



ANAIS



PPGL - MEL -
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
Vitória, 2020

IRONIA EM *THE AGE OF INNOCENCE*: UM DELEITE PARA O LEITOR

Adriana Falqueto Lemos
Doutora em Letras (Ufes)
Instituto Federal de Educação do Espírito Santo – Ifes

Rossanna dos Santos Santana Rubim
Mestra em Letras (Ufes)
Instituto Federal de Educação do Espírito Santo – Ifes

Resumo: O título *The Age of Innocence* (1920), de Edith Wharton, é uma novela de costumes, que oferece oportunidade para que o leitor conheça um pouco da vida aristocrática na Nova Iorque de 1862. Costumes, modos e vestimentas são ricamente descritos, pincelados com comentários irônicos, resultando numa leitura prazerosa. Nesta perspectiva, este trabalho propõe um estudo bibliográfico do romance com a intenção de discorrer sobre como a ironia empregada na escrita narrativa de Wharton seduz e diverte o leitor. Com esse fito, utiliza aporte teórico de Linda Hutcheon e seus estudos sobre ironia, além dos trabalhos de Northrop Frye e Meyer Howard Abrams. A partir disso, pondera como o texto sobrevive ao tempo, a outras geografias, culturas e mulheres, chegando à conclusão de que ele provoca o leitor a contribuir para que tanto a interpretação quanto a desinterpretação sejam alcançados.

357

Palavras-chave: Literatura norteamericana – Edith Wharton. Narrativa norteamericana – Edith Wharton. Edith Wharton – *The Age of Innocence*. *The Age of Innocence* - Ironia.

Introdução

Edith Wharton (1862-1937) foi uma mulher que viveu na Era Dourada da alta sociedade novaiorquina de 1860-80. “Nascida em uma família de classe alta de Nova Iorque, mas apenas moderadamente abastada, Edith Jones passou seus primeiros anos como uma tímida e estudiosa jovem mulher que era muito mais confortável como uma observadora da alta sociedade do que como uma

participante dela”¹ (FADIMAN; MAJOR, 1999, p. 234, tradução nossa), dessa maneira, logo percebeu como homens e mulheres eram vistos de diferentes formas pela sociedade, e o que isso implicava.

Debutou, em 1879, e, nessa época, começou a ser cortejada por um jovem chamado Leyden Stevens. Apesar de a família não aprovar o relacionamento, Wharton continuou com a corte e marcou o casamento, em 1882 (LEE, 2008, p. 58-60). Contudo, no mês em que se casariam, o casal rompeu abruptamente (LEWIS, 1975, p. 44-47). Em 1885, aos 23, Edith casou-se com Edward (Teddy) Robbins Wharton, um *gentleman* da *socialite* nova iorquina. Depois de 28 anos de casamento, dos quais, na maior parte, o marido sofreu de depressão incurável (DAVIS, 2007), Edith se envolveu com um intelectual, jornalista e correspondente do *The Times*, chamado Morton Fullerton, que foi apresentado a ela pelo amigo Henry James. Seu amante não era bem visto pelos admiradores de Edith e era tido com um libertino (ERLICH, 1992). Tais eventos em sua vida pessoal dão conta de dizer de uma mulher à frente do seu tempo, não afeita às convenções que determinavam os passos dos que circulavam nos salões da alta sociedade, e disposta a tomar as rédeas de sua vida.

358

De acordo com Benstock (1994) e Lee (2008), Wharton começou a escrever desde muito cedo, mas suas publicações ou eram feitas sob o nome do pai ou de pseudônimos, já que a atividade literária não era vista como adequada para mulheres, pela sociedade da época (BENSTOCK, 1994, p. 40). A autora não publicou em seu nome até os quarenta anos de idade, mas depois disso foi muito produtiva, tendo como um dos marcos do reconhecimento do seu trabalho intelectual o fato de ter sido a primeira mulher a receber doutoramento *honoris causa* da Universidade de Yale, em 1923, dois anos depois de gravar seu nome na história literária como primeira mulher a receber o Prêmio Pulitzer de Ficção, com

¹ “Born into an upper-class but only moderately wealthy New York family, Edith Jones spent her early years as a shy and bookish young woman who was much more comfortable as an observer of high society than a participant in it”.

o romance *The Age of Innocence*², publicado em 1920. É a respeito de tal título que tecemos considerações, sem a pretensão de propor discussões definitivas e que discorram sobre todos os detalhes de tão elaborada narrativa, mas querendo trazer à tona indícios de ironia como elemento utilizado pela autora, em diferentes formatos, para conferir certo tom à trama.

Dessa forma, a intenção deste trabalho é, à partir de leituras sobre ironia (FRYE, 1973; HUTCHEON, 1986-1987; ABRAMS, 1988; KAMPINSKA, 2014) analisar comentários feitos por Wharton na narração de *The Age of Innocence*, querendo entender quais efeitos o texto provoca na leitura feita hoje, ou seja, se o humor sobrevive às condições de tempo e espaço.

Sobre uma época de inocentes

Fadiman e Major (1999, p. 236, tradução nossa) afirmam que, “[...] Edith Wharton [em seus trabalhos] via o mundo com um olhar simpático, mas impiedoso”, o que vai ao encontro de nossa percepção da narrativa em *The Age of Innocence*, este que, embora seja um texto ficcional, se considerado o tempo e espaço ilustrado nele, facilmente vem favorecer o nosso imaginário, levando-nos a visualizar a jovem Edith circulando nos meios comuns à alta sociedade da Era Dourada estadunidense, nos quais imergimos ao nos debruçarmos sobre a obra em pauta.

359

Tendo lançado o romance mencionado já aos 58 anos de idade, não carecendo mais ocultar-se sob a proteção de nomes masculinos, curiosamente, Edith Wharton elege como protagonista um homem, Newland Archer, típico aristocrata nova iorquino, que circula pelos mais privilegiados (e aprovados) ambientes da *socialite* da cidade, e cuja voz nos guia, do início ao fim, no que se apresenta como um

² Traduzido, no Brasil, sob o título “A época da inocência” ou “A era da inocência”.

romance de dúvidas, de desejos, de obrigações e, sobretudo, de presunções de inocência, de desconhecimento das artimanhas da vida.

Archer Newland está em vias de se casar com a cândida e frágil jovem May Welland, membro de influente família, cuja matriarca, a Sra. Catherine Manson Mingott, goza de posição inquestionável de prestígio, há muito consolidada numa sociedade afeita a convenções. Esta união é ameaçada pela chegada da condessa Ellen Olenska, mulher de diferentes hábitos e de posturas contundentes, recém-separada do marido europeu, que parece querer ameaçar o fechado círculo de “perfeitos” aristocratas, e logo começa a despertar o interesse do jovem Newland, iniciando-se, assim, um triângulo amoroso.

Wharton situa os encontros e desencontros da tríade amorosa em meio a detalhes de opulenta sociedade, que transita em tradicionais teatros e seus camarotes privativos; de vestimentas refinadas, com seus brocados e cetins, e de acordo com o exigido pelos mais elegantes; de banquetes suntuosos e convidados dignos de compartilhar espaços e tempo; de famílias burguesas e conhecedoras das melhores e mais adequadas práticas frente às exigências da vida dos abastados da época. Enfim, a autora parece querer deixar claro a qual estrato social os personagens pertencem e, em certa medida, ironicamente, o quão pobres e medíocres são os fundamentos das relações nele situados.

360

Nessa perspectiva, querendo ir ao encontro dos objetivos deste estudo, dispomos a analisar recortes nos quais os traços irônicos da escrita de Wharton se sobressaem em dois aspectos: a) os comentários pontuais da narrativa – principalmente nos capítulos iniciais -, que por meio da atenção demasiada a certos detalhes, permeadas por pontuações mordazes sobre aspectos “importantes” do metiê da *socialite* nova iorquina, praticamente guiam o leitor à uma leitura e interpretação das coisas com alguma desaprovação; b) a presença da ironia estrutural, cuja compreensão total se apresenta somente aos que lêem toda a narrativa, sendo seduzidos e guiados pelas certezas e, ao mesmo tempo,

inseguranças do narrador, que pensa ter tudo sobre controle e se apieda da inocência de sua companheira, para, enfim, descobrir-se muito mais desconhecedor das questões que o cercam.

Antes de efetivamente dizermos a respeito de nossas percepções, em diálogo com excertos da narrativa e/ou análise global dela, discorreremos, a seguir, sobre as questões conceituais da ironia, conforme arcabouço teórico elencado para fundamentar os nossos olhares.

A ironia em pauta

De acordo com Abrams, ironia verbal trata-se do ato de um falante dizer algo implícito cujo significado difere enormemente do que se quis dizer. Para o autor, “a ironia verbal (tradicionalmente classificada como um dos tropos) é uma afirmação na qual o significado implícito pretendido pelo falante difere do significado que é ostensivamente expresso. Tal afirmação irônica geralmente envolve a expressão explícita de uma atitude ou avaliação, mas com indicações na situação da fala de que o falante pretende uma atitude ou avaliação muito diferente e muitas vezes oposta³ [ao que está sendo dito]” (ABRAMS, 1988, p. 91, tradução nossa).

361

Ainda, há o conceito de ironia estrutural que, segundo Abrams (1988), ocorre quando o autor não usa apenas a ironia verbal; mais do que isso, ele estrutura sua obra de maneira que ela, em si, seja irônica. Exemplo disso é o caso de protagonistas ingênuos; ao passo que a narrativa progride, o olhar atento do autor narrador manifesta ponderações críticas que só podem ser observadas pelo leitor.

³ “Verbal irony (which was traditionally classified as one of the tropes) is a statement in which the speaker’s implicit meaning differs sharply from the meaning that is ostensibly expressed. Such an ironic statement usually involves the explicit expression of one attitude or evaluation, but with indications in the speech-situation that the speaker intends a very different, and often opposite, attitude or evaluation”.

Neste caso, não é a fala do personagem que é irônica, na verdade ele nem mesmo fará essa avaliação: na ironia estrutural, o autor conduz as situações de maneira que o significado implícito da ironia só será compartilhado por ele e pelo leitor.

Já em *Anatomy of Criticism*, Frye (1973) nos fala da teoria dos modos ficcionais, sendo o modo irônico um deles. Se os personagens de uma ficção têm menos condições de atuar em seu próprio mundo, ou seja, estão sujeitos a situações onde têm “[...] menos poder ou inteligência que nós, no sentido de que temos a sensação de estarmos olhando de cima para baixo uma cena de escravidão, frustração ou absurdo, o herói pertence ao modo irônico⁴” (FRYE, 1973, p. 34, tradução nossa). Esse modo pode ser bastante sofisticado, e é preciso que o autor se baseie na vida da forma mais simples que puder. A ideia não é parecer irônico, mas chamar a atenção para o fato de que o que se está sendo dito, pelo autor, é uma ironia; na realidade, a ideia é a de que “a ironia sofisticada apenas afirma e permite que o leitor adicione o tom irônico⁵” (FRYE, 1973, p. 41, tradução nossa), ou seja, o autor simplesmente pontua o que se quer dizer, mas o sentido implícito quem entenderá será o leitor. Já a tragédia irônica será aquela em que o herói é o objeto de observação da narrativa, a ironia trágica, “[...] ele é alguém que se isola da sociedade⁶” (FRYE, 1973, p. 41, tradução nossa).

362

Algumas considerações pós-modernas podem ser feitas a respeito da ironia, com o auxílio da pesquisadora Linda Hutcheon. Apesar de ser um exercício analítico forçoso, já que Wharton publicou seu romance no ano de 1920, e se trata de uma sociedade de 1862. O fato é que o olhar que nos norteia, hoje, é bastante pós-moderno. Esta leitora que lê, hoje, o romance de Wharton só poderá entender a ironia a partir de sua própria perspectiva, de sua própria verdade, do seu próprio

⁴ “[...] inferior in power or intelligence to ourselves, so that we have the sense of looking down on a scene of bondage, frustration or absurdity, the hero belongs to the ironic mode”.

⁵ “[...] sophisticated irony merely states, and lets the reader add the ironic tone himself”.

⁶ “he is only somebody who gets isolated from his society”.

tempo, da sua própria capacidade. Nada mais verdadeiro do que se predizia por Jauss e a estética da recepção:

[...] A estética da recepção e efeito precisamente não tem mais como seus objetivos traçar o texto até o que ele “quis dizer”, até um significado escondido por trás dele, ou o seu “significado objetivo”. Mais do que isso, essas propostas definem o significado de um texto como a convergência da estrutura de um trabalho e a estrutura da interpretação que estará sempre por ser construída. Seus instrumentos não são outros senão a reflexão hermenêutica, empregada conscientemente e controladamente, o que deve acompanhar qualquer interpretação⁷ (SEGERS, 1979, p. 84, tradução nossa).

A ideia deste empreendimento, portanto, não é capturar o sentido pretendido pela autora em 1920; ao contrário, a ideia é compreender como sua escrita, situada num determinado contexto sócio-histórico, sobrevive ao tempo, a distâncias geográficas e políticas, e a novas mulheres em novas culturas. A ironia, recorte pretendido, é pontual nessa ponderação: como a ironia é apreendida pela leitora no Brasil dos anos 2000? Não estamos dizendo que a obra seja pós-moderna, nosso olhar que o é.

363

No artigo “Irony, Nostalgia and the Postmodern: a Dialogue”, Hutcheon e Váldez (1998-2000) escrevem sobre o passado e as relações que ele mantém com a crítica pós-moderna. Olhar para o passado e descrevê-lo não é uma tarefa transparente, na verdade, “existem, é claro, muitas maneiras de olhar para trás. Você pode olhar e rejeitar. Ou você pode olhar e permanecer com saudade⁸” (HUTCHEON; VÁLDES, 1998-2000, p. 20, tradução nossa). Um jeito é irônico, outro, nostálgico.

⁷ “[...] The aesthetics of reception and effect precisely do not any longer have as their goal the tracing of a text back to its ‘statement,’ to a significance hidden behind it, or to its ‘objective meaning.’ Rather, they define the meaning of a text as a convergence of the structure of the work and the structure of the interpretation which is ever to be achieved anew. Their instrument is nothing other than the hermeneutic reflection, consciously and controllably employed, which must accompany all interpretation”.

⁸ “There are, of course, many ways to look backward. You can look and reject. Or you can look and linger longingly”.

O olhar de Wharton para o passado seria o de rejeição ou o de saudade? Quer dizer, mesmo que o tempo descrito por Wharton não fosse historicamente tão distante do tempo vivido por ela no momento da escrita, entende-se que o olhar da autora dirige-se ao passado ao descrever a história de um triângulo amoroso na Nova Iorque dos anos de 1870. O olhar de Wharton, embora descreva uma época de opulência que não mais existe, e que entra em decadência ao longo do romance, não nos parece transmitir saudade ou nostalgia. A rejeição aos costumes e políticas da época, demonstrada a partir do tom irônico, provoca mais um distanciamento crítico do que um desejo do leitor de se transportar para o passado para viver num suposto paraíso intocado de boas maneiras e pessoas virtuosas. A descrição do passado pode ser tanto uma homenagem a um momento querido quanto um comentário irônico sobre as crenças de uma época (HUTCHEON, 1986-1987, p. 194).

A ironia, segundo Hutcheon (1986-1987), tem sentido duplo: o dito e o não dito. Quando dois significados são colados, implicitamente. A autora se questiona sobre o porquê da ironia, diferentemente de outras formas expressivas, ter o poder de irritar as pessoas. Kempinska (2014 p. 467), estudiosa do ideário de Hutcheon, é muito feliz no seu comentário sobre o fato, já que acredita que:

A violência especificamente polifônica da ironia é devida à possibilidade de se praticar uma degradação do sentido literal. Essa degradação é, de fato, o núcleo da eficácia da ironia, pois permite não apenas negar o sentido literal, mas também subverter toda a hierarquia de valores, que, presentes no discurso, sustentavam a validade daquele sentido.

Para Hutcheon (1998-2000), essa linha tênue de interpretação e desinterpretação (ou, a interpretação e a superinterpretação), questão de compreensão do discurso explícito e implícito do texto irônico, é a linha do limite. Na leitura de Kampinska (2014, p. 470),

Ao envolver em seu funcionamento sentidos e valores conflitantes, a ironia leva o interlocutor a um duplo movimento de identificação e de distanciamento e faz surgir emoções que, na operação da degradação, atravessam o caminho que vai inevitavelmente da aceitação à rejeição.

Esse percurso emocional, que se inicia na positividade do sentido literal, que atravessa a negatividade desse sentido e que culmina na subversão do sistema dos valores que havia possibilitado aquele sentido, é responsável pela dinâmica e pela eficácia da ironia.

A compreensão da ironia, em ambos os sentidos, pode ficar turva com o passar do tempo e dos costumes dos leitores, já que se depende da participação desse agente, o leitor, para que o sentido seja alcançado. Nesse esteio, trazemos nossas percepções sobre a narrativa em *The Age of Innocence*, certas de que nossos olhares são diferentes e influenciados pelas questões do nosso tempo; mas imbuídas da intenção de mostrar como a ironia do texto não está perdida, conferindo a nós leitoras momentos de humor, na exata medida do olhar simpático e impetuoso de Edith Wharton.

A ironia na narrativa: entrelace entre o verbal e o estrutural

A narrativa de Wharton se desenrola, a princípio, com suas considerações sobre os hábitos sociais da sociedade novaiorquina de 1860. Os bailes, os eventos públicos, as recepções, os jantares, o flerte entre dois namorados... nada passa despercebido do olhar da escritora. Nos comentários que tece a partir da descrição alentada que faz das situações que narra, deixa-se perceber o toque irônico, como na passagem a seguir, na qual expressa a vantagem de usar um carro público, ao invés do particular, indicando até a qualidade democrática do ato.

365

Ir à ópera em um cupê Brown era uma maneira quase tão honrosa de chegar quanto em carruagem própria; e a partida pelos mesmos meios tinha a imensa vantagem de permitir que alguém (com uma alusão lúdica aos princípios democráticos) subisse no primeiro veículo da fila, em vez de esperar até que o nariz congestionado de frio e gim do próprio cocheiro aparecesse sob o pórtico da Academia⁹ (WHARTON, 1996, p. 1-2, tradução nossa).

⁹ “To come to the Opera in a Brown coupé was almost as honorable a way of arriving as in one’s own carriage; and departure by the same means had the immense advantage of enabling one (with a playful allusion to democratic principles) to scramble into the first Brown conveyance in the line, instead of waiting till the cold-and-gin congested nose of one’s own coachman gleamed under the portico of the Academy”.

A autora segue, ainda nas primeiras páginas, ditando o tom que parece esperar que o leitor conduza em suas leituras, destacando o ridículo de certa convenção de consumo cultural altamente apreciado pela aristocracia da época:

Ela cantou “M’ama!” e não “ele me ama”, desde que uma inalterável e inquestionável lei do mundo musical requereu que o texto alemão de óperas francesas cantadas por artistas suecas deveriam ser traduzidas para o italiano em prol de um melhor entendimento das audiências que falavam inglês¹⁰ (WHARTON, 1996, p. 2-3, tradução nossa).

Percebe-se, no uso da ironia, a máxima da figura de linguagem: o autor diz algo, mas o que se interpreta a partir de suas palavras é o oposto. Na realidade, as audiências que falavam inglês não entendiam alemão, sueco, francês e muito menos italiano. O sentido implicado pela torrente de nacionalidades arranjadas numa sequência tão rápida, que mal dá tempo para pensar, revela, na verdade, o apreço deslumbrado que o público ignorante sente ao não entender nada do que está vendo, o importante é que é o estrangeiro que é chique. Assim, a lei “inalterável” do mundo musical também é questionada, já que a tradição da manutenção de certos idiomas como mais sonoros, ou de certas nacionalidades como produtoras balizadas de óperas, está posta como ridícula.

366

Essa ideia do contraditório, dessa vez atrelada à descrição de comportamento que Newland espera de sua futura esposa, também pode ser percebido no trecho abaixo:

Ele não desejava de maneira alguma que a futura Sra. Newland Archer fosse uma pessoa simplória. Ele queria que ela (graças à esclarecedora companhia dele) desenvolvesse um tato social e perspicácia de humor permitindo se manter como a mais popular mulher casada no “grupo das mais jovens”, no qual era reconhecido o costume de atrair o galanteio masculino ao mesmo tempo que divertidamente o desencorajava. Se tivesse observando a fundo a sua própria vaidade (como às vezes ele quase fez) ele teria descoberto que desejava que sua

¹⁰ “She sang, of course, “M’ama!” and not “he loves me”, since an unalterable and unquestioned law of the musical world required that the German text of French operas sung by Swedish artists should be translated into Italian for the clearer understanding of English-speaking audiences”.

esposa fosse tão esperta e ávida por agradar como a dama casada cujos charmes haviam mantido a sua afeição no decorrer de dois anos um tanto tumultuados [...]. Como esse milagre de fogo e gelo seria criado e se sustentaria num mundo áspero, ele nunca tinha parado para pensar¹¹ (WHARTON, 1996, p. 5, tradução nossa).

Wharton consegue, com perspicácia e argúcia, transcrever de forma bem pontual o modo de pensar do homem novaiorquino – e, quem sabe, mesmo o de hoje. No meio do desejo sincero que Archer tem de que a mulher fosse esclarecida e inteligente, há o intuito de que ela chame atenção nas rodas sociais e de que ele, por consequência, seja mais bem visto. Archer era incapaz, porém, de entender que o desejo de que sua mulher fosse emancipada era apenas uma vaidade. Na verdade, o que era necessário para a dama era que ela operasse uma balança delicada, ora pendendo para a subserviência, ora para a independência, a fim de manter seu relacionamento.

A autora também direciona, de maneira pontual, sua visão de desagrado em relação a alguns personagens, estes que percebemos, por meio das atribuições e descrições trazidas por ela, como figuras de caricata representação do que a sociedade requer. Em cada menção feita a tais personagens, está demarcado um quê de inapropriado, como é o caso de um respeitado membro da *socialite*, mencionado no excerto a seguir:

[...] Lawrence Lefferts era, de maneira geral, a maior autoridade em “estilo” em Nova Iorque. Ele provavelmente dedicava mais tempo que qualquer outra pessoa ao estudo desta intrincada e fascinante questão [...] o conhecimento de “estilo” deve ser congênito em qualquer um que saiba como vestir tão boas roupas tão displicentemente e carregar tal peso com tamanha graça¹² (WHARTON, 1996, p. 6, tradução nossa).

¹¹ “He did not in the least wish the future Mrs. Newland Archer to be a simpleton. He meant her (thanks to his enlightening companionship) to develop a social tact and readiness of wit enabling her to hold her own with the most popular married woman of the “younger set”, in which it was recognised custom to attract masculine homage while playfully discouraging it. If he had probed to the bottom of his vanity (as he sometimes nearly did) he would have found there the wish that his wife should be as worldly-wise and as eager to please as the married lady whose charms had held his fancy through two mildly agitated years; [...] How this miracle of fire and ice was to be created, and to sustain itself in a harsh world, he had never taken time to think out [...]”.

¹² “[...] Lawrence Lefferts was, on the whole, the foremost authority on “form” in New York. He had probably devoted more time than any one else to the study of this intricate and fascinating

Outra passagem também revela a mesma atenção ao personagem, quando descreve: “[...] a cabeça elegantemente escovada de Lawrence Lefferts parecia montar guarda sobre a invisível deidade do ‘Bom Estilo’ que presidiu a cerimônia¹³” (WHARTON, 1996, p. 182, tradução nossa).

No decorrer de toda narrativa, o nome de Lefferts está associado ao fato de que este indivíduo faz uso de seus “talentos” para avaliar, na “justa medida”, se os presentes em qualquer atividade de prestígio estão de acordo com as mais rigorosas normas do estilo e da elegância que são requeridos dos que “naturalmente” fazem parte desse importante estrato da sociedade novaiorquina. Fica claro ao leitor que o que a autora demonstra é um sentimento de desconforto e desimportância para as questões de moda, postas como determinantes no meio retratado na narrativa.

Outra personagem, frequentemente evocada, e que nos pareceu ser uma espécie de espelho da sociedade que Wharton se esmera em retratar, é a matriarca da renomada família de May, a Sra. Catherine Manson Mingott. Seja por meio dos pensamentos atribuídos ao Newland Archer ou das descrições circunstanciais do texto, a tal senhora são destinados comentários mordazes, em praticamente todas as menções feitas a ela, sem qualquer economia nos detalhes das características mais desagradáveis de uma pessoa que ocupa importante papel na organização social na qual circulam os não tão inocentes sujeitos da obra em pauta.

368

O imenso acúmulo de carne que tinha recaído sobre ela na meia-idade, como uma inundação de lava em uma cidade condenada, a transformou de uma pequena e ativa mulher, com pés e tornozelos bem definidos, em algo tão vasto e impressionante quanto um fenômeno natural. Ele aceitou esta submersão tão filosoficamente quanto todas suas outras provações, e agora, em adiantada idade, foi recompensada por apresentar ao seu espelho uma extensão quase não enrugada de carne

question [...] the knowledge of “form” must be congenital in any one who knew how to wear such good clothes so carelessly and carry such height with so much lounging grace”.

¹³ “[...] Lawrence Lefferts’s sleekly brushed head seemed to mount guard over the invisible deity of ‘Good Form’ who presided at the ceremony”.

rosa e firme, no centro do que traços de uma pequena face sobreviveram como se esperando uma escavação. Um relance de lisos queixos duplos levou às profundezas vertiginosas de seios ainda alvos ocultos em musselina nevada que era mantida no lugar por um retrato em miniatura do falecido Sr. Mingott; abaixo e ao redor, ondas e mais ondas de cetim negro surgiam além dos limites de uma poltrona espaçosa, com duas pequenas mãos brancas posicionadas como gaivotas na superfície das vagas¹⁴ (WHARTON, 1996, p. 25, tradução nossa).

A Sra. Mason, reduzida por Wharton a um acúmulo de carne, pode facilmente ser identificada como uma representação da aristocracia novaiorquina daqueles tempos. Figura empoderada, representante de importante família, cuja opinião importa a todos que anseiam fazer (ou mesmo permanecer) parte de tão seletto arranjo social. Edith deixa claro o espaço de poder ocupado pela personagem, chegando a fazer um trocadilho referindo-se a ela por meio de epíteto de importante figura histórica, quando, por ocasião de arranjos de recepção da condessa Olenska na sociedade, fica claro que houve intervenção determinante da matriarca: “os convidados tinham sido selecionados com uma ousadia e discriminação nas quais os iniciados reconheceram a **mão firme de Catherine, a Grande**¹⁵” (WHARTON, 1996, p. 44, tradução nossa, grifo nosso).

369

Ironicamente, Catherine Mingott não é associada ao luxo de farta mesa, nem mesmo possui as medidas e beleza típica que atraem os olhos dos guardiões do estilo. O que impera na descrição é desprezo, manifestado por certo escárnio que parece exsudar de cada palavra que dá vida à personagem. Da mesma forma que a estrutura social da época, as convenções por ela perpetuadas eram tidas como certas e dignas de apreciação; contudo, evidenciam-se a feiura das feições e das

¹⁴ “The immense accretion of flesh which had descended on her in middle life like a flood of lava on a doomed city had changed her from a plump active little woman with a neatly-turned foot and ankle into something as vast and august as a natural phenomenon. She had accepted this submergence as philosophically as all her other trials, and now, in extreme old age, was rewarded by presenting to her mirror an almost unwrinkled expanse of firm pink and white flesh, in the centre of which the traces of a small face survived as if awaiting excavation. A flight of smooth double chins led down to the dizzy depths of a still-snowy bosom veiled in snowy muslins that were held in place by a miniature portrait of the late Mr. Mingott; and around and below, wave after wave of black silk surged away over the edges of a capacious armchair, with two tiny white hands poised like gulls on the surface of the billows”.

¹⁵ “The guests had been selected with a boldness and discrimination in which the initiated recognised the firm hand of Catherine the Great”.

formas, a hipocrisia das relações, a desarmonia entre a posição de prestígio e da mesa rôta e deselegante, parecendo, assim, um retrato do cerne da aristocracia, esta que equiparamos a um túmulo caiado.

A crítica social presente na narrativa, apresentada através dos olhos do protagonista masculino, que se pretende observador e sensato, vai se apresentando cada vez mais contundente, na medida em que a trama se constrói, e, de maneira consistente, o ridículo das práticas tradicionais da sociedade novaiorquina daquele tempo é evidenciado, como na ocasião do casamento de Newland e May, quando o noivo percebe um cenário que evoca as prestigiosas noites de ópera:

“Tal como uma primeira noite na ópera!” ele pensou, reconhecendo todas as mesmas faces nos mesmos camarotes (não, nos mesmos bancos de igreja), e imaginando se, quando a Última Trombeta tocasse, a Sra. Selfridge Merry estaria lá com as mesmas penas de avestruz no topo do seu chapéu, e a Sra. Beaufort com os mesmos brincos de diamante e o mesmo sorriso – e se adequados assentos para o teatro já estariam preparados para elas em outro mundo¹⁶ (WHARTON, 1996, p. 181, tradução nossa).

370

Com esta referência aos tempos finais, anunciados pela narrativa bíblica, a autora confere caráter risível à cena, zombando das convenções das *socialites*, traduzidas nas vestimentas, adereços e posturas de sempre, trazendo à tona a ideia de que as relações praticadas naquela sociedade seriam meros espetáculos, os quais também eram permeados pela hipocrisia inerente ao modo de vida da aristocracia de Nova Iorque, o que é visível nesta percepção de Newland:

E era assim, Archer refletiu, que Nova Iorque lidava com suas transições: conspirando para ignorá-las até que elas estivessem bem resolvidas e, de boa-fé, imaginando que elas haviam ocorrido em uma era anterior. Sempre havia um traidor na cidadela; e depois que ele (ou geralmente ela) entregasse as chaves, de que adiantava fingir que era incontestável?

¹⁶ “‘How like a first night at the Opera!’ he thought, recognizing all the same faces in the same boxes (no, pews), and wondering if, when the Last Trump sounded, Mrs. Selfridge Merry would be there with the same towering ostrich feathers in her bonnet, and Mrs. Beaufort with the same diamond earrings and the same smile - and whether suitable proscenium seats were already prepared for them in another world”.

Depois que as pessoas experimentavam a hospitalidade fácil da sra. Struthers, no domingo, não era provável que se sentassem em casa lembrando que **seu champanhe era polidor de sapatos transmutado**¹⁷ (WHARTON, 1996, p. 262, tradução nossa, grifo nosso).

Esta característica de galhofa é recorrente em outros trechos, como quando a autora fala do “mofo verde da negligência” que se espalha nos jovens rapazes que não parecem querer avançar em suas profissões (WHARTON, p. 1996, p. 125); quando equipara uma vila de estilo italiano, pertencente a uma família de prestígio da sociedade, a um mausoléu, descrevendo o mordomo que demora a atender como alguém que acaba de ser chamado de seu sono final, ou seja, da morte (WHARTON, p. 1996, p. 129); ou mesmo na afirmação de May, já então Sra. Archer, sobre sua preocupação a respeito de adequada vestimenta para atender a um evento: “Eu não quero que eles pensem que nos vestimos como selvagens”, respondeu, com um desprezo que teria deixado Pocahontas ressentida¹⁸[...]” (WHARTON, 1996, p. 198, tradução nossa).

Considerando o contexto de dúvidas presentes no texto, inerentes aos sentimentos conflituosos do protagonista narrador, é apresentada a nós uma voz da razão e da compreensão do que seria necessário às protagonistas May e Ellen: a voz de Newland. Ele parecia estar ciente do que precisaria ser feito para que as mulheres de sua vida se conformassem, com sucesso, às exigências de uma sociedade que demandava medida adequada de bom estilo e também inocência. Em uma de suas divagações, Wharton descreve: “Ah, ele não queria que May tivesse esse tipo de inocência que fecha a mente contra a imaginação e o coração contra a experiência¹⁹” (WHARTON, 1996, p. 145, tradução nossa). Contudo, ao nos

371

¹⁷ “It was thus, Archer reflected, that New York managed its transitions: conspiring to ignore them till they were well over, and then, in all good faith, imagining that they had taken place in a preceding age. There was always a traitor in the citadel; and after he (or generally she) had surrendered the keys, what was the use of pretending that it was impregnable? Once people had tasted of Mrs. Struthers’s easy Sunday hospitality they were not likely to sit at home remembering that her champagne was transmuted Shoe-Polish”.

¹⁸ “‘I don’t want them to think that we dress like savages’, replied, with a scorn that Pocahontas might have resented [...]”.

¹⁹ “Ah, he did not want May to have that kind of innocence, the innocence that seals the mind against imagination and the heart against experience!”

aproximarmos do desfecho da obra, percebemos uma reviravolta na narrativa, que coloca em questão o apresentando por Wharton, pelos olhos de Newland Archer.

Archer, que parecia estar assistindo à cena em um estado de estranha imponderabilidade, como se flutuasse em algum lugar entre o candelabro e o teto, não se perguntava nada além de sua própria parte nos acontecimentos. Enquanto seu olhar viajava de um rosto plácido e bem alimentado para outro, ele viu todas as pessoas inofensivas envolvidas nas confabulações de May como um bando de conspiradores burros, e ele e a mulher pálida à sua direita [Ellen Olenska] como o centro de sua conspiração. E então ocorreu-lhe, num vasto relâmpago composto por muitos raios de luz quebrados, que para todos eles, ele e Madame Olenska eram amantes, amantes no sentido extremo peculiar aos vocabulários "estrangeiros"²⁰ (WHARTON, 1996, p. 338).

O trecho acima anuncia o momento no qual Newland descobre que não é o único condutor de sua vida, e que as mulheres que o circundam são as que manipulam as cordas de um espetáculo. Wharton as coloca como responsáveis pelos bastidores ao meso tempo em que dá a elas o poder de conduzir as cenas, de acordo com os seus interesses e quereres. A partir de tal descoberta, a narrativa de Wharton desdobra-se, possibilitando ao leitor perceber que a ironia não somente permeia o texto, mas que é inerente à estrutura geral da trama.

372

Resumidamente, vemos que o outrora sagaz observador da sociedade, protagonista da narrativa que ora acolhemos, e que se considera o mais sortudo dos rapazes por estar relacionado com jovem de importante família e presumivelmente inocente, se percebe apaixonado por uma mulher decidida, que optou pagar o preço por se separar do seu marido, indo de encontro aos desejos de sua família. Ocorre que, ao fim, podemos dizer que, por ironia do destino, nenhuma dessas mulheres quis abrir mão do lugar que anseiam enquanto

²⁰ “Archer, who seemed to be assisting at the scene in a state of odd imponderability, as if the floated somewhere between chandelier and ceiling, wondered at nothing so much as his own share in the proceedings. As his glance travelled from one placid well-fed face to another he saw all the harmless-looking people engaged upon May’s canvas-backs as a band of dumb conspirators, and himself and the pale woman on his right [Ellen Olenska] as the centre of their conspiracy. And then it came over him, in a vast flash made up of many broken gleams, that to all of them he and Madame Olenska were lovers, lovers in the extreme sense peculiar to ‘foreign’ vocabularies”.

indivíduos, dando ao pobre Newland a ilusão de que ele poderia fazer algo por elas. Uma vez que a verdade se apresenta, nosso protagonista resigna-se, percebendo seu lugar e a inadequação de sua prepotência. O desfecho dos acontecimentos parece levar a instalar-se nele um torpor, pois, mesmo quando uma oportunidade real de consumir o seu amor pela condessa Olensak se apresenta, ele lança a decisão de sua vida ao acaso, esperando da amada um sinal, que não se manifesta.

Considerações sobre a análise

Como pode ser observado, Wharton faz o uso de ironias tanto dentro do texto quanto na própria estrutura narrativa. Ao inserir comentários a respeito dos fatos que narra, a autora convida o leitor a partilhar de seus sentimentos, como dois amigos que conversam ao pé do ouvido sobre cenas que testemunham juntos. Cabe ao leitor interpretar ativamente, sob o risco de não entender o romance. Assim, a interpretação e a desinterpretação (que seria o texto e o sentido irônico) são, de fato, um texto de base e um texto a ser alcançado pelo leitor. Essa leitura, muito mais que decodificação pura e simples, é como um jogo em que se encontram peças para serem montadas, divertindo o leitor, que se sente envolvido.

373

A narrativa também é uma ironia por si só. Archer acredita que é dono de sua própria história e que, como um homem esclarecido, emancipado, conhecedor das leis e dos costumes - os quais julga praticamente aborígenes - está acima dos outros, arraigados e presos às normas sociais. Todas as certezas se revelam arrogância e inocente presunção quando ele percebe que todos sabem sobre seus sentimentos e sobre seus planos com Madame Olenska. Assim, o romance se situa como uma tragédia irônica.

Tendo como foco um triângulo amoroso regado a sentimentos e pensamentos controversos, em *The Age of Innocence*, Wharton consegue usar da ironia, com maestria, para também dizer das paradoxais demandas de uma sociedade que muito exige, mas que é alicerçada em relações hipócritas e ditadas pela conveniência e pelas aparências, que veem as mulheres como criaturas de hábitos e que carecem de cuidados e orientação dos homens. Ao fim, deparamo-nos com uma inocente figura, na pessoa de Newland Archer, que é sobrepujado pela descoberta de que todas as suas certezas eram tão firmes quanto uma estaca na lama. As mulheres são, na verdade, criaturas que sobrevivem ao sistema e que fazem uso dele para atingir seus fins.

A análise de excertos e o intento de compreensão da narrativa levou-nos à compreensão de que os conflitos nela contidos vão ao encontro daqueles que são atinentes aos relacionamentos contemporâneos e que se tornam cada vez mais de interesse comum, independentemente do viés cultural que abordem, tendo em vista o mundo globalizado no qual vivemos. O lugar da mulher na sociedade e o papel no homem na delimitação deste são temáticas presentes e determinantes para a compreensão de *The Age of Innocence*, e podemos afirmar que também o são, atualmente. Acreditamos que tais características colaborem para que o texto de Wharton permaneça pertinente nos tempos e espaços de agora, sensibilizando, criticamente, mulheres de culturas diversas.

374

Leitoras contemporâneas que somos, deleitamo-nos com a narrativa, inicialmente desconfiadas pelo protagonismo masculino no texto, e, por fim, surpresas com a sagacidade que se revela nas “frágeis” mulheres trazidas à vida por uma escritora que é exemplo de valorização do trabalho literário feminino e da mulher na literatura. Percebemos, portanto, que a narrativa é duplamente irônica e opera no leitor tanto no nível do texto imediato quanto no nível da compreensão totalizadora da narrativa, do tema e do protagonista, que passa de herói a sujeito das circunstâncias, ficando para nós, homens e mulheres, um ateste de que não estamos livres das contradições e ironias da vida.

Referências:

ABRAMS, M. H. *A glossary of literary terms*. 5. ed. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1988.

BENSTOCK, S. *No gifts from chance: a biography of Edith Wharton*. New York: Penguin, 1994.

DAVIS, M. V. *Edith Wharton*. Magills Survey of American Literature. Pasadena: Salem, 2007.

ERLICH, G. C. *The sexual education of Edith Wharton*. Oxford: University of California, c1992. (UC press e-books collection). Disponível em: <<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft500006kn;brand=ucpress>>. Acesso em: 25 set. 2019.

FADIMAN, C.; MAJOR, J. S. *The new lifetime reading plan*. 4. ed. New York: Harper Perennial, 1999.

FRYE, N. *Anatomy of criticism: four essays*. New Jersey: Princeton University, 1973.

HUTCHEON, L. The politics of Postmodernism: parody and History. *Cultural Critique*, n. 5, p. 179-207, Win. 1986-1987.

375

HUTCHEON, L.; VALDÉS, M. J. Irony, nostalgia, and the postmodern: a dialogue. *Polígrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, n. 3, p. 18-41, 1998-2000.

KEMPINSKA, O. D. G. Ironia e discurso feminino. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 465-476, ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2014000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 9 set. 2019.

LEE, H. *Edith Wharton*. New York: Vintage, 2008.

LEWIS, R. W. B.. *Edith Wharton: a biography*. California: Harper & Row, 1975.

SEGERS, R. T. An interview with Hans Robert Jauss. Translation by Timothy Bahti. *New Literary History*, Charlottesville, v. 11, n. 1, p. 83-95, Aut. 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/468872>>. Acesso em: 9 set. 2019.

WHARTON, E. *The age of innocence*. London: Penguin, 1996.