uma série de altos e baixos protagonizados por intensas crises que culminaram no progressismo, movimento de reforma política da virada do século (Beckert, 2001). Dessa forma, durante a segunda metade do século XIX, a idealização do acúmulo de riquezas por quaisquer que fossem os meios e principalmente o *gasto* dessas riquezas acumuladas da forma mais ostentosa possível faziam parte do “sonho americano”. Mirando nas figuras dos *nouveaux riches*, a crença de fazer de si um magnata através do esforço individual corroborava com o discurso da meritocracia.

Julius Beaufort, personagem de *A época da inocência*, é um desses poderosos banqueiros. De linhagem familiar duvidosa e de hábitos considerados escandalosos pela velha elite nova-iorquina, “[c]hegara aos Estados Unidos com cartas de recomendação do genro inglês de Mrs. Manson Mingott, [...] e logo conquistara uma importante posição no mundo dos negócios; porém tinha hábitos desregrados, a língua ferina e antecedentes criminosos” (Wharton, 2013, p. 55). Beaufort é, portanto, um dos novos-ricos que conquistou seu espaço na sociedade dominada até então pela antiga elite e que apresenta, através de sua presença, os conflitos comportamentais da moral burguesa. Sua figura estabelece no romance o contraponto fundamental entre as tradições da burguesia dos velhos nova-iorquinos, como o próprio Newland Archer, e a dos *self-made men* em ascensão constante.

O ano de 1873 foi marcado pela crise mais severa enfrentada até então pelos Estados Unidos. O “Pânico de 1873”, ou a primeira “Grande Depressão”, como ficou conhecida, fez com que diversos negócios fechassem as portas, e marcou os próximos 23 anos com oscilações entre retração e crescimento abruptos, afetando principalmente os banqueiros, mercadores e manufactureiros em ascensão. Os motivos para a crise foram estruturais: desde a Guerra Civil, o país estava tomado por uma “febre ferroviária”, alimentada principalmente pela especulação e pelo sonho de um rápido desenvolvimento econômico, traçado pelos trilhos ocidentais. Mas,

quando esse sonho não se materializou como imaginado, as ferrovias, que representavam os investimentos de capital da indústria, faliram, levando consigo os bancos fornecedores de capital e as indústrias, siderúrgicas e minas de carvão (Beckert, 2001).

Naturalmente, a crise foi sentida por todos os setores econômicos. Para os antigos burgueses, em menor nível – aquelas famílias há muito estabelecidas em Nova York viram os valiosos camarotes da Academia de Música permanecerem à venda por demasiado tempo. Os novos burgueses conseguiram driblar seus efeitos a partir da criação de novos ramos de negócios, como inovações na indústria petrolífera. Já no que tange à classe trabalhadora, 25% da população de Nova York estava desempregada e aqueles que conseguiram manter seus empregos enfrentaram drásticos cortes salariais. Ondas de protesto tomaram as ruas entre 1873 e 1874, com trabalhadores reivindicando ajuda dos setores público e privado por mais ofertas de emprego, mas sem sucesso.

A crise também representou um abalo sistêmico na posição social dos novos burgueses: foi a primeira vez desde a Guerra Civil que uma geração inteira da burguesia nova-iorquina experienciou sérios problemas econômicos – problemas estes que calaram de uma vez por todas a fantasia pós-guerra de uma “prosperidade infinita”. Desse modo, a Depressão não apenas aguçou os conflitos sociais como ajudou as elites a criarem uma noção de coletividade entre si em detrimento às classes trabalhadoras, acelerando o processo de orientação ideológica de sua própria classe.

Assim, os trabalhadores assalariados deixaram de ser vistos como dependentes temporários e passaram a ser classificados como “classes perigosas” que ameaçavam os direitos inalienáveis dos proprietários. O então prefeito de Nova York, William Havemeyer (1804-1874), em meio aos protestos, declarou ao jornal *The New York Times* em 22 de novembro de 1873 que “não via por que a propriedade daqueles que, com esforço e diligência, haviam construído suas casas, deveria ser confiscada por homens que, por meio de greves ou semelhantes, haviam contribuído para o presente estado de coisas” (Beckert, 2001, p. 215)¹¹. Os industriais que defendiam uma visão de democracia expansiva, de mobilidade social quase universal e de uma fé no *American way of life* e no *American dream*, recuaram para a defesa de seus direitos de propriedade e para um liberalismo econômico de caráter restritivo.

¹¹ “[h]e could not see why the property of those who, by thrift and industry, had built up their houses, should be confiscated [by] men who had [...] by strikes or the like, contributed to the present state of things themselves.”

Beckert aponta que, “como muitos empregadores acreditavam que a condição vitalícia de trabalhador assalariado era resultado de alguma falha individual, explicações para a proletarização eram buscadas e encontradas no caráter dos próprios trabalhadores” (Beckert, 2001, p. 212)¹². Desse modo, nenhuma outra ideologia popular à era dourada corroborou tanto com os interesses de conotação pejorativa e racista da burguesia quanto o darwinismo social.

As ideias de pensadores como Herbert Spencer (1820-1903) ajudaram a calcar a crença de que aquela elite estava no topo por representar a “sobrevivência do mais apto”. A crença dos burgueses de serem “os mais aptos” envolvia também a crença de serem os agraciados com habilidades superiores, dotados de um senso de previsão e adaptabilidade mais elevado.

Além disso, essa elite também acreditava na distinção entre “pobreza” e “indigência”, sendo os pobres aqueles que subsistiam com poucos recursos, mas que mantinham sua virtude, e que, portanto, seriam merecedores de reverter essa situação através de auxílios de instituições de caridade, por exemplo, ao passo que os indigentes, dotados de uma moralidade degenerada, haviam *escolhido* a pobreza por preferência ou herança. Consideravam, assim, que essas pessoas chegavam a tais condições por “ociosidade, imprevidência, embriaguez ou por alguma forma de indulgência viciosa” (Beckert, 2001, p. 216)¹³.

Fortalecida pela acumulação de capital através das gerações, a antiga burguesia, por outro lado, demarcava sua esfera social principalmente através das instituições culturais, como mencionado anteriormente. Tal demarcação servia para distingui-la tanto da classe trabalhadora quanto entre os novos-ricos. Maureen Montgomery, em seu artigo “‘Natural Distinction’: The American Bourgeois Search for Distinctive Signs in Europe” (2010), comenta que, durante a segunda metade do século XIX, pessoas que viajavam adquiriam uma distinção social por saírem da rotina corriqueira e lançarem-se em aventuras no além-mar:

Ter caminhado ou andado de carroagem nos famosos parques e bulevares das capitais europeias, ter visto pessoas célebres pessoalmente e ter visitado as residências de escritores renomados conferia uma superioridade cultural sobre aqueles que só podiam experimentar outros mundos de forma vicária, por meio da observação de fotografias ou souvenires (Beckert; Rosenbaum, 2010, p. 27)¹⁴.

A partir de 1870, viajar para a Europa tornara-se uma parte fundamental do *consumo* de bens dos burgueses estadunidenses – as visitas aos parques e bulevares eram como selos a serem

¹² “Since many employers believed that a lifelong status as wage laborer was the result of some peculiar fault of one's own, explanations for proletarianization were sought and found in the character of workers themselves.”

¹³ “[...] by idleness, improvidence, drunkenness, by some form of vicious indulgence.”

¹⁴ “To have walked or ridden in a carriage in the famous parks and boulevards of European capitals, to have seen famous people in person, and to have visited the homes of noted writers conferred a cultural superiority over those who could only experience other worlds vicariously through looking at photographs or souvenirs.”

colecionados; não só apenas pela aculturação com as cidades europeias, mas pelo significado simbólico dessa aparência. Ver pessoas célebres e visitar as residências de escritores renomados não era uma realidade possível às camadas populares, e, portanto, tornava-se um símbolo de distinção. Em 5 de maio de 1879, o *The New York Times* publicou as palavras de um correspondente que descrevia sua viagem ao exterior “não por qualquer inclinação espontânea, [mas] apenas porque tantos outros o fizeram; porque é considerado desejável; porque parece acrescentar à sua importância” (Beckert; Rosenbaum, 2010, p. 29)¹⁵.

Além disso, traduzia o valor que essa burguesia atribuía ao Velho Mundo e o sentimento de herança enquanto conexão com seus antepassados que se estabeleceram nas Treze Colônias. Montgomery aponta que “tratava-se de um processo que envolvia o rastreamento de suas próprias raízes (raciais, políticas, culturais) e a identificação das diferentes direções que a sociedade estadunidense havia tomado”, mas que servia também para encontrar “afinidades com a Inglaterra e signos da superioridade dos Estados Unidos” (Beckert; Rosenbaum, 2010, p. 28)¹⁶. No mais, era uma forma de preencher seu repertório cultural espelhando-se nos costumes da cultura aristocrática europeia.

No entanto, durante os anos de 1870 e 1880, devido à sua ascensão quantitativa, esses “novos-ricos” também quiseram fazer parte do grupo distinto. Não apenas eles, como também advogados, médicos e até professores e artistas passaram a ser considerados parte da burguesia sem necessariamente serem detentores de quantidades tão altas de capital. Um dos motivos para a ascensão de novos membros foi que, pela primeira vez na história dos Estados Unidos, alguns funcionários estavam recebendo um salário suficiente para levar um estilo de vida comparado ao dos antigos detentores de capital.

Como debatido no capítulo anterior, as velhas famílias buscavam distanciar-se socialmente das novas através da própria riqueza, herdada ou adquirida há muito através de atividades econômicas relacionadas ao comércio, bancos e imóveis, ao passo que os jovens magnatas faziam sua riqueza na mineração, nas ferrovias e nas finanças corporativas – ou através da participação em clubes exclusivos (como o *Union Club* ou o *Knickerbocker Club*). Muitos desses novos-ricos não vinham de famílias já estabelecidas, mas, uma vez milionários,

¹⁵ “[...] not from any spontaneous inclination, [but] only because so many others have gone; because it is held to be desirable; because it seems to add to their consequence.”

¹⁶ “It was a process that involved tracing one’s roots (racial, political, cultural) and identifying the different directions in which U.S. society had developed. [...] On the one hand, there are to be found strong statements of affinity with England, but there are equally strong statements about the superiority of the United States.”

também já não podiam mais fazer parte do “povo”: o dinheiro os distingua dos trabalhadores, ao passo que o capital cultural os distingua dos herdeiros.

Mesmo assim, almejando imitar plenamente o status da elite já estabelecida, persistiram em traçar o mesmo caminho, financiando museus e instituições de arte e música, exibindo seu gosto pela ópera, roupas refinadas, alta gastronomia, viagens de cunho histórico, etc. Exemplo claro foi o caso da disputa de interesses envolvendo a Academia de Música de Nova York, mencionada no capítulo anterior, e o *Metropolitan Opera House*. A Academia de Música era, desde 1854, um espaço exclusivo para as apresentações de ópera, dominado pelas famílias mais antigas: os Roosevelt, Astors, Belmonts, entre outros, monopolizavam seus 18 camarins. Em 1880, quando a família Vanderbilt tentou comprar um camarim pelo valor de 30 mil dólares e foi negada, uniu-se a outros nomes do empreendedorismo local, como J. P. Morgan e J. D. Rockefeller para construírem sua própria casa de ópera. Dessa forma, o *Metropolitan Opera House* foi inaugurado em 1883, com seus 122 camarotes disponíveis às novas famílias. Em pouco tempo, a Academia de Música foi perdendo seu privilégio e, em 1885, já incapaz de enfrentar tal competição, fechou as portas (Beckert, 2001). As antigas famílias inevitavelmente se “mudaram” para o *Metropolitan*, reconhecendo e aceitando simbolicamente as novas relações de poder, o que mostra como esses espaços culturais foram sendo disputados e a nova elite foi abrindo espaço para se inserir na ordem burguesa dos herdeiros.

Entendemos, portanto, o contraste explícito desenvolvido por Wharton entre as famílias tradicionais de Nova York, como os Archer, Mingott e Van der Luyden e àquelas cujas fortunas foram adquiridas recentemente, como os Beaufort. A moral burguesa atua, para os primeiros, através dos valores das tradições, da discrição, do senso de honra e do controle da ordem. A moralidade que aparece em Beaufort, por exemplo, é ligada à emergência de um capitalismo financeiro especulativo e à ostentação dos bens de consumo. A relação de ambas burguesias se dá a partir da moral burguesa quase que aristocrática observada nas famílias de dinheiro antigo, o que lhes mantém em uma ordem social mais repressora, ao passo que, pela falta do elemento “quase aristocrático” em suas linhagens, aos novos-ricos foi garantida a possibilidade de absorver a modernidade muito mais rápido.

Assim, historicamente, diversos protestos e confrontos políticos se desenrolaram e, durante 1890, a era dourada já não garantia mais legitimidade ao legado liberal e à distribuição desigual de poder econômico e político, e tampouco fornecia as condições necessárias para o livre acúmulo de capital. Esse impasse minou o posicionamento do Estado mínimo da maioria dos industrialistas e banqueiros e possibilitou o surgimento de uma política burguesa

“reformulada”. Em uma tentativa de proteger sua legitimidade, mas ainda deixando espaço para a acumulação de riquezas, a burguesia nova-iorquina elaborou uma série de reformas políticas baseadas no caráter sistêmico da crise – reforma esta que viria a moldar os Estados Unidos moderno.

Notamos, portanto, que as mudanças estavam acontecendo, ainda que em um ritmo lento, e os avanços progressistas dos primeiros anos do século XX contribuíram para isso. Para a burguesia, as reformas políticas e sociais tinham um objetivo semelhante: superar as instabilidades econômicas das três últimas décadas e criar uma forma de poder político e econômico que continuasse a legitimar e perpetuar seus interesses.

4.2 Edith Wharton: a era dourada por uma herdeira nova-iorquina

Edith Newbold Jones nasceu em 1862 na cidade de Nova York. Os sobrenomes revelam uma linhagem de ancestralidade anglo-holandesa ligada aos primeiros colonos de 1630, e que, portanto, a filha de George Frederic Jones e Lucretia Stevens Rhinelander, desde o berço, fez parte da cena da elite nova-iorquina aqui descrita até então. Os Jones, família paterna, fizeram riqueza no ramo imobiliário, ao passo que Ebenezer Stevens, do lado materno, foi um tenente-coronel importante no contexto da Guerra de Independência dos Estados Unidos. Nascida uma herdeira nos anos da Guerra Civil Americana, e tendo crescido sendo educada por tutores particulares e preceptoras tanto nos Estados Unidos quanto em países da Europa, foi natural para Edith fazer do mundo ao seu redor o pano de fundo para suas histórias. Depois de *début* na sociedade em 1879, casou-se com Edward Wharton, um rico banqueiro de Boston, em 1885, mudando seu nome para Edith Wharton.

Sua estreia como escritora se deu aos poucos: primeiro, alguns poemas foram publicados em revistas ao longo da década de 1890; depois, participou como colaboradora da obra *The Decoration of Houses* (1897). *The Greater Inclination* (1899) e *Crucial Instances* (1901) foram suas primeiras coleções de contos. Seu primeiro romance, *The Valley of Decision*, foi publicado em 1902, mas foi com *The House of Mirth*, em 1905, que Wharton tornou-se aclamada pela crítica e conquistou seu público. Traduzido no Brasil em 2021, *A Casa da Alegria* é um romance de costumes que apresenta ao leitor indícios daquilo que se consolidaria como o estilo da autora, marcado por preocupação com forma e conteúdo através da exposição de problemas sociais. Se *A época da inocência* (1920), obra que lhe garantiu o Prêmio Pulitzer de 1921, aborda temas relacionados às convenções sociais da alta burguesia em um contexto metropolitano, o conto

Ethan Frome (1911) explora traços da vida rural em Leno, Massachusetts. Wharton também explorou a escrita de comédias e sátiras através das obras *Xingu and Other Stories* (1916) e da coleção de contos contidos em *A Velha Nova York* (1924), traduzida em 2022. Seu compilado de relatos enquanto testemunha da Primeira Guerra Mundial em Paris, *Fighting France: From Dunkerque to Belfort*, de 1918, e sua autobiografia, *A Backward Glance*, publicada em 1934, 3 anos antes de sua morte (1937), constituem sua escrita de não-ficção.

Observamos, pois, a versatilidade da autora no que diz respeito às temáticas, estilos e formas. Todavia, a crítica ao materialismo exacerbado da burguesia da era dourada – materialismo tão penetrante que é o elemento definidor das identidades de seus personagens e dos relacionamentos em que se envolvem – é o fio condutor que se faz presente em suas publicações. Edith Wharton compartilha em seus textos um olhar deveras pessimista para com a cultura estadunidense, perpetuando a ideia de que seu mundo sofre de sérias deficiências interpessoais causadas pela redenção dos ideais ao consumismo; uma série de corrupções morais que resultam na ênfase demasiada nos valores materiais (Brinker, 1993).

Assim, a crítica das tradições da classe que descreve através de romances de costume caracteriza não apenas a sua obra, como um momento de transição para a literatura estadunidense. Após os eventos catastróficos da Primeira Guerra Mundial, o país vive significativas mudanças estruturais: os *roaring 20s* (loucos anos 20), durante a década de 1920 até a próxima grande crise econômica em 1929, simbolizam os rápidos avanços sociais e tecnológicos – rápidos como os carros, agora cada vez mais velozes, como a industrialização, dominando cada extremo do país de norte ao sul, como a batida eletrizante do jazz, como as imagens que surgem na tela do cinema. Mas, ao mesmo tempo, toda a ilusão das convenções cede lugar às visões de decadentismo e ao sentimento de um mundo espiritualmente vazio. O modernismo é, portanto, o movimento que une todas essas imagens, e os escritores de sua vertente literária buscaram criar novas formas que pudessem registrar essas profundas alterações na experiência humana (Greenblatt, 2012).

Relembrando o artigo de Linda Shires, a autora comenta que, nas últimas décadas do século XIX, ocorre uma “ruptura ideológica que se reflete na estética do romance, particularmente nos aspectos do ponto de vista, da representação da realidade, da construção da personagem e da relação com o público” (Shires, 2000, p. 63)¹⁷. Ou seja, a representação da

¹⁷ “Yet in the last decades of the Victorian era, especially, an ideological break occurs which is mirrored in the novel's aesthetic, particularly in areas of point of view, the representation of reality, the construction of character, and the relationship to the audience.”

realidade por meio de um ponto de vista supostamente objetivo vai perdendo vez a partir dos movimentos modernistas, o que também afeta a construção de personagens e a relação da criação e do autor com o público. O autor não é mais o detentor de verdades e sim o apresentador de quadros de acordo com seu olhar limitado e com o olhar limitado de seus personagens. Shires continua:

[...] o romance nas últimas duas décadas do século XIX preocupa-se explicitamente com o status do fato, da verdade, dos múltiplos pontos de vista e das impressões subjetivas. Assim, o romance vitoriano tardio estabelece uma relação mais desafiadora com o público, que não pode mais ser consumidor passivo, devendo tornar-se mais ativo (Shires, 2000, p. 64)¹⁸.

Dessa forma, as mudanças entre a literatura realista/vitoriana e a modernista podem ser percebidas tanto no conteúdo quanto na forma desde as obras do período de transição. Ora, infinitas descrições detalhadas sobre minuciosos aspectos da casa do protagonista não são mais um padrão porque se passa a compreender que nenhuma quantidade de detalhes pode dar conta do todo de uma pessoa; a representação enquanto “retrato” da realidade é uma ilusão, e assim cai por terra o chamado “realismo”. Os livros, fisicamente, tornam-se menores; as determinações que eram transmitidas por uma voz muito segura de si passam a ser questionadas, e é esse determinismo absoluto que perde-se na arte, dando lugar ao surgimento de impulsos individualistas (Shires, 2000).

Diante do apontado, cabe a pergunta: como e onde enquadrar a literatura produzida por Edith Wharton? Jennifer Haytock, em seu artigo “Modernism” (2012), aponta que Wharton não se considerava a maior entusiasta do modernismo, lamentando a indiferença para com o passado e a falta de princípios observada nas obras dos colegas escritores de seu tempo. Ainda assim, não é possível negar que a autora fez parte do movimento, uma vez que esta viveu e escreveu durante a época, e que o modernismo vai muito além de uma era: ele “abrange, aborda e provoca uma série de questões, incluindo as abordagens, o estilo de escrita, as relações com o mercado, ideias sobre gênero, sexualidade, raça, tecnologia, entre outras” (Haytock, 2012, p. 364)¹⁹. Além disso, Wharton trata assuntos de relevância para a modernidade com um olhar moderno e com uma criticidade atenta às transformações, mas com um estilo que muito se remete ao realismo psicológico de Henry James, a quem ela admirava e que influenciou sua escrita.

¹⁸ “[...] the novel in the last two decades of the nineteenth century is overtly concerned with the status of fact, truth, multiple point of view, and subjective impressions. Thus the later Victorian novel registers a more challenging relation to an audience, who can no longer be passive consumers, but must become more active.”

¹⁹ “[...] it encompasses, addresses, and provokes a number of issues, including subject choice, writing style, relationship to the marketplace, ideas about gender, sexuality, race, technology, and many more.”

A obra de Wharton, como um todo, é repleta de experimentações com temas e formas narrativas que viriam a se consolidar como estilística modernista. Se nas primeiras décadas do século XX um marco fundamental para o modernismo era a narrativa sobre a experiência na Primeira Guerra Mundial, *The Book of the Homeless* (1916) e *A Son at the Front* (1923) cumprem seu papel objetivamente. No entanto, tal experiência só seria válida se fosse direta, ou seja, a partir da perspectiva de um ex-combatente, prerrogativa exclusivamente masculina. Assim, ao passo que os romances de Ernest Hemingway, como *O sol também se levanta* (1926) e *Adeus às Armas* (1929), como os poemas de Wilfred Owen e Siegfried Sassoon passaram a integrar o cânone modernista, o ponto de vista de autoras que não tiveram a experiência de guerra em primeira mão, como a própria Wharton, mas também Willa Cather, Mary Borden e tantas outras, foi ignorado (Haytock, 2012).

Outro aspecto que culminou na exclusão da autora do cânone modernista destacado por Haytock foi que

[m]uitos modernistas acreditavam que a cultura de massa destinava-se ao leitor cotidiano, em especial ao número crescente de mulheres com tempo livre e recursos para comprar livros. Wharton, que desde a publicação de *The House of Mirth* era uma autora de grande sucesso de vendas [...], situava-se no próprio mercado literário que passou a simbolizar o enfadonho, o convencional e o mediocre – uma literatura vista como feminizada e carente de rigor em comparação com as obras vigorosas e desafiadoras produzidas por Eliot, Joyce, Woolf, Pound e outros (Haytock, 2012, p. 368)²⁰.

Com o destaque da crítica literária feminista a partir de 1980, autoras como Sandra Gilbert e Susan Gubar reavaliaram toda a trajetória do modernismo e da participação feminina no movimento. Assim, Wharton, outrora negligenciada, foi incluída no cânone literário modernista, uma vez que, ao contar as histórias de mulheres revelando suas paixões, as hipocrisias que limitavam sua imaginação e as forças que as mantinham reféns do patriarcado, a autora expôs os desafios do dia a dia de uma mulher moderna.

Em uma carta para F. Scott Fitzgerald, Wharton escreveu que, para a geração do autor de *O Grande Gatsby* (1925), ela deveria representar o equivalente literário de móveis estofados e lustres a gás. A autora, assim como seus colegas escritores e críticos do início do século XX, pode não ter se considerado uma modernista, mas uma coisa é certa: ela provocava, se não rupturas, ambiguidades. Quer usemos os termos “late-Victorian/early-modernist” (vitoriano

²⁰ “Many modernists believed that mass culture was for the everyday reader, particularly for the increasing number of women with leisure and funds to purchase books. Wharton, who had been a best-selling author since the publication of *The House of Mirth* in 1905 [...] was thus situated inside the very literary marketplace that came to signify the stodgy, conventional, and middlebrow – a literature seen as feminized and lacking in rigor compared to the vigorous and difficult works produced by Eliot, Joyce, Woolf, Pound, and others.”

tardio/ pré-modernismo) citado por Shires, ou o “*emergent modernism*” (modernismo emergente) de Brennan, ambos apontam para a mesma conclusão: que Edith Wharton foi uma autora de *transição*, o que justificaria dizer que Wharton e Hemingway pertenceram, portanto, a duas gerações modernistas distintas (Haytock, 2012).

A narrativa *A época da inocência* apresenta na estrutura da relação dos personagens e da costura do tempo histórico a consistência do conceito de “moral burguesa” romanesca, como descrito por Nancy Armstrong, numa relação complexa com a elite nova-iorquina histórica cuja formação analisamos. A “inocência”, apresentada já no título, pode referir-se às convenções que porventura sofrem abalos sísmicos quando novas fortunas, imigrantes, e ideias modernas passam a desafiar a ordem estabelecida pela velha burguesia dominante, sendo a era dourada apresentada como a época da inocência perdida pelos avanços modernos e pela guerra; pode ironizar a imagem da moral burguesa cultivada pelos próprios, que esconde, através da aparência de inocência, suas hipocrisias, repressões e exclusões sociais. Mas pode também referir-se aos personagens que, sendo cúmplices e vítimas da moral burguesa, ignoram seus desejos individuais, mascarando de inocência as opressões que levam às repressões. E, por fim, referir-se ao ideal de inocência feminina e da respectiva ignorância em relação principalmente ao desejo, que se apresenta na obra tanto como prisão quanto como refúgio e escape. Analisaremos, no capítulo seguinte, como o jogo de “inocência” de Wharton respalda a moral burguesa que guia e rege a vida de Newland Archer.

5 A CONSTRUÇÃO DE NEWLAND ARCHER

5.1 Newland Archer no contexto de *A época da inocência*

Até aqui, já mencionamos diversos aspectos da obra. Resta, pois, que façamos um resumo do romance, evidenciando não apenas o personagem que nos interessa para fins de análise, mas os demais importantes para o conjunto da narrativa. Podemos mesclar o resumo com linhagem genealógica dos personagens, a fim de alcançarmos uma melhor compreensão dos eventos.

O enredo de *A época da inocência* é, na verdade, bastante simples. Nele, somos levados para um passeio no dia a dia das rodas sociais da velha Nova York, onde acompanhamos Newland Archer frequentar a ópera, as recepções em forma de jantares ou bailes promovidas pelas famílias abastadas, e os rituais para o seu noivado com May Welland. A família Welland tem como protagonistas, além da própria May, Augusta Welland, sua mãe, e Mrs. Manson Mingott, sua avó e poderosa matriarca do clã Mingott, referência para a alta sociedade nova-iorquina. Um traço característico de sua personalidade se dá pelo seu comportamento muitas vezes não convencional – como a decoração de sua própria casa –, mas que demonstra a essência da expressão “dois pesos, duas medidas”. Mrs. Manson Mingott usa de sua influência para a manipulação da monótona Nova York, fazendo amizade com pessoas como Julius Beaufort, o que não é do agrado de seus iguais, mas que também não causa reprimendas, afinal, esta é uma senhora de muitas posses e viúva. Viúvas ricas que já tinham tido filhos (contribuído para a sociedade) tinham maior liberdade e sua riqueza importa porque muitos dependem de sua boa opinião para receberem suas heranças. May, por outro lado, é uma jovem que representa perfeitamente o ideal do feminino cultivado e disseminado durante a era vitoriana. Bem educada e pouco vivida, May é perfeitamente polida: fala apenas o necessário e o que é considerado agradável, é uma mulher pura, comprometida com a conformidade social, podendo ser erroneamente confundida como ingênua e *inocente*.

Quase como um oposto de May, temos Ellen Olenska. Também neta da Mrs. Manson Mingott, Ellen teve uma formação pouco convencional no exterior, onde passou a viver após casar-se com um conde polonês que a fazia infeliz. O fato de ter abandonado o casamento e voltado para a sua família em Nova York seria, por si só, um grande motivo para escândalos, não fosse o fato de os Mingott terem-na aceitado e a ajudado a começar sua vida do zero e longe de seu passado. Ao vê-la no camarote da família durante uma apresentação de ópera, Mr. Sillerton Jackson exclama: “Não imaginei que os Mingott se atrevessem a tanto!” (Wharton,

2013, p. 46) – fala que traduz o sentimento geral dos demais frequentadores da Academia de Música de Nova York, escandalizados com a presença daquela mulher excêntrica. Excêntrica, de fato: para além da busca pelo divórcio de um conde e dos rumores de adultério, Ellen viveu muitos anos seguindo os costumes europeus considerados boêmios, o que a tornou mais espontânea do que a sociedade de Nova York poderia aceitar; ela acostumara-se a realizar passeios em sua própria companhia sem *chaperone*²¹ e receber visitas tidas como inapropriadas em sua casa, atitudes estranhas aos olhos da velha burguesia estadunidense. Uma vez de volta ao seu país, madame Olenska acredita *inocentemente* que encontrará naquelas pessoas acolhimento e refúgio, mas logo percebemos que a ideia de reintegração na sociedade fora um julgamento errôneo de sua parte.

Newland Archer é o personagem que mais se deixa afetar com a chegada da prima de sua noiva em seu ciclo social. Sendo ele um jovem elegante, preocupado com gosto, forma e convenção e a epítome da expressão dos ideais individualistas através da busca de sua autonomia pessoal, Newland vê em Ellen uma força magnética que o atrai. Da família *old money* dos Archer, Newland é o mais culto, que está em contato com a arte estrangeira, e também o que se considera com uma mentalidade mais moderna, à frente de seu tempo. Ora, quando ele e Mr. Letterblair, dono do escritório de advocacia *Letterblair, Lamson & Low*, para o qual ambos trabalham, estão discutindo o caso do divórcio de Ellen, Newland sai em defesa da condessa:

“A família inteira é contra o divórcio. E eu lhe dou razão.”

No mesmo instante, Archer percebeu que estava do lado oposto. “Mas por quê? Se já houve um caso...”

“Bom... para quê? *Ela* está aqui... ele está lá, com o Atlântico no meio. Ela nunca vai recuperar um dólar a mais do dinheiro que ele voluntariamente lhe devolveu [...].”

[...]

“Mas acho que ela ainda não dá importância ao dinheiro”, o velho prosseguiu. “Sendo assim, como diz a família, por que não deixar a situação como está?”

Uma hora antes, ao entrar ali, Archer estava de pleno acordo com a opinião do sócio; porém agora as palavras desse homem egoísta, empanturrado e supinamente indiferente soaram-lhe como a voz farisaica de uma sociedade concentrada em proteger-se do desagradável.

“Acho que cabe a ela decidir.” (Wharton, 2013, p. 130, grifo da autora).

E ainda comenta com Mr. Sillerton Jackson: “Quem teria o direito de refazer a vida dela, a não ser ela mesma? Estou cansado da hipocrisia que é capaz de enterrar viva uma mulher da

²¹ Um adulto responsável que, por questões de decoro, acompanhava moças solteiras em público. Geralmente, uma mulher casada mais velha que garantia o comportamento correto e a segurança das jovens.

idade dela. [...] As mulheres têm de ser livres... tão livres quanto nós” (Wharton, 2013, p. 75-76).

No entanto, Mr. Letterblair insiste que Archer deve convencê-la a abandonar sua ideia, uma vez que um divórcio geraria demasiadas conversas desagradáveis em torno do nome da família – família esta da qual Newland está prestes a fazer parte. O jovem afirma que não opinará até ouvir o lado de Ellen. Mas, assumindo serem verdadeiros os rumores de que a intenção da condessa com o divórcio seria poder casar-se com seu amante, Archer explica à Olenska que

“[a] sociedade nova-iorquina é um mundo muito pequeno em comparação com aquele que você vivia. E, apesar das aparências, é guiada por poucas pessoas com... bem, com ideias antiquadas. Nossas ideias sobre casamento e divórcio são particularmente antiquadas. Nossa legislação aprova o divórcio... nossos costumes sociais não.”

[...]

“E você pensa da mesma forma?”

[...]

“Sinceramente... o que você ganharia que compensasse a possibilidade...a certeza... de muito falatório indigesto?”

“Minha liberdade... não vale nada?”

[...]

“Nesses casos, o indivíduo quase sempre é sacrificado ao que se acredita ser o interesse coletivo: as pessoas se agarram a qualquer convenção que mantenha a família unida [...]”, ele disparou, despejando todas as frases feitas que vinham aos seus lábios, ditadas por seu ardente desejo de encobrir a feia realidade que o silêncio de sua anfitriã parecia ter desnudado. [...] Era melhor ficar na superfície, como sempre ficava a velha prudente Nova York, do que correr o risco de expor uma ferida que ele não podia curar. (Wharton, 2013, p. 141-142, grifo nosso).

Percebemos, portanto, que, ainda que o personagem creia ser dotado de opiniões consideradas progressistas e modernas para sua época, ainda que ele exponha seus pensamentos a favor do divórcio e atribua à mulher a decisão de articular suas vontades perante as leis do Estado, ele acaba cedendo às influências da família e da sociedade ao redor, levando adiante a vontade destes, não a sua, de convencer Ellen Olenska de que o divórcio, em seu caso, é uma atitude inaceitável. É o sacrifício do indivíduo frente ao interesse coletivo, como mencionado acima. Significa inferir, portanto, que Newland Archer expõe em todo seu embate pessoal ao longo da narrativa a dualidade entre modernidade e tradição, e que, apesar de sonhar em ultrapassar os limites impostos por essa tradição, suas vontades permanecem no campo do desejo, não da ação. Ao contrário das demais personagens, o que pode parecer *inocência* em Newland é, na verdade, uma amalgama de idealismo, resignação e covardia.

Ambas mulheres que o cercam, May e Ellen, representam para o protagonista essas possibilidades de dois mundos distintos: May é a permanência de Newland em uma esfera de conhecida respeitabilidade, status e influência. Ellen, por outro lado, representa um adentrar-se no desconhecido, saindo de sua classe de conforto, do que já lhe é cômodo e seguro.

May Welland é o produto de uma sociedade patriarcal dominante que impõe a ideologia da moral burguesa acerca da esfera da feminilidade: a mulher enquanto uma “Dama Perfeita, um Anjo do Lar, contente em sua submissão aos homens, mas firme em sua pureza interior e religiosidade, rainha em seu próprio meio doméstico” (Showalter, 1977, p. 14)²². Lembremos que a exacerbada repressão feminina do século XIX, herança da era vitoriana, extrapola os marcos de lugar e tempo, indo para além da ilha inglesa e estendendo-se até o século XX. Temas tangentes aos corpos femininos, como puberdade, sexualidade e gestação constituíam hábitos que tinham de ser ocultados das rodas de conversas, reprimidos e autocensurados, mesmo entre as mulheres. Logo, por treinamento moral, através da educação e da inibição verbal, estas viam-se obrigadas a esconder suas próprias emoções e a controlar seus próprios pensamentos. Elaine Showalter escreve sobre as condições de escritoras ao longo do século XIX e, ao falar de mulheres no campo de atuação da produção literária, afirma que “privadas de uma linguagem capaz de descrever seus corpos ou os acontecimentos relacionados a eles, negadas na expressão da dor assim como do prazer, as escritoras pareciam carentes de paixão” (1977, p. 26)²³. Este fenômeno vivenciado por escritoras era o mesmo para todas as mulheres. O resultado dessa educação restritiva e repressão de corpos foi tomado como uma evidência natural do comportamento feminino e usado para justificar a falta de pensamento próprio, autoconhecimento e de paixões das mulheres, em um esquema cíclico.

Devido à narração onisciente e em terceira pessoa, sabemos que Newland enxerga toda essa repressão em May, e muitas vezes vê isso como um demérito no caráter da noiva, quase como se a culasse pela sua falta de impulso de querer ir além das tradições. Corroborando com as palavras de Showalter, temos na obra o seguinte comentário da/o narrador (a):

O resultado, evidentemente, foi que a jovem que era o centro desse elaborado sistema de mistificação permanecia ainda mais inescrutável em função de sua sinceridade e de sua segurança. Era sincera, pobrezinha, porque não tinha nada a esconder; e segura, porque não sabia de nada que a ameaçasse; e sem melhor preparação que essa, ia ser

²² “[...] prescribed a woman who would be a Perfect Lady, an Angel in the House, contentedly submissive to men, but strong in her inner purity and religiosity, queen in her own realm of the Home.”

²³ “Reduced to a pastoral flatness, deprived of a language in which to describe their bodies or the events of their bodies, denied the expression of pain as well as the expression of pleasure, women writers appeared deficient in passion.”

jogada, de uma hora para outra, no que evasivamente chamam de “as coisas da vida” (Wharton, 2013, p. 79).

Archer a vê como demasiado inocente, ainda que esse julgamento seja consciente de que estava pedindo por algo que a sociedade burguesa estadunidense tornara impossível: “Aquele aterrorizante *produto do sistema social ao qual ele pertencia e no qual acreditava*, a moça que nada sabia e tudo esperava, fitava-o como uma estranha através das conhecidas feições de May Welland;” (Wharton, 2013, p. 77, grifo nosso). Não apenas sua inocência, mas May Welland enquanto indivíduo é vista por Archer como um mero “*produto do sistema social ao qual ele pertencia*”. Assim, narradora continua:

Archer pensou no casamento dos amigos – nos supostamente felizes – e não encontrou nenhum que correspondesse, ainda que de longe, ao terno e apaixonado companheirismo que desejava em sua relação permanente com May Welland. Percebeu que tal companheirismo pressupunha, da parte de sua noiva, a experiência, a versatilidade, a liberdade de opinião que ela fora treinada para não ter; e estremeceu ao imaginar que seu casamento se tornaria igual à maioria dos outros casamentos que via a seu redor: uma insípida comunhão de interesses materiais e sociais mantida pela ignorância de um lado e pela hipocrisia do outro (Wharton, 2013, p. 78-79).

Portanto, o que temos é que, assim como a construção de May Welland também a enquadra como parte representativa da moral burguesa, modelo da mulher pura e do Anjo do Lar, ela se prova, no final da narrativa, mais consciente, astuta e estratégica do que Newland imagina. Mas, no geral, para seu noivo, ela simboliza o aprisionamento às tradições que ele tanto quer superar, e, por esse motivo, a narradora afirma que

[a] paixão de Archer era verdadeira, mas serena. Encantavam-no a beleza radiante da noiva, sua saúde, sua habilidade de amazona, sua graça e sua agilidade nos jogos, seu tímido interesse por livros e ideias que ele a ajudava a desenvolver. [...] Era direta, leal e corajosa; tinha senso de humor (que demonstrava sobretudo ao rir das piadas *dele*); e nas profundezas de sua alma inocente decerto haveria o calor de um sentimento que seria uma alegria despertar. Contudo, ao concluir esse breve inventário das qualidades da noiva, Archer voltou a pensar, desanimado, que tanta sinceridade e tanta inocência eram apenas um produto artificial – a natureza humana em estado bruto não era sincera e inocente; estava cheia das artimanhas e defesas de uma astúcia instintiva. E sentiu-se oprimido por essa criação de pureza factícia, obra engenhosa de uma conspiração de mães, tias, avós e ancestrais desde muito falecidas, porque todos achavam que era o que ele queria, era o que ele tinha o direito de ter, para poder exercer seu senhoril prazer de esmagá-la como um boneco de neve (Wharton, 2013, p. 80, grifo da autora).

O que Archer espera encontrar em May, além de uma equivalência intelectual, é uma igualdade na forma de pensar, a essência de uma individualidade que destoe da moralidade da classe que ambos habitam – que, para ele, significa uma subversão à sociedade. No entanto, não só o sistema que envolve os personagens, enquanto fator interno à obra, como a própria narrativa, enquanto elemento estrutura do romance, o impede disso: May Welland não é o suficiente para Newland pelo fato de ser como ela é – uma boa membra da sociedade, integrada

à ela e suas regras, uma representação fiel de sua mãe, de sua avó, de sua cunhada, de sua sogra, e de todas as figuras femininas que a rodeiam e que também são fruto da moral de sua época; sua essência é imutável, e essa imutabilidade acaba sendo a parte que falta para completar Archer.

Desse modo, Wharton cria um artifício que lhe permite explorar os desejos individuais de seu protagonista a partir do pressuposto de ele ser um desajustado em seu mundo (Armstrong, 2022). Afinal, quem apresenta, em sua conduta, “a experiência, a versatilidade, a liberdade de opinião” que faltam em May? Ellen Olenska personifica a figura feminina que tensiona as convenções da elite nova-iorquina, contrastando, assim, com a pureza, a rigidez e o conformismo de sua prima. Seus costumes demasiados estrangeiros, sua desatenção para com o decoro social da velha Nova York intrigam Newland Archer desde sua chegada – e Archer não é tolo: ele admite para si que a insatisfação com seu relacionamento aflora pouco antes do casamento em decorrência da chegada condessa: “[...] porém Archer estava ciente de que sua incômoda persistência e sua desagradável precisão se deviam à inoportuna chegada de madame Olenska.” (Wharton, 2013, p. 81).

Ellen é o exótico, a inovação e até um pouco da modernidade do mundo que Newland quer alcançar; antes mesmo de casar-se com o conde polonês, Ellen Mingott já era vista como algo de diferente no seu ciclo: “Pobre Ellen”, [...] “Devemos sempre ter em mente a educação excêntrica que Medora Manson deu a ela. O que se pode esperar de uma menina que usou um vestido de cetim preto no baile de sua apresentação à sociedade?” (Wharton, 2013, p. 73-74). Antes de perder seus pais, Ellen, em seus primeiros anos, já havia viajado pelos continentes, e voltou a fazê-lo sob a tutela de sua tia Medora, “também uma viajante inveterada” que, para Nova York, era “indulgente com suas excentricidades”. Ela recebera uma educação “cara porém incoerente”, que ia desde desenhar e pintar a partir de modelo vivo – “algo inimaginável até então” – e tocar piano com profissionais (Wharton, 2013, p. 93-94)

“Receio que as ideias de Ellen não sejam como as nossas. Ela mal completara dezoito anos quando Medora Manson a levou novamente para a Europa... você se lembra do alvoroço, quando ela apareceu de vestido preto no baile de sua apresentação à sociedade? Mais uma das esquisitices de Medora... dessa vez foi quase profética! Isso deve fazer pelo menos doze anos; e depois Ellen nunca mais veio para cá. Não admira que esteja completamente europeizada.”

“Mas a sociedade europeia não é dada ao divórcio: a condessa Olenska achou que estava agindo de acordo com as ideias americanas, ao pedir a liberdade.” [...]

“Essa é mais uma das coisas estapafúrdias que os estrangeiros inventam sobre nós. Eles pensam que jantamos às duas da tarde e que somos a favor do divórcio! [...]” (Wharton, 2013, p. 173).

Vemos, assim, que as extravagâncias imputadas à Medora e à Ellen não passam de desvios às tradições estadunidenses, detalhes que, fora do círculo da elite nova-iorquina, seriam, se não despercebidos, ao menos vistos com um olhar mais piedoso. Mas que, para os personagens aqui dispostos, formam uma etiqueta e ritual verdadeiramente rígidos que servem de mecanismos de disciplina social naquele contexto. E “Claro está que isso não poderia resultar nada de bom” (Wharton, 2013, p. 94).

Bem, para Newland Archer, *isso* resulta em uma paixão proibida. Os anos de Ellen na Europa fizeram-na mais permissiva. Em Nova York,

uma dama não se afastava de um cavalheiro para buscar a companhia de outro. Rezava a etiqueta que ela permanecesse imóvel como um ídolo, enquanto os homens que desejassesem lhe falar se sucedessem a seu lado. Mas Ellen parecia não perceber que transgredira uma norma; inteiramente à vontade, sentou-se no sofá ao lado de Archer e brindou-o com seu olhar mais amável (Wharton, 2013, p. 97).

Tal cenário ocorre logo após o clamor aos Van der Luyden, família mais respeitada de Nova York, como visto anteriormente, de comparecerem ao jantar para reintroduzir Olenska à sociedade à qual retornava. Archer, é claro, percebe o “erro” da condessa, mas não a repreende. A conversa dos dois acaba centrando na figura mais imponente na sala, Henry Van der Luyden, e Ellen comenta que ele é o “homem mais enfadonho que já conheci na vida”, ao que a narradora desenvolve: “Essa declaração agradou tanto a Archer que o fez esquecer o pequeno choque provocado pelo comentário anterior. Era inegavelmente fantástico encontrar uma senhora que achava o duque dos Van der Luyden enfadonho e tinha a coragem de expressar tal opinião” (Wharton, 2013, p. 98). Assim, percebemos que a personalidade e o comportamento de Ellen Olenska se equiparam às vontades e desejos de Newland Archer: desejo de ver além do que sua sociedade permite, de alguém que, assim como ele, enxergue a velha burguesia de Nova York por cima, de fora; alguém que o acompanhe em seu senso de superioridade à moral, às tradições, aos costumes, às certezas. Ellen Olenska surge, portanto, como a possibilidade de Newland Archer realizar seus desejos antissociais (Armstrong, 2022).

Outra evidência que corrobora com essa ideia é quando, ainda discutindo sobre o divórcio de Ellen citado acima, ela lhe questiona sobre sua liberdade (“Minha liberdade... não vale nada?”). A mera referência de que a condessa teria consciência e noção de que não era livre torna-se, diante a percepção de Newland, um elemento de distinção entre ela e as demais mulheres – entre ela e May –, e o personagem sente o abalo causado por aquelas palavras:

O caso da condessa Olenska abalara antigas convicções, que agora vagavam perigosamente por sua cabeça. Sua afirmação – “As mulheres têm de ser livres... tão livres quanto nós” – tocara a raiz de um problema que seu mundo decidira considerar

inexistente. As mulheres “direitas”, por mais que fossem injustiçadas, nunca reivindicariam o tipo de liberdade que ele mencionara, e, portanto, os homens generosos como ele estavam – no calor da discussão – mais cavalheirescamente dispostos a conceder-lhes essa liberdade. Tais generosidades não passavam, na verdade, de um disfarce para as inexoráveis convenções que mantinham as coisas nos devidos lugares e as pessoas submissas aos velhos padrões (Wharton, 2013, p. 77-78).

Tudo isso eleva a figura de Ellen para Newland, e ele cai em um conto de amor impossível que acredita sustentar em segredo por toda a vida. A partir de então, Newland passa a exibir comportamentos que levantam a desconfiança de todos ao seu redor. Primeiro, ele convence May de adiantar o casamento – o tempo costumeiro de noivado, segundo Mrs. Welland, é entre um ano e meio e dois anos, e May desejava cumprir cordialmente com a tradição de seus iguais. Internamente, seu noivo teme que dois anos de espera seja tempo demais para ele que está inclinado a cair em tentação nos braços de outra, e implora a May, em uma primeira conversa:

“Somos tão parecidos uns com os outros como aqueles bonecos recortados numa tira de papel dobrado. Como aquelas figuras estampadas na parede a partir do mesmo molde. Será que não podemos tomar nossas próprias decisões?”

[...]

“Não podemos agir como personagens de romance.”

“Por que não... por que não... por que não?”

[...]

“Eu não sou suficientemente inteligente para argumentar com você. Mas esse tipo de coisa é meio... vulgar, não é?” [...]

“Você tem tanto medo assim de ser vulgar?” (Wharton, 2013, p. 115).

E volta a tocar no assunto tempos depois, quando questiona:

“Por que não nos casamos na Quaresma?” A pergunta deixou-a tão chocada que o fez perceber seu erro. “Eu estava brincando, querida. Mas logo depois da Páscoa... [...] Por que não vivemos tudo isso de verdade? [...] Por que havemos de passar mais um ano sonhando? Você não vê o quanto a quero como esposa?” (Wharton, 2013, p. 175-176).

May prontamente entende a insistência e urgência de Archer como uma demonstração de dúvidas de seus sentimentos. Parecendo ter “crescido como mulher em estatura e em dignidade”, May pede honestidade da parte de seu noivo e, dando-lhe todas as chances de explicar-lhe a verdade, pergunta se ele tem certeza de continuar gostando dela; se existe outra pessoa entre os dois; se ele acha que teria cometido um erro. Ela continua: “Não pense que as moças sabem tão pouco quanto os pais imaginam. A gente escuta e percebe... tem sentimentos e ideias.” Archer explica de um caso antigo que tivera antes de estarem noivos, e May dá-se por satisfeita, “deix[ando] sua eminência de mulher e volt[ando] à condição de indefesa e medrosa donzela” (Wharton, 2013, p. 176-179). Por alguns minutos, Archer tem a expressão da

individualidade de May que desejava, mas a engana. A moral burguesa envolve uma cadeia de lealdades comprometidas por mentiras e hipocrisias. Depois da Páscoa, estão casados e seguem em viagem de lua de mel para a Europa, como não podia deixar de ser – caminham nos famosos parques e bulevares das capitais, veem pessoas célebres pessoalmente e visitam as residências de escritores renomados (Beckert; Rosenbaum, 2010).

Archer decepciona-se com o desaparecimento da versão de May que se mostrara tão imponente diante dele. Notemos, no entanto, que, pela segunda vez, o personagem abre mão dos seus desejos, de sua verdade, em nome do decoro social. Quais seriam as reais consequências de interromper o noivado com May para cumprir sua necessidade espiritual e carnal de escolher Ellen em seu lugar? Escândalo na alta sociedade. Seu nome e o nome de sua família para sempre marcados por um ato transgressor que carregaria humilhação por não conter seus desejos antissociais. A sociedade, nesse caso, não está pronta para se reconfigurar de modo a abraçar a sua individualidade – já sabemos disso pelo caso de Ellen, previamente apresentado.

Assim, o destino de Ellen é ser quase que mandada embora dos Estados Unidos por sua família quando percebem que existe uma intimidade a mais entre ela e Archer – o que prova que, por um lado, sua excentricidade não pode ser aceita naquela sociedade, demarcando a aversão ao estrangeiro (Beckert; Rosenbaum, 2010); e que, concomitantemente, seu destino acaba sendo mais parecido com o de May do que Newland imagina: apesar de seu desejo de ser “de novo inteiramente americana” (Wharton, 2013, p. 99), a velha burguesia de Nova York não lhe permite – sua ideia de aceitação em seu antigo lar foi tão inocente quanto o que Archer julga ser a aceitação de May de viver nele.

A partir de então, o que resta para Archer é arcar com as consequências de sua escolha e continuar buscando a negociação de seus desejos com uma classe que não permite negociações. “Essa era a marca da velha Nova York” (Wharton, 2013, p. 127).

5.2 As negociações entre o indivíduo e sua classe

A partir das apresentações feitas até então, percebemos que, segundo a teoria de Armstrong (2022), Newland Archer é um personagem desajustado em seu mundo, sendo seu desejo por Ellen Olenska o “desejo antissocial” que representa sua individualidade. Sabendo que o romance tem de resolver o conflito através do alargamento das interdições sociais para abraçar o diferente ou da transformação interna do indivíduo para adequar-se aos valores da sua

sociedade, e tendo noção da rigidez social da Nova York apresentada por Wharton e detalhada na presente pesquisa – “[a] Nova York desse tempo era uma pequena pirâmide escorregadia, na qual, até então, raramente se abrirá uma fenda ou se conquistara uma posição segura” (Wharton, 2013, p.82) –, a Archer não é permitida a realização completa de seu desejo.

Voltemos à descrição do protagonista:

Em questões intelectuais e artísticas, Newland Archer se sentia nitidamente superior a esses seletos espécimes da velha aristocracia nova-iorquina; provavelmente havia lido mais, pensado mais e até visto mais do mundo que qualquer outro homem de sua classe. Individualmente, eles traíam a própria inferioridade; mas em conjunto representavam “Nova York”, e o hábito da solidariedade masculina o fazia aceitar sua doutrina sobre todas as questões morais (Wharton, 2013, p. 43).

Tomemos esta citação para a argumentação de que, desde o início, percebemos sinais de resignação na conduta do personagem. Ao longo do romance, Wharton deixa claro que Newland tem uma noção de si muito além do que ele realmente é: ele acredita que seu meio lhe proporciona vantagens intelectuais que os demais coadjuvantes parecem não notar, pois estão demasiado presos ao mundo das regras imaginárias que regem aquele ciclo social de Nova York. No entanto, quando confrontado com as possibilidades de agarrar-se aos seus ideais, isto é, diante de conflitos que proporcionariam a liberação e expressão plena de seu individualismo, o seu “hábito de solidariedade” o faz aceitar “sua doutrina”.

Vimos que Archer nega a verdade a May quando ela lhe dá a oportunidade de repensar o casamento, e torna a insistir que antecipem a data. Em um encontro íntimo na casa de Ellen, ocorre o seguinte diálogo:

“May descobriu a verdade”, informou. “Existe outra... mas não é quem ela pensa.”

[...]

“Ah, não me corteje!”

[...] “Nunca cortejei você e nunca vou cortejá-la”, declarou. “Mas você é a mulher com quem eu me casaria, se fosse possível.”

[...]

O silêncio caiu sobre eles com o peso do definitivo e irrevogável. Archer o sentiu esmagá-lo como a lápide de sua própria tumba e não vislumbrou em todo o vasto futuro nada que um dia pudesse remover-lhe esse fardo do coração. [...]

“Pelo menos amei você...”, murmurou.

[...]

“Ellen! Que loucura! Por que está chorando? Não há nada que não possa ser desfeito. Ainda sou livre, e você vai ser.”

[...]

“Ah, meu pobre Newland... acho que tinha de acontecer. Mas isso não muda nada”, falou, junto à lareira.

“Muda toda a minha vida.”

[...]

“Ah, não vamos desfazer o que você fez!”, exclamou. “Não posso mais pensar como antes. Só posso amá-lo se renunciar a você.”

[...]

“May está disposta a renunciar a mim.”

“O quê! Três dias depois que você lhe implorou que antecipasse o casamento?”

[...]

Datado de St. Augustine e endereçado à condessa Olenska, dizia “Telegrama vovó funcionou. Papai mamãe concordaram casamento após Páscoa. Estou telegrafando Newland. Estou feliz demais. Amo você. Obrigada. May” (Wharton, 2013, p. 195-200)

Mais uma vez, Newland se vê diante da necessidade de confrontar seus desejos e ponderar se estariam acima do decoro social. Naturalmente, este não o faz. A partir de então, o romance desenvolve uma série de cenários que apresentam ao leitor o desejo cada vez maior e mais perceptível de Newland por Ellen: o ou a narrador(a) delineia sua incessante busca pela condessa, seus comportamentos notavelmente desconfortáveis diante da moça que são percebidos por todos ao seu redor, sua necessidade de compartilhar o mesmo ambiente que ela, seus encontros marcados às escondidas não para consumar o caso, mas para demonstrar a vontade de fazê-lo. Ao vê-la, sente “seu coração apertar-se até parar de bater”; ao ver May, sente “que seu coração voltava a funcionar como sempre” (Wharton, 2013, p. 210). Durante os primeiros meses, a vida de casado ao lado de May é confortável, mas logo sente-se insatisfeito:

Archer retomara todas as suas velhas ideias prontas a respeito do casamento. Era mais fácil ater-se à tradição e tratar May como todos os seus amigos tratavam as esposas que tentar pôr em prática as teorias que acalentara quando solteiro. Era inútil tentar emancipar uma esposa que não tinha a mais remota ideia de que não era livre (Wharton, 2013, p. 220).

E acrescenta, mais adiante:

Vendo-a ali sentada, a fronte serena à luz do abajur, disse para si mesmo, com secreto pesar, que sempre saberia o que estava por trás daquela fronte; que nunca, em todos os anos futuros, ela o surpreenderia com um humor inesperado, uma ideia nova, uma fraqueza, uma crueldade, uma emoção. May gastara sua reserva de poesia e romantismo durante o breve namoro: não precisava mais disso. Agora estava amadurecendo para tornar-se uma cópia da mãe e, misteriosamente, pelo mesmo processo, para tentar transformá-lo num Mr. Welland (Wharton, 2013, p. 311).

Assim, observamos o personagem desistindo aos poucos de obter seu triunfo pessoal e aceitando o futuro que estava condicionado a viver. Ainda durante a cerimônia de casamento, ele torna a lamentar a perda da vida que poderia ter: “Enquanto isso, pessoas de verdade viviam

em algum lugar', pensou, 'e coisas de verdade aconteciam na vida delas...'" (Wharton, 2013, p. 208). Para Archer, a vida ao lado de May não é real, uma vez que o sentimento não é real e que ambos tampouco são pessoas reais. A moral burguesa enquanto "pensamento mágico de nossa cultura disseminado pelo romance" (Armstrong, 2022, p. 350) que os envolve, ao passo que subordina seus impulsos antisociais às normas culturais, sufoca suas subjetividades. Temos, portanto, uma ordem social moralmente restritiva e indivíduos que aprendem a lidar com seus próprios desejos.

A análise de Armstrong (2022, p. 356) envolve pensar o individualismo da moral burguesa sob a lógica do paradoxo do individualismo dentro do contrato social da modernidade – época de ascensão econômica da burguesia. Dessa forma, segundo a autora, podemos compreender o Estado moderno como uma formação defensiva que protege todos os cidadãos (e aqueles desajustados que, por quaisquer motivos, não podem ser cidadãos) de qualquer impedimento ao acesso aos seus direitos à propriedade e à autonomia pessoal – o que se justifica, portanto, pela necessidade de defender o individualismo das formas de agressão que se tornam expressões desse mesmo individualismo. Logo, a moralidade burguesa distingue aquilo que é expressado diretamente do coração e aquilo que é ditado pela cultura e pelas circunstâncias. Paradoxalmente, essa mesma moral burguesa também distingue os ímpetos que são canalizados para o bem comum daqueles que perturbam a ordem social. Nessa perspectiva, a disposição do indivíduo em permanecer em seu lugar faz dele um bom cidadão, ao passo que aqueles que resistem às normas agem em desafio ao bem comum. Às vezes essa resistência pode ser incorporada à moral burguesa – que é, afinal, moldada a partir de individualidades e valoriza, ainda que no século XIX com muitas limitações, a autoridade moral por meio da resistência individual a padrões sociais corrompidos.

Ao final da narrativa, Newland torna-se quem ele sempre foi – ou seja, ele permanece um bom cidadão do começo ao fim. Nenhum acontecimento se efetiva de maneira concreta, embora, internamente, o personagem se complexifique. Não há tempo para que o "erro" seja cometido. Ele e Ellen chegam à uma resolução sobre o caso de sua mútua paixão quando expõem que as consequências morais de serem categorizados como "amantes" têm maior relevância para aquele mundo do que tornar-se de fato:

"Então, você acha que devo ser sua amante... já que não posso ser sua esposa?"

[...]

"Eu quero... quero ir embora com você para um lugar onde palavras como essa... categorias como essa... não existam. Onde sejamos apenas dois seres humanos que se amam, que são tudo um para o outro; e onde nada mais importe."

[...] “Ah, meu bem... onde fica esse lugar? Você já esteve lá?” (Wharton, 2013, p. 306).

Ora, “nenhum deles quer ser diferente; têm tanto medo disso quanto de varíola” (Wharton, 2013, p. 181). Assim, decidem que a única maneira de permanecerem juntos é estando separados – “Para ficar perto um do outro, temos de ficar longe um do outro. Só assim podemos *ser nós mesmos*” (Wharton, 2013, p. 307, grifo nosso). A possibilidade de serem *eles mesmos* implica na não-alteração da ordem vigente. Ambos Newland e Ellen não ousam cruzar a linha do que os tornaria “diferentes”, porque ambos necessitam de validação social – ela enquanto um espírito estrangeiro que tenta se adequar aos moldes de sua antiga casa e que, portanto, deve ater-se aos costumes impostos, e ele enquanto um verdadeiro representante desses costumes, um conformista, um idealista romântico que não consegue conformar seu desejo em lugar real algum.

Quando a burguesia de Nova York passa a suspeitar que Ellen Olenska seja, de fato, sua amante, um jogo de articulações é discretamente tramado para impedir. Em mais um jantar na residência dos Van Der Luyden, Newland,

[c]orrendo os olhos de um rosto plácido e bem alimentado a outro, via todas aquelas pessoas de aparência inofensiva, ocupadas com o pato selvagem de May, como um bando de conspiradores mudos e a si mesmo e a mulher pálida a sua direita como o centro da conspiração. E então, num lampejo, numa infinidade de diminutas fagulhas, entendeu que para todos os presentes ele e madame Olenska eram amantes, amantes na acepção extrema, característica dos vocabulários “estrangeiros”. Concluiu que, durante meses, fora o centro da atenção de inconvenientes olhos que observavam em silêncio e de ouvidos que escutavam com paciência; que, por meios que ainda desconhecia, conseguiram separá-lo da cúmplice de sua culpa e agora sua tribo inteira se reunia em torno de sua esposa na tácita suposição de que ninguém sabia de nada ou sequer imaginara nada; e de que May resolvera oferecer o jantar só porque desejava despedir-se afetuosamente da amiga e prima. [...] Nova York o via como amante de Ellen Olenska. Captou o brilho no olhar da esposa e pela primeira vez entendeu que ela também o via assim (Wharton, 2013, p. 349-353).

Sob o regimento da moral burguesa, o indivíduo aceita trocar parte de seu “desejo sexual disruptivo” pelo “desejo de reprodução”, aquele responsável por reproduzir e gerar uma família nuclear. Assim, a única forma de amor aceita é aquela que é transformada em amor burguês, “a única expressão de desejo sexual compatível com a moral burguesa” (Armstrong, 2022, p. 358)²⁴. Notamos, portanto, que Newland Archer não é “dono” de sua sexualidade. Em uma analogia, podemos dizer que ele vende seus desejos sexuais disruptivos ao mundo burguês, que lhe oferece, em troca, a castração da sua individualidade antissocial e restrita aos fins familiares

²⁴ “[...] the one expression of sexual desire compatible with bourgeois morality.”

– reproduzindo a corrupção moral da classe a qual pertence. Assim, a repressão sexual da era dourada como parte da moral burguesa oprime Archer tanto quanto oprime May.

Dessa forma, Wharton dispõe essa individualidade em nítida contradição com o papel social que Archer deve assumir para ser considerado um indivíduo moral. Mas, ao invés de incentivar o leitor a condená-lo por seus desejos antissociais, a autora redireciona sua crítica para a exposição das limitações da sociedade nova-iorquina que não se expande para aceitar as singularidades dos indivíduos e que confabula para sua destituição:

Era a maneira como a velha Nova York tirava a vida “sem derramamento de sangue”: a maneira das pessoas que temiam um escândalo mais que uma doença, colocavam a decência acima da coragem e achavam que não havia nada mais grosseiro que uma “cena”, exceto a conduta de quem a provocava (Wharton, 2013, p. 349).

Ellen Olenska, que nunca foi excepcionalmente bem-quista nos Estados Unidos – “Veja como fui boba e distraída! Só fiquei sabendo de tudo isso quando a vovó inadvertidamente me contou. Para mim Nova York era sinônimo de paz e liberdade: era o lar.” (Wharton, 2013, p. 198) – decide mudar-se de vez para Paris quando recebe a notícia da própria May Welland sobre sua gravidez. A partir de então, seu caso de paixão com Newland Archer não pode continuar. A partir de então, haviam de ser “apenas Newland Archer, o marido da prima de Ellen Olenska, a prima da mulher de Newland Archer, tentando ser felizes às escondidas das pessoas que confiam neles” (Wharton, 2013, p. 307).

May Welland, por sua vez, é a principal responsável por separar os dois. Sendo ela também uma das pessoas que suspeitavam da conduta de seu marido, May conta a Ellen de sua gravidez antes mesmo de ter a confirmação médica da gestação, fator decisivo para a mudança da prima à Europa, e, posteriormente, comunica a Newland que o fez – “Mas isso foi quinze dias atrás, não foi? E você falou que só hoje teve certeza.” [...] “Não, naquela ocasião não tinha certeza... mas disse a ela que tinha. E, como você vê, eu estava certa!” (Wharton, 2013, p. 356-357). Sua ação, já no final do romance, expressa ao marido que seu perfil de aparente “inocência”, ao passo que representa o resguardo das convenções, também é dotado de uma performance consciente daquele jogo.

Nancy Armstrong defende que, “quando um romance critica a moral burguesa presente nas obras populares da Era Vitoriana, a crítica literária o classifica como uma obra do modernismo literário” (Armstrong, 2022, p. 379). Debatemos no capítulo anterior sobre o enquadramento de Edith Wharton e suas obras em um período pré-modernista, uma vez que a autora usa o romance para tecer críticas à moralidade burguesa, mas não liberta seus personagens da força que os mantém sob controle. Newland Archer sempre “aceita sua doutrina

sobre questões morais”, nunca “quer ser diferente”, e “pensar no prazer que estava por vir geralmente lhe proporcionava uma satisfação mais sutil que a fruição desse prazer” (Wharton, 2013, p. 40). Quando Ellen Olenska profere que eles só podem ficar perto se estiverem longe um do outro, ela expõe a sentença autoimposta (e imposta pela moral burguesa) de Newland nunca consumar seu desejo. Os amantes não viram *amantes* porque Newland não está pronto para abraçar a modernidade; ele não está pronto para romper com todo o tradicionalismo que proporciona a estabilidade, o bem-estar coletivo, o que revela também sua natureza de preferir viver o desejo na imaginação do que na concretização do real.

Uma vez que o modernismo adere à oposição vitoriana entre estética e moralidade, posicionando-se de modo contundente a favor dos elementos da humanidade que a ficção vitoriana sacrificara em prol da moral burguesa, Archer, caso fosse esse homem *avant-garde* que desde o início do romance ele acreditava ser, teria cedido aos seus impulsos não por fraqueza ou falta de autocontrole, mas exatamente porque não precisaria se autocontrolar, e faria isso de modo a exaltar a rebeldia, a ruptura, a insubordinação que os novos tempos proporcionavam e até exigiam.

Mas ele não o faz. Novamente, o último capítulo de *A época da inocência* se passa cerca de 30 anos após o início da narrativa, por volta da primeira década de 1900, em um mundo em que todas as instituições outrora inalteráveis “estremeceram até a base” (Wharton, 2013, p. 359). Newland Archer, agora anos mais velho, pai de Dallas, Mary e Bill, observa sua vida em retrospecto, e conclui que

[h]avia sido, em suma, o que se começava a chamar de “um bom cidadão”. [...] Sabia que perdera uma coisa: a flor da vida. Mas agora a via como algo tão inatingível e improvável que lamentar-se por isso seria como desesperar-se por não ganhar o primeiro prêmio da loteria. Havia cem milhões de bilhetes em sua loteria e apenas um prêmio; e a sorte decididamente não o favorecera. Quando pensava em Ellen Olenska era em termos abstratos, com serenidade, como poderia pensar numa amada imaginária de um livro ou de um quadro: ela representava a síntese de tudo que perdera. E sua imagem, embora tênue, livrara-o de pensar em outras mulheres. Ele havia sido o que se chamava de marido fiel; e, quando May morreu de repente – vítima da pneumonia que contraíra ao cuidar do caçula –, chorou-a sinceramente. Seus longos anos de vida conjugal lhe mostraram que não importava muito que o casamento fosse um dever tedioso, desde que preservassem a dignidade de um dever: sem isso, tornava-se uma simples batalha de torpes apetites. Olhando em torno, Archer reverenciava o próprio passado e chorava por ele. Afinal, havia algo de bom nos costumes antigos (Waharton, 2013, p. 360-361).

“Havia algo de bom nos costumes antigos”. Ao longo do romance, Archer expressa e tenta atingir um nível de modernidade que a sociedade ainda não é capaz de lhe fornecer – lembremos que ele próprio se via como “à frente de seu tempo”. Mas, agora, algumas décadas mais tarde, na época em que as estruturas sociais começam a se modificar, “quando o mundo

de sua juventude se despedaçou e se reconstruiu” (Wharton, 2013, p. 361), ele se rende àquilo que julgava não ser.

“Havia algo de bom na nova ordem também” (Wharton, 2013, p. 362). Na medida em que Newland é reconduzido “a sua velha maneira de pensar” (Wharton, 2013, p. 220), seus filhos abraçam as possibilidades de uma Nova York ligeiramente menos rígida em seu decoro social: seu primogênito, Dallas, por exemplo, está prestes a se casar com Fanny Beaufort, filha de Julius Beaufort, poderoso banqueiro de linhagem questionável e de comportamento considerado escandaloso que eventualmente vai à falência. Um *new money*, como discutido no capítulo anterior, que jamais foi verdadeiramente aceito por aquela burguesia há muito estabelecida. Mas, agora, os tempos são outros, e nós leitores observamos essa mudança quando, através dos pensamentos de Newland, percebemos que

[o] que restava do pequeno mundo em que cresceria e a cujas normas se submetera? Lembrou-se de uma sarcástica profecia que, anos antes, o pobre Lawrence Lefferts pronunciara nessa mesma sala: “Se as coisas continuarem desse jeito, nossos filhos vão acabar casando com bastardos de Beaufort”.

Era justamente o que seu primogênito, o orgulho da família, ia fazer; e ninguém se surpreendia, nem reprovava (Wharton, 2013, p. 365).

Agora, só os mais velhos da cidade se lembravam da falência de Beaufort, e categorias como *old* e *new money* não eram mais implicações escandalosas que impedissem a união dos dois jovens. “Não podia haver indicação mais clara da distância que o mundo percorrera”, Wharton escreve. “Agora,

as pessoas estavam ocupadas demais – ocupadas com reformas e “movimentos”, com novidades, fetiches e frivolidades – para se importar muito com os vizinhos. E que importância tinha o passado de alguém, no imenso caleidoscópio onde todos os átomos sociais giravam no mesmo plano? (2013, p. 365-366)

Wharton nos remete à chegada de um modernismo que traz consigo o avanço do movimento sufragista, o crescimento da classe média, a disseminação da energia elétrica, a urbanização e os avanços na comunicação, além do início do declínio de tradições sociais, religiosas e culturais; mas que, ao mesmo tempo, carrega a insegurança burguesa do *Fin-de-Siècle* de pertencer a novos tempos sem saber exatamente como expressá-la – o que Marx e Engels explicam, uma vez que

[a] transformação contínua da produção, o abalo ininterrupto de todas as condições sociais, incerteza e movimentos eternos, eis aí as características que distinguem a época burguesa de todas as demais. Todas as relações sólidas e enferrujadas, com seu séquito de veneradas e antigas concepções e visões, se dissolvem; todas as novas envelhecem antes mesmo que possam se solidificar (Marx; Engels, 2012, p. 47).

Assim, em um mundo de constantes mudanças e transformações – e, porventura, contradições –, a “época da inocência” apresenta-se não apenas como uma crítica às repressões, hipocrisias e manipulações escondidas pela “inocência”, como a nostalgia por um mundo já desaparecido. Newland observa agora a velha Nova York através das lentes do passado, tal qual Wharton o fez durante a escrita do romance.

Nosso protagonista abraça essa nostalgia e assim se percebe um verdadeiro homem de seu tempo que nunca se sentia perfeitamente enquadrado, sendo o suprassumo do herói romanesco tardio da Era Vitoriana apontado por Armstrong (2022). Quando jovem, projeta o ideal no futuro, mas quando o futuro chega e torna-se possível, ele escolhe ater-se à segurança do ideal do passado. Dallas o convida a fazerem juntos uma última viagem enquanto pai e filho antes do casamento, e Archer concorda em acompanhá-lo até Paris, sem saber que o filho marcara uma visita à madame Olenska em seu apartamento. Desnorteado com a surpresa, Newland perambula por Paris tentando “encarar as tristezas acumuladas e as lembranças reprimidas de toda uma vida vivida em silêncio” (Wharton, 2013, p. 369). Agora, nada mais a separava de Archer.

Quando pai e filho estão no terraço do apartamento de Ellen Olenska, Archer pede que Dallas suba primeiro: “Vá, meu filho; pode ser que depois eu suba.” Seu filho então pergunta o que deve dizer à madame, ao que Archer responde: “Diga que sou antiquado: é o suficiente.” E depois, sentado sozinho no banco do terraço, fala: “É mais real para mim aqui do que se eu subisse” (Wharton, 2013, p. 373). Depois de um tempo, levanta-se e caminha de volta em direção ao seu hotel.

Armstrong (2022) afirma que nada ameaçava mais a formação da família nuclear do que uma mulher com desejos. O indivíduo torna-se membro da sociedade respeitável ao canalizar seu desejo sexual com o propósito de reprodução exclusiva na família nuclear, de modo a assegurar as relações sociais sob o capitalismo. Ellen Olenska é a mulher que representa a possibilidade de um desejo não subordinado à instituição familiar, ao passo que Newland Archer trilha o caminho da legitimidade perante as relações burguesas: forma um lar previsível e sela seu compromisso para com estas relações no momento em que May Welland anuncia sua gravidez, absorvendo seu desejo em função do matrimônio. No entanto, décadas se passaram, Newland agora tem 57 anos, é viúvo, e pode aproveitar um mundo mais permissivo – isto é, ele pode, finalmente, lançar-se aos seus desejos reprimidos durante anos e estabelecer-se com a mulher que foi a sua paixão. Mas Newland “sempre seria, por natureza, um contemplativo, um

diletante” (Wharton, 2013, p. 220), e, preso ao mundo do qual foi ensinado a fazer parte, a moral burguesa triunfa mais uma vez no caso do protagonista, agora de modo consciente.

Seu embate entre tradição e modernidade chega ao fim quando Newland Archer assume sua posição enquanto o “antiquado” que ele sempre foi, mas acreditava não ser. Percebemos, dessa forma, que, havendo testemunhado a queda da velha ordem, o personagem pode agora se retirar da vida de fantasias que levara até então devido à sua incapacidade moral de se rebelar, uma vez que, viúvo, já cumprira com a exigência da sociedade de ser um “bom cidadão”. Encontrar-se com Ellen não seria mais uma transgressão social, mas, mesmo assim, Newland prefere continuar vivendo da idealização do passado e nãovê-la: “Agora, tendo diante de si o espetáculo em toda a sua glória, sentia-se tímido, antiquado, deslocado: apenas um homenzinho cinzento, em comparação com o firme e magnífico homem que sonhara ser” (Wharton, 2013, p. 367). Viver das lembranças e fantasiar com o “e se” do seu desejo foi o que sustentou Newland em seu casamento com May e o que o sustentou em sua vida. Em vez de correr o risco de testemunhar a realidade invadindo os seus sonhos, ele opta por retornar ao passado para continuar sonhando e, assim, continuar fazendo sua vida ter algum sentido.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se que *A época da inocência* simboliza em toda a sua forma e conteúdo a moral burguesa e o paradoxo do individualismo da era dourada de Nova York. Para além de Newland Archer, figura central no romance, observamos também como suas relações com o núcleo principal das personagens, May Welland e Ellen Olenska, revelam sobre suas próprias crenças e convicções. O princípio da moralidade burguesa, pautado no liberalismo e no individualismo do Estado moderno burguês, releva-se em Archer através de seu desejo sexual pela madame Olenska, sendo este, portanto, seu desejo antissocial a ser resolvido pelo romance. May e Ellen, assim como todos os demais, também vivem sob regimento destas regras sociais, cada uma à sua maneira. Pontuando questões de gênero, Wharton expõe como suas personagens femininas são submetidas ao mundo patriarcal que habitam através dos arquétipos do Anjo do Lar, para May, e da *femme fatale* para Ellen (Armstrong, 2022). Newland, no entanto, tem um destino diferente: diante das mudanças sociais enfrentadas com o gradual declínio da era dourada e a chegada do modernismo, o decoro social já não é mais o mesmo, e a rigidez dos costumes da velha Nova York vai cedendo cada vez mais a uma era mais permissiva. Assim, quando realizar seu desejo não o faria um “desajustado” socialmente, quando sua paixão por Ellen não seria mais considerada uma conduta “antissocial”, quando eles finalmente poderiam ficar juntos sem impedimentos externos, ele não o faz. Newland, ao fim da trama, assume quem ele realmente é: um subordinado aos velhos costumes, um resignado à moral burguesa, um eterno homem de seu tempo.

Desse modo, observamos na narrativa de Wharton não apenas as críticas aos costumes da classe da velha burguesia, mas também o detalhamento do código de comportamento repressivo infligido a ela por ela mesma – características que são pertinentes aos estudos históricos no que diz respeito à análise dos anos da era dourada para a burguesia dos Estados Unidos. De forma semelhante, a análise da moral burguesa no romance em questão contribui para os estudos da História Cultural, em uma tentativa de aproximar Edith Wharton da comunidade historiadora.

Constatamos, ainda, que a análise da construção de Newland Archer a partir do conceito de moral burguesa de Armstrong (2022) nos revela as dinâmicas da própria moralidade, da era dourada de Nova York e de sua trajetória enquanto indivíduo moldado por tal. Sua aparente busca por liberdade individual entra em constante conflito com as tradições e ordens sociais, evidenciando os elementos centrais de uma elite que insistia em manter seus códigos de conduta e distinção frente à iminente transformação da modernidade. Logo, Archer é a forma máxima

da contradição de sua classe social: a necessidade de se agarrar a uma ideia (ou ideal) de passado há muito perdido ou que sequer existiu fora de suas fantasias para perpetuar a falsa sensação de estabilidade frente às mudanças que ameaçavam balançar suas certezas. Nesse sentido, Wharton também expõe as limitações dos desejos individuais perante as estruturas sociais, deixando às claras o processo pelo qual a burguesia se definia. Concluímos que o romance apresenta, portanto, uma visão e análise das tensões da antiga elite nova-iorquina com o surgimento de uma nova e no período de transição dos séculos.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Thomas. A rich man's guide to social climbing: philanthropy as a bourgeois behavioral pattern in nineteenth-century New York. **The Journal of Arts Management, Law, and Society**, v. 32, n. 1, p. 15-24, 2002.
- ARMSTRONG, Nancy. The fiction of bourgeois morality and the paradox of individualism. In: MORETTI, Franco (ed.). **The Novel, Volume 2: Forms and Themes**. Nova Jersey: Princeton University Press, 2022. p. 349-388.
- BARROS, José D'Assunção. HISTÓRIA CULTURAL E A CONTRIBUIÇÃO DE ROGER CHARTIER. **Dialogos**, v. 9, n. 1, p. 125 - 141, 22 jan. 2018.
- BARROS, José D'Assunção. **O Campo da História: Especialidades e Abordagens**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- BECKERT, Sven. Propertied of a Different Kind: Bourgeoisie and Lower Middle Class in the Nineteenth-Century United States. In: BLEDSTEIN, Burton J.; JOHNSTON, Robert D. (ed.). **The Middling Sorts: Explorations in the History of the American Middle Class**. Nova York: Routledge, 2001. p. 285-295.
- BECKERT, Sven. **The Monied metropolis: New York City and the consolidation of the American bourgeoisie, 1850-1896**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BECKERT, Sven; ROSENBAUM, Julia (ed.). **The American Bourgeoisie: Distinction and Identity in the Nineteenth Century**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Zouk, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução: Álvares Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLOCH, Marc. **Apologia da História**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BRINKER, Ludger. The gilded void: Edith Wharton, Abraham Cahan, and the turn-of-the-century American culture. **Edith Wharton Review**, v. 10, n. 2, p. 3-7, 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43512824>. Acesso em: 28 ago. 2025.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

- CERTEAU, Michel. A Operação Historiográfica. In: CERTEAU, Michel. **A Escrita da História**. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. 48 p.
- CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução de Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 5, n. 11, p. 173–191, 1991. [Disponível em: https://revistas.usp.br/eav/article/view/8601..](https://revistas.usp.br/eav/article/view/8601) Acesso em: 15 jan. 2025.
- CLARK, Judith Freeman. **The Gilded Age**. Nova York: Eyewitness History, 2006.
- FITZGERALD, F. Scott. **O grande Gatsby**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- FREITAS, Maria Teresa de. A História na Literatura: princípios de abordagem. **Revista de História**, [S. l.], n. 117, p. 171-176, 1984. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v0i117p171-176.
- GREENBLATT, Stephen (ed.). **The Norton Anthology of English Literature: The Twentieth Century and After**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2012.
- HAYTOCK, Jennifer. Modernism. In: RATTRAY, Laura (ed.). **Edith Wharton in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. cap. 34, p. 364-374.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- MORAES, Anne Caroline da Rocha de. A linguagem da História: entre o passado, a ficção e aquele que escreve. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 24, n. 2, p. 135–145, 2019. DOI: 10.5007/2175-7917.2019v24n2p135. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2019v24n2p135>. Acesso em: 8 jul. 2025.
- ROSA, Débora. O Fantasma de Virginia: os mistérios do "bom senso" feminino em "The Canterville Ghost". In: DOURADO, Maysa Cristina *et al*, (org.). **Vozes femininas na literatura**. Rio Branco: Edufac, 2020. p. 85-98.
- SCHLERETH, Thomas J. **Victorian America: Transformations in Everyday Life, 1876-1915**. Nova York: HarperCollins Publishers, 1992.

SHIRES, Linda M. The aesthetics of the Victorian novel: form, subjectivity, ideology. In: DAVID, D. (Ed.). **The Cambridge Companion to the Victorian Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. p. 61–76.

SHOWALTER, Elaine. The Female Tradition. *In:* SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**. Princeton: Princeton University Press, 1977. cap. I, p. 3-36.

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Edith Wharton. **Encyclopedia Britannica**, 7 ago. 2025. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Edith-Wharton>. Acesso em: 31 ago. 2025.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. Ed. Anotada e não censurada. São Paulo: Globo, 2013.

WHARTON, Edith. **A época da inocência**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.