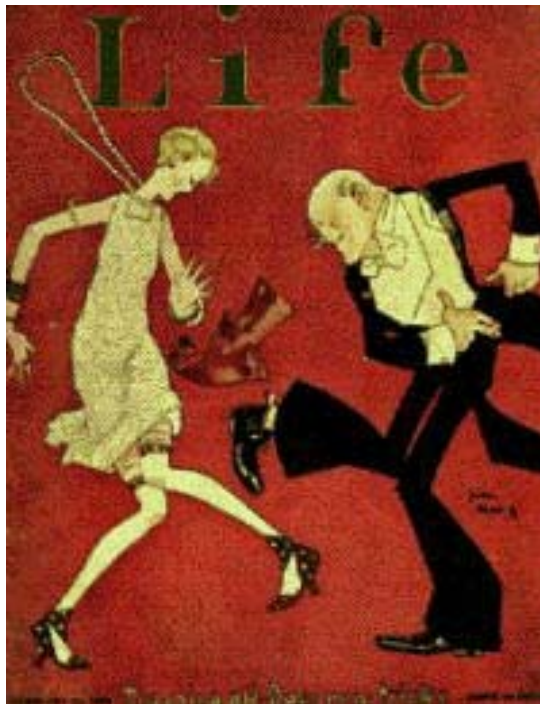


OLGA FLORBELA MEIRINHO LOPES

Ethos e subversão em Twilight Sleep, de Edith Wharton
Uma convocação literária da sociedade americana na década de 1920



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS AMERICANOS
REALIZADA SOB ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR DOUTOR MÁRIO AVELAR

UNIVERSIDADE ABERTA

PORTO

2007

Ao Gabriel,
Desculpa !

AGRADECIMENTOS

As minhas primeiras palavras de agradecimento dirigem-se ao meu marido, Mário, pela ajuda, apoio, compreensão pela minha falta de disponibilidade, e paciência demonstrada ao longo dos dois anos e meio de dedicação a este curso de mestrado.

Agradeço, também, aos membros familiares mais próximos, pais, irmã e cunhado, que sempre me apoiaram e compreenderam as minhas ausências.

Particularizo um agradecimento ao meu orientador, o Professor Doutor Mário Avelar, que amavelmente aceitou a orientar a minha dissertação, pela competência, disponibilidade e atenção demonstrada ao longo deste trabalho.

Abreviaturas das obras referidas neste trabalho:

AI - *The Age of Innocence*

BG - *A Backward Glance*

CCEW - *The Cambridge Companion to Edith Wharton*

CR - *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*

TS - *Twilight Sleep*

UCW - *The Uncollected Critical Writings*

WF - *The Writing of Fiction*

ÍNDICE

	PÁGINAS
INTRODUÇÃO	1
I – A RECEPÇÃO CRÍTICA DE EDITH WHARTON	4
1. Recepção Crítica	4
2. Recepção Crítica de <i>Twilight Sleep</i>	39
II – EDITH WHARTON E A SUA ESCRITA NO CONTEXTO DOS ANOS 20	56
1. Os anos 20 na América: uma sociedade em mutação	56
2. A crítica de Wharton à ordem social dominante americana dos anos 20	90
III – TWILIGHT SLEEP: convocando literariamente a sociedade dos anos 20, da tradição à inovação	122
1. Representações Sociais	122
1.1. A <i>Old New York Society</i> : Nona Manford, Arthur e Jim Wyant	125
1.2. Os “Invasores”: Pauline e Dexter Manford	130
1.3. A jovem geração <i>Flapper</i> : Lita Wyant	136
2. Representações Femininas - <i>ethos</i> ou subversão ?	138
2.1. Lita Wyant: a <i>flapper</i> e o cinema na <i>Jazz Age</i>	143
2.2. Pauline Manford: a <i>New Woman</i>	151
2.3. Nona Manford: a voz da consciência	162

3. O impacto do mundo moderno: a interacção das personagens	170
4. A comunicação em <i>Twilight Sleep</i> : reflexo de mudanças socioculturais	185
5. <i>Twilight Sleep</i> e a estética modernista	193
CONCLUSÃO	202
BIBLIOGRAFIA	210
WEBGRAFIA	223

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, propomo-nos investigar a presença de marcas normativas sociais e mentais da década de 1920, dos Estados Unidos, no romance *Twilight Sleep*, de Edith Wharton. Deste modo, tentaremos reflectir sobre a forma como algumas personagens se posicionam face ao *ethos* da sociedade: aceitação ou subversão?

Através da escolha deste tema, e com o desenvolvimento deste projecto de pesquisa, pretendemos salientar o contributo de Edith Wharton para a literatura americana, sublinhando a sua vertente de retratista da sociedade em que vivia e de escritora moderna.

Consideramos o objectivo deste trabalho relevante visto que, primeiramente, os anos vinte do século passado constituíram uma década de mudanças profundas na sociedade americana, tornando-se, como tal, objecto de interesse bastante actual na área dos Estudos Americanos e, em segundo lugar, porque constatámos a escassez de trabalhos publicados acerca de *Twilight Sleep*, que permanece um romance pouco explorado, o que nos incute a convicção de que este trabalho de investigação trará novas perspectivas sobre o mesmo. De facto, vários romances de Edith Wharton - como *The House of Mirth*, *Ethan Frome*, *The Age of Innocence*, entre outros - já foram objecto de vasta análise, contudo, acreditamos que o tópico que pretendemos, especificamente, colocar a descoberto colmatará uma lacuna.

Apesar de *Twilight Sleep* ter sido escrito em 1927, as temáticas nele presentes permanecem actuais e pertinentes. De facto, os temas modernos focados em *Twilight Sleep*, nomeadamente, o sexo, as drogas, o trabalho, o dinheiro, a atracção pelo oculto, o divórcio, o incesto e a incursão da cultura de massas em todas as formas da vida privada, imprimem ao romance um cunho contemporâneo.

A dissertação terá como bibliografia primária o romance *Twilight Sleep*, de Edith Wharton, a partir do qual estabeleceremos a nossa óptica. Contudo, recorreremos a outros documentos caso se afigure pertinente, tais como: biografias de Edith Wharton; estudos críticos sobre os anos vinte, Edith Wharton e *Twilight Sleep*; artigos de jornais e revistas, e sites na Internet alusivos à temática em análise.

No sentido de concretizar os propósitos apresentados, dividimos esta dissertação em três capítulos. Deste modo, no 1º capítulo, pretendemos, após uma breve

contextualização da produção literária de Edith Wharton, proceder a uma apreciação da recepção crítica da mesma, dos vectores em que a crítica assentou e das ênfases que a obra suscitou a esse nível. Examinaremos, especificamente, a recepção crítica contemporânea e subsequente de *Twilight Sleep*. Focaremos ainda alguns aspectos relevantes desse romance, como a crítica social direccionada à *Jazz Age* e a respectiva resposta dos leitores americanos.

De seguida, no 2º capítulo, e de modo a contextualizar a obra em análise, consideramos pertinente proceder a uma reflexão sobre a década de 1920, salientando esta época da História dos Estados Unidos como tempo de transição, de mutação de muitos aspectos da sociedade e cultura americanas, que registou uma multiplicidade de acontecimentos sociais e culturais. Este foi um período de grande contradição e de tensões, causadas pelas grandes mudanças que a sociedade experimentava e que transpareciam em tendências, acontecimentos, movimentos sociais e culturais, dos quais salientaremos os que considerarmos mais relevantes.

Pretendemos, seguidamente, detectar de que modo se traduzem os temas recorrentes que povoam a produção literária de Edith Wharton, em particular da sua ficção posterior à 1ª Guerra Mundial, dos quais se destaca a “woman question”, e a transformação da sociedade americana, após a emergência do capitalismo. É nossa intenção estabelecê-la como uma escritora moderna, cujos textos emanam uma preocupação crítica e constante com os problemas que afectaram a sociedade e as mulheres do seu tempo. Tencionamos, assim, contribuir para uma reflexão sobre a validade da opinião de alguns estudiosos da obra de Wharton que a consideram uma escritora antiquada, conservadora, pouco relevante para a sociedade moderna e hostil para com a mulher. Devemos, também, verificar o modo como a autora se posicionou criticamente perante a ordem social dominante americana dos anos 20 e o mundo em mudança que observava.

No 3º capítulo tencionamos examinar de que forma a sociedade dos anos 20 se vê reproduzida em *Twilight Sleep* e de que modo este romance reflecte a dicotomia tradição / inovação. Atribuiremos especial enfoque à presença no romance de registos alusivos a determinados tópicos de cariz social, nomeadamente: o papel da mulher retratado no romance e enquadrado no panorama social dos anos vinte; a família; o casamento / divórcio; a cultura de massas; o consumismo; a vida social e os valores morais vigentes nos anos vinte. É, de igual modo, nosso objectivo realçar o modo como

Edith Wharton, depois da guerra, reflecte crescimento pessoal, mudanças intelectuais e emocionais, temas e interesses em desenvolvimento.

Devemos, em seguida, focar alguns aspectos relevantes do romance como a crítica de Wharton à sociedade nova-iorquina sua contemporânea. Pretendemos, nomeadamente, verificar de que modo as personagens se revelam paradigmáticas dessa sociedade, representam diversos grupos sociais que traduzem as mudanças e confrontos ocorridos na sociedade desde o início do século XX - nomeadamente entre os “invaders”, novos-ricos, e a *Old New York Society* - e invocam, simultaneamente, a presença no romance da dicotomia tradição/inação.

Centraremos, depois, a nossa análise nas personagens femininas da obra, particularmente no modo como estas reflectem o papel da mulher e se posicionam relativamente à sociedade dos anos 20. Pretendemos analisar se traduzem um processo de transgressão ou conformidade com o contexto normativo da sociedade em que se inserem e as consequências adjacentes ao tipo de conduta adoptado. Teremos como objectivo inferir a posição de Wharton perante a mulher dos anos 20, destacando a *New Woman* e a *flapper*. Salientaremos, também, a presença na narrativa de uma voz feminina dissonante que, no contexto da sociedade dos anos 20 em que se insere, pretende representar a rara capacidade de percepção da realidade e a voz da consciência.

Pretendemos, ainda, registar de que modo Wharton fazia transparecer a sociedade dos anos 20 na interacção dos indivíduos. Através das características dos relacionamentos complexos das personagens, tencionamos verificar de que maneira se vislumbra o novo mundo e destacar, nomeadamente, o modo como a sociedade, sujeita a mudanças socioculturais, se reflecte na incapacidade comunicativa das personagens.

Por último, deverá ser motivo de reflexão, tendo como base num estudo de Jennifer Haytock, a inováção a nível formal a que Wharton recorreu nesta obra, e analisar de que modo nos permite a sua inclusão na estética modernista.

É nossa intenção contribuir para a reflexão em torno da ideia, tantas vezes avançada, segundo a qual Wharton se circunscrevia ao passado e à tradição, e observar a eventual presença, na narrativa em análise, de uma dimensão moderna, o que permitirá entendê-la como uma autora versátil, atenta e preocupada com a realidade cultural, social e económica, e cuja ambiguidade e amplitude de abordagens literárias permitem uma multiplicidade de interpretações da sua obra.

I - A RECEPÇÃO CRÍTICA DE EDITH WHARTON

Fashions in criticism change almost as rapidly as fashions in dress.
(Wharton, "Fiction and Criticism" 293)

1. RECEPÇÃO CRÍTICA

O período em que Edith Wharton (1862-1937) viveu, pautou-se por contornos contraditórios que se alicerçaram no processo sociocultural, decorrente da revolução industrial, esboçado com o início do desenvolvimento do capitalismo.

A sua vasta produção literária abrangeu 46 anos¹ e cobre um período de vincadas mudanças na História dos Estados Unidos: desde os anos posteriores à Guerra Civil até à chegada definitiva da modernidade, depois do final da 1ª Guerra Mundial. Neste período de tempo, Wharton testemunhou mudanças profundas na cultura americana, estimuladas por factores como a expansão da indústria, as fortunas alcançadas pelos "robber barons", o aumento dos conflitos laborais, e a agitação política, a emigração, o papel dos africano-americanos, e a evolução continuada do papel da mulher na vida pública. Wharton observou a sociedade em mutação que a inspirou a uma reflexão (espelhada ao longo da sua obra literária), com enfoque em temas pertinentes e actuais para a época sua contemporânea, e que a dotam de uma vertente moderna. Na sua ficção, reagiu ao que acontecia à sua volta, tratando alguns tópicos directamente e apresentando outros em subtextos nas suas narrativas. O período de transição política e social em que viveu, e no qual a sua obra se situa, a denominada *Gilded Age*, converte-a numa escritora moderna, mas que não renuncia à essência do verdadeiro espírito americano.

¹ A sua obra literária (iniciada com a publicação da primeira *short-story*, "Mrs. Manstey's View", em 1891, e terminada com "All Souls", em 1937) é composta por mais de 40 volumes: 25 novelas e romances, incluindo *bestsellers* como *The House of Mirth* e *The Age of Innocence*, 86 *short-stories*, três livros de poesia, um livro sobre decoração de interiores, numerosos volumes de literatura de viagens, um estudo crítico sobre ficção, uma autobiografia, e incontáveis artigos, ensaios, recensões críticas e traduções. Edith teve, em parte, o primeiro reconhecimento como escritora, após a publicação do romance *The House of Mirth*, em 1905.

Após uma breve análise da obra de Wharton, podemos constatar que esta aborda alguns dos temas recorrentes da literatura norte-americana: puritanismo / calvinismo, o sonho americano, a relação Europa / Estados Unidos, a identidade e a função do artista na sociedade, inocência / experiência, o ideal de *true womanhood* e a *new woman*, a família e os espaços domésticos, novos-ricos / aristocracia colonial, o pessimismo existencial que emerge da visão de um mundo ético e moralmente vazio, a representação da cidade moderna, entre outros.

Nunca fugindo a assuntos controversos, a autora regista os efeitos da 1ª Guerra Mundial, as tensões que geraram a 2ª Guerra Mundial e o ritmo acelerado da inovação tecnológica, e aborda instituições sociais em rápida mutação, tais como o casamento e o divórcio. O confronto entre o passado e futuro, mudança e *stasis*, inovação e tradição, está presente em muitas das suas narrativas, nas quais retrata o seu efeito no indivíduo, estabelecendo-se a luta na relação entre pessoa e lugar, pessoa e cultura.

Consideramos que a obra de Wharton manifesta relevância, nomeadamente porque coloca questões de carácter sociológico, tais como: cultura e consumo, género e sexualidade, fronteira e nação, identidade social e individual, a mulher e a sua relação com o espaço doméstico e o espaço público, conflitos de raça e classe social, corrupção política e económica, evolução dos conceitos de família e casamento, tradição e modernidade. A posição que ocupa no panorama das letras norte-americanas situa-a, ideológica e literariamente, entre o conservadorismo e o progressismo. Com efeito, a sua obra representa o equilíbrio entre tradição e modernidade, valendo-lhe um lugar privilegiado no cânone da literatura norte-americana.

Outro factor decisivo para a incorporação de Wharton no cânone literário foi a popularidade e êxito comercial dos seus romances e *short-stories*, que ocupavam, nos primeiros meses, os lugares de topo das listas de livros mais vendidos. Romances como *The House of Mirth* (1905), *Ethan Frome* (1911), *The Custom of the Country* (1913), *The Age of Innocence* (1920), *The Glimpses of the Moon* (1922), *Twilight Sleep* (1927) e *The Children* (1928), resultaram em grandes lucros para as editoras e para a escritora. Wharton, que nunca esqueceu que a literatura, para além de ser uma arte, era um negócio, combinava erudição literária, talento artístico e astúcia comercial.²

² Edith Wharton é um exemplo da *self-made woman*. Trabalhadora incansável, supervisionava todas as operações comerciais e estratégias publicitárias relativas à sua obra (Benstock, *Gifts* 350-395) e era conhecida entre as editoras pelo seu excelente instinto para os negócios. Em muitas ocasiões, prescindiu

Devido à sua contribuição durante a 1ª Guerra Mundial,³ Edith Wharton foi condecorada pelo governo Francês, em 1916, com a Legião de Honra. A escritora foi igualmente merecedora de outras distinções prestigiosas, sendo a década de 1920 a época do seu reconhecimento.⁴ Podemos considerar que os prémios literários e honras que recebeu representam o agradecimento das autoridades sociais e académicas a uma escritora que difundiu, no estrangeiro, os quatro pilares do ideal americano: superação pessoal, prosperidade económica, celebração do passado nacional e pluralismo cultural.

A complexidade, variedade de conteúdos e diversidade estilística da produção literária de Edith Wharton, presta-se a uma grande variedade de abordagens críticas. Todavia, importa adiantar que, desde cedo, a justa avaliação do seu trabalho sofreu interferências de preconceitos culturais, tendo o seu percurso como escritora sido dificultado e a sua voz criativa limitada por teorias como o culto da *True Womanhood*.⁵ Nesta perspectiva, e segundo a opinião de alguns críticos, o facto de ser mulher tê-la-ia penalizado como artista.⁶ Contudo, Wharton ergueu-se como autora numa altura em que se registava uma mutação a nível ideológico e cultural e em que surgiam argumentos feministas, debates questionando efusivamente se as mulheres pertenciam ao espaço da casa ou fora dela, no mundo mais vasto, e em que as sufragistas reclamavam o direito das mulheres ao voto, que surgiria mais tarde, em 1920, factos que influenciaram a sua escrita e interpretação crítica da mesma.

do seu representante e exerceu a função de *manager* de si própria. Não é em vão que o mundo dos negócios, e a dimensão comercial da arte, ocupam um lugar destacado nos seus romances. Editoras como a *Macmillan*, *Scribner's*, *Appleton*, e revistas como a *Cosmopolitan*, *McClure*, *Pictorial Review* e *Delineator* competiam pela publicação das suas obras.

³ Durante a 1ª Guerra Mundial, Wharton permaneceu em França, onde foi voluntária activa, trabalhando incansavelmente para a Cruz Vermelha, ajudando feridos, órfãos e refugiados. A autora trabalhou, durante o conflito bélico, como correspondente de guerra para agências de jornais de Nova Iorque, participou activamente em diversas organizações de carácter de beneficência, e colaborou economicamente com associações humanitárias. Estas experiências foram trabalhadas em *The Marne* (1918) e *A Son at the Front* (1923) (Benstock, *Guide* 38-40).

⁴ A obra *The Age of Innocence* valeu-lhe o prémio Pulitzer por ficção em 1921. Em 1923, foi a primeira mulher a aceitar um doutoramento *honoris causa*, na Universidade de Yale, pela sua vasta obra literária, e, em 1925, foi a primeira mulher a receber a Medalha de Ouro pelo Instituto Nacional de Artes e Letras. Em 1927, foi nomeada para o Prémio Nobel de literatura na categoria de “lifetime achievement in literature”. Em 1929, recebeu a Medalha de Ouro da Academia Americana de Artes e Letras, sendo os seus feitos incluídos na categoria “special distinction in literature”. Em 1930, foi a segunda mulher a ser admitida na Academia Americana de Artes e Letras (Singley, *Guide* 244-245).

⁵ Esta era uma teoria que insistia, entre outros aspectos, que mulheres e homens eram pré-programados biologicamente para ocuparem esferas de influência diferentes na sociedade americana (a esfera pública para os homens, a esfera doméstica para as mulheres) o que fazia com que a escrita profissional parecesse um sonho inatingível para as mulheres (Pires 339).

⁶ Alguns críticos, como RWB Lewis, questionavam se a reputação de Wharton teria sido maior se fosse um homem (*Biography* xiii).

A recepção crítica inicial à obra de Edith Wharton, de 1899 até 1920, indicia uma ênfase em aspectos como a geração e a classe social a que a autora pertencia, a sua personalidade, o pessimismo das obras, a semelhança do seu trabalho com o de Henry James, o seu estatuto como escritora, e os seus retratos de personagens femininas. Estas tónicas tenderiam a dominar a crítica posterior (Tuttleton, CR x). A capacidade artística da autora foi, de modo geral, enaltecida (mesmo por críticos que não elogiaram os temas, as estruturas narrativas, e as personagens das suas obras), tendo essa avaliação reunido o consenso dos críticos contemporâneos de Wharton. Hamilton Mabie argumentou em 1902:

Mrs. Wharton is the accomplished artist, to whom the art of writing is an end in itself. She is a trained workman, with a passion for giving her work the touch of perfection. The artistic instinct which propts her to refine, to polish, to give language not only precision, but that distinction ... is partly a matter of skill and partly an endowment of spirit ... (Tuttleton, CR 56)

Nessa época, justificava-se a existência uma mulher ou escritora de sucesso associando-a a um homem bem sucedido, “imitate greatness”, presumia-se que um homem a estaria a ajudar. De outro modo, a escrita de uma mulher era perspectivada como um passatempo (Killoran, *Reception* 1). A crítica insistia na semelhança do seu trabalho com o do escritor expatriado Henry James, seu amigo e mentor, cuja obra inicial e críticas pessoais supostamente constituíam a sua principal influência literária, sendo, então, questionada a sua originalidade. Num artigo de *Literary World* (1899), a propósito da obra *The Greater Inclination*, John Barry atacou o estilo de Wharton afirmando que reproduzia alguns dos piores defeitos de Henry James: “Wharton has evidently studied Henry James very closely ... she not only shows that she has been influenced by his method of developing a motive, but by his style as well. Some of his worst faults of style she reproduces with skill” (Tuttleton, CR 14). Wharton ficou colocada na sombra de James, que atraía louvores nomeadamente de críticos mais conservadores que admiravam o seu enfoque na moral, na ética e no comportamento humano. Contudo, embora Henry Peck, num artigo do *Bookman* (1899), tivesse reparado na influência Jamesiana, afirmou: “She has caught his latest manner, but she has improved upon his workmanship, and therefore, she deserves a wholly independent criticism” (Tuttleton, CR 19). O *Academy* (1899) ainda foi mais elogioso, embora o seu crítico considerasse os temas da ficção de Wharton Jamesianos, acrescentou: “though

she is subtle she is much less subtle than Mr. James and – may we utter it? – possibly more articulate” (Tuttleton, CR 21). A comparação entre a sua obra e a de James eclipsou outros aspectos do seu trabalho, foi recorrente ao longo dos anos e não foi totalmente do agrado da autora.

Os comentários da crítica relativos a esta época manifestam um pendor sexista. Atitudes, tanto a favor como contra as potencialidades das mulheres, estão patentes em muitas das críticas à obra de Wharton. Contudo, nesta época, a consideração comum a homens e mulheres era de que a literatura escrita por mulheres não poderia ser seriamente “literária” visto que qualidades “femininas”, como o sentimento, o impedia. Um crítico do *Independent* (1903) afirmou a respeito de Wharton: “[Wharton] does not demonstrate the growth of principles and manly stamina so much as ... a beautiful tender sentimentality peculiar to women, whether they are writers, mothers or missionaries” (Tuttleton, CR 71). Acreditava-se, então, que o único modo de explicar o sucesso de uma mulher era encontrar “qualidades masculinas” na sua pessoa ou escrita, discutir as supostas dimensões masculinas do seu trabalho, como “cold intellect”. Henry Sedgwick (1908) afirmou a este respeito: “When a woman writes a novel such as ‘Jane Eyre’ or ‘Adam Bede’ there is a general masculine agreement that the talents and capacities which created the novel are of a particularly masculine order” (59). Outra observação sexista foi feita por Henry James (1914), desta vez elogiando a ficção de Wharton onde, segundo ele, se verificava: “the masculine conclusion tending so to crown the feminine observation” (Tuttleton, CR 218). A própria Wharton participou na ambígua discussão pública da coexistência das suas capacidades literárias femininas e masculinas. Numa carta a Robert Grant, escreveu:

The fact is that I am beginning to see exactly where my weakest point is. – I conceive my subjects like a man – that is, rather more architectonically & dramatically than most women - & then execute them like a woman; or rather, I sacrifice, to my desire for construction & breadth, the small incidental effects that women have always excelled in, the episodic characterization ... (Lewis, *Letters* 124)

Wharton sentia dificuldade em combinar, com sucesso, dois tipos de discurso entendidos, na época, como sendo o feminino e masculino. Contudo, nem todos os críticos consideraram que a sua ficção pretendia unir esses dois tipos de discurso, encarando-a uma escritora demasiado cruel ou desumana, por oposição a Sarah Orne Jewett, por exemplo. A autora foi descrita por Underwood (1914) como uma “elderly

semi-male Minerva” (351-352). No entanto, o adjectivo “masculina” com que era frequentemente descrita a sua escrita, e a “frigidez emocional” de que era acusada, transmitiam sobriedade e eram, naquela época, qualidades consideradas, no geral, positivas e um elogio apreciado pela autora.

No que respeita ao seu estatuto como escritora e à sua caracterização das mulheres, encontramos nesta fase várias críticas positivas. No *Critic* (1900), Aline Gorren afirmou acreditar que o futuro trabalho de Wharton suscitava interesse pelo modo como levantaria questões relativas às mulheres: “[readers] will always look ... for the genius with which she will bring to the surface the underground movements of women’s minds” (Tuttleton, CR 33). O *Saturday Review* londrino (1906) elogiou o trabalho da autora a propósito de *The House of Mirth* e da sua heroína: “Lily Bart is a masterly study of the modern American woman ... spoilt and selfish, and yet withal intensely lovable” (Tuttleton, CR 129-30). A capacidade de o leitor se identificar com a heroína parecia ser um critério de aceitação dos seus romances. Contudo, quando a autora criou Undine Spragg, Henry Boynton lamentou no *Nation* (1913): “she [Undine] appears a caricature ... There is nothing to attach the deeper sympathies of the reader” (Tuttleton, CR 208). De facto, a percepção de frieza expandiu-se à crítica das personagens, nomeadamente às mulheres, que eram consideradas parasitas e cruéis. Em 1908, Hildegard Hawthorne comentou essa ideia de aridez:

But one may perhaps venture on a generalization of Mrs. Wharton’s women ... she has drawn with a fine point, decisively, yet with an extraordinary lack of sympathy. These women are creatures of the intellect, and the passions which disturb the current of their cold-flowing lives are of the mind, not of the heart ... These women express not excess, but emptiness. (216-17)

Verifica-se, também, uma secundarização e subjugação das figuras masculinas (como por exemplo Gus Trenor, em *The House of Mirth*) que aparecem subalternizadas na esfera doméstica, quer nos rituais, quer em espectáculos públicos. Um crítico da *Munsey’s Magazine* (1901) afirmou a este respeito: “Her men are subtle and complex ladies wearing mustaches” (Tuttleton, CR 43). De facto, nas suas narrativas, Wharton apresentou muitas personagens masculinas como fracas ou ridículas.

Nesta fase da sua carreira, alguns críticos concluíram que a sua obra não retratava a vida de pessoas reais ou a vida “normal”, de que é exemplo a observação de um crítico do *Independent* (1904): “nowhere, either in her ideas of virtue or vice, does she come

into contact with normal life” (Tuttleton, CR 79). Além disso, as suas obras seriam tristes, desagradáveis e sem elevação moral. Ensinada na tradição do Realismo de Howells, contudo, avessa à sua pretensão de que o escritor devia lidar com os aspectos positivos da vida, considerados os mais americanos, a autora desagradou àqueles que procuravam, na literatura, imagens de idealismo, nobreza e heroísmo. Em 1904, numa carta a William Brownell, editor da *Scribner*, Wharton reagiu a este tipo de críticas:

I return the reviews with many thanks. I have never before been discouraged by criticism, because when the critics have found fault with me I have usually abounded in their sense, and seen, as I thought, a way of doing better the next time; but the continued cry that I am an echo of Mr. James (whose books of the last ten years I can't read, much as I delight in the man), and the assumption that the people that I write about are not 'real' because they are not navvies or char-women, makes me feel rather hopeless. I write about what I see, what I happen to be nearest to, which is surely better than doing cowboys de chic ... (Lewis, *Letters* 91)

Contudo, as críticas continuaram, Dunbar (1905) afirmou a propósito de *The House of Mirth*: “the greatest defect of the book is undoubtedly its lack of contrast... Its figures are all of one exceedingly unpleasant tone ... the book ... cannot be accepted as a sober and comprehensive interpretation of life” (Tuttleton, CR 121-2). Um crítico do *Outlook* (1907) declarou: “A touch of futility often lies on the people who move in Mrs. Wharton's novels; they are caught in a tangle which a little vigor of will would cut with a stroke” (Tuttleton, CR 148). O *Spectator* (1908) criticou *The Hermit and the Wild Woman*: “The almost invariable recurrence of failure, disappointment, and disillusionment as the leading motives of each episode makes for depression as well as monotony” (Tuttleton, CR 159). Um crítico do *Sun* (1912) descreveu *The Reef* do seguinte modo: “it is a bitter, disheartening, sordid story and we could wish that Mrs. Wharton would look on brighter and nobler aspects of life” (Tuttleton, CR 192). A crítica parecia requerer um espírito positivo na escrita de Wharton.

Após o êxito de *The Age of Innocence*, em 1920, até 1938,⁷ surgiram muitas críticas positivas, nomeadamente em relação à sua capacidade artística e sátira social. Um dos críticos que reparou na profundidade da obra de Wharton e teceu elogios à sua ironia, vivacidade de espírito e talento foi Katherine F. Gerould, na sua análise a *The Glimpses of the Moon*, no *New York Times Book Review* (1922):

⁷ Ver Tuttleton et al., *Reviews* (ix-xxii), e Lauer (77-95), para uma síntese da recepção da obra de Wharton até 1938.

Her superb gift of narrative, her well-nigh faultless building of a plot, none can question. Architectonicé ... is not usually the gift of the female artist; and perhaps the appearance of Mrs. Wharton's name on nearly all the submitted lists of the "twelve greatest women" is attributed to her masculine power of handling events. ... In any given novel of hers ... you always have to recognize her as a master-builder. She knows, infallibly, how to tell a story... I can think of no American novel, written within the last few years, and dealing with contemporary life, to compare with it. (Tuttleton, CR 307, 310)

A respeito de *Old New York*, Lloyd Morris afirmou no *New York Times* (1924): "Seldom ... does a writer achieve such absolute flawless beauty as Mrs. Wharton has achieved in *The Old Maid*" (Tuttleton, CR 359). Todavia, estes foram também os anos dos controversos últimos romances, altura em que preconceitos e velhas objecções críticas solidificaram e sobreviveram até aos anos 70.

Na obra *Edith Wharton: The Contemporary Reviews* (1992), James Tuttleton e Kristin Lauer consideraram que o que mais caracterizou, neste período (1920 a 1938), as críticas negativas a Wharton, foi o seu estatuto de "grande dama" da literatura americana que tinha ido para França, longe da sociedade de Nova Iorque, e se tinha tornado uma francófona que escrevia sátiras mordazes sobre milionários e a elite. A questão da *idade* de Wharton era cada vez mais suscitada na era da "flaming youth", sendo frequentemente descrita como uma historiadora de costumes antiquada cujas retrospectivas, em obras como *Old New York* (1924), se encontravam fora da cultura e preocupações contemporâneas (xviii). Muitos críticos ainda eram entusiastas da escrita de Wharton mas, nesta fase, tornava-se cada vez mais evidente uma nota negativa que questionava a sua capacidade artística, profundidade psicológica, conhecimento de personalidade e crítica social (xvi).⁸

De facto, a sua expatriação para França foi outro factor que contribuiu para afastar a atenção do seu trabalho para a sua vida pessoal e dificultou o seu relacionamento com a crítica, pois foi encarado como uma confirmação de inclinações anti-democráticas ou um erro artístico crucial que a distanciou do seu material nativo. Wharton foi criticada por indiferença à existência de correntes culturais e históricas contemporâneas nos Estados Unidos e no estrangeiro, pelo facto de não conhecer as questões sociais do seu

⁸ Wharton entrou nos anos vinte como uma figura de sucesso nas letras americanas. Entre 1920 e 1924, por exemplo, ela ganhou \$250.000 (Lewis, *Biography* 459). Tinha, além disso, ganho o prémio Pulitzer. No entanto, começava a ser encarada como uma relíquia do passado vitoriano. Talvez isso se deva, em parte, ao facto de *The Age of Innocence* incidir novamente na sociedade da *Old New York*.

país (visto ter vivido muito tempo em França), e por não conhecer o Inglês corrente.⁹

O elogio à sua sátira social traduzia-se, nessa época, na acusação de que era antiquada, presa a uma era perdida, desactualizada do que se passava na América e demasiado amarga para lidar objectivamente com o mundo do pós-guerra. A imagem pública que apresentava (posteriormente alterada por informação biográfica) era a de uma dama vitoriana – aristocrática, reprimida, presunçosa, conservadora tanto na voz pública como na vida privada. Wharton lutou contra um enorme preconceito contra a sua geração, o seu género e a sua origem aristocrática. Esta última foi uma característica biográfica que marcou a recepção crítica da sua obra e um obstáculo à correcta avaliação da sua escrita, visto que era entendida como uma limitação, numa altura da história americana em que, para um escritor, tal posicionamento não era oportuno, pois o *zeitgeist* era democrático e a favor do proletariado.

Nos anos 1920, quando surgiu uma nova forma de socialismo representado pelo *The New Republic* (revista literária em voga nos círculos académicos socialistas dessa década), abundavam críticas de que as personagens da classe alta dos romances de Wharton constituíam o ambiente social muito aristocrático de Nova Iorque no fim de século, a *Gilded Age*. Os críticos identificaram Wharton com as mulheres do seu meio, sem uma educação formal, que aprendiam um pouco de música, Francês e bordado com governantas. Os críticos com tendências socialistas consideravam que a sua riqueza, origem aristocrática e amizades a tornavam anti-democrática, a impediam de desenvolver uma consciência social¹⁰ e que se encontrava longe do espírito do Realismo, associado a William Dean Howells e preferido na altura.

Devido ao seu perfeccionismo, a autora era por vezes descrita como presunçosa, sendo feito o mesmo comentário à sua escrita. O facto de Wharton revelar um estilo de escrita muito elegante era, não raro, encarado como uma limitação reveladora de um temperamento muito frio e incharacterístico da grande arte. Com efeito, durante a década

⁹ Em 1907, Wharton fixou residência em Paris e, em 1923, efectuou a sua última viagem aos Estados Unidos. Depois de ter ido para a Europa, os críticos acusaram-na de não ser “American enough”, insistiam que já não podia representar os americanos, que tinha perdido contacto com o *American English*. A autora negou essas alegações: “No, I’m afraid my young Americans don’t talk the language as spoken by the Scott Fitzgerald and Sinclair Lewis jeunesse; but I saw dozens of young Americans from all parts of America during the war, and none of them talked it; any more than your sons-in-law do!” (Dwight 228).

¹⁰ Em “The Great American Novel” (1927), Wharton considerou os indivíduos da *leisure class* tão humanos como “the man with the dinner pail” (652). Obras como *Ethan Frome* (1911), *The Fruit of the Tree* (1913), *Summer* (1918), confirmam que a autora não ignorou a classe social mais desfavorecida.

de 1920 foram muitos os que consideraram o seu estilo de escrita antiquado, complexo, demasiado pormenorizado e ornamentado. Alguns insistiam que devido à sua “brilliancy” e “cleverness”, as obras seriam “too clever”, “artificial”, “unoriginal,” “unimportant”, ou mesmo “classical”, para serem Realistas (contudo, posteriormente, Wharton foi considerada realista). Vernon Parrington, no artigo “Our Literary Aristocrat” (1921), reagiu a *The Age of Innocence*: “But when one has said that the craftsmanship is a very great success, why not go further and add that it doesn’t make the slightest difference whether one reads the book or not, unless one is a literary epicure who lives for the savor of things. What do the Van der Luydens mean to us; or what did they or their kind matter a generation ago?” (152). Parrington desprezou um dos romances mais aclamados de Wharton afirmando que este descreve um estrato social irrelevante para a experiência americana. A sua conclusão é implacável: “There is more hope for our literature in the honest crudities of the younger naturalists than in her classic irony; they are at least trying to understand America as it is” (154). Parrington considerava a capacidade artística da autora *demasiado* boa, condenava a sua origem aristocrática e o modo como a utilizava nos seus livros. Ao abordar Wharton somente num apêndice intitulado “Certain Other Writers”, em *Main Currents in American Thought* (1927-1930), Parrington ilustrou a opinião dos críticos do pós-guerra que consideravam a autora culturalmente irrelevante para o leitor contemporâneo. Segundo o crítico ela pertencia ao “*ancien régime*” (381).

O teor geral da crítica verifica-se, de igual modo, em *Contemporary American Novelists: 1900-1920* (1923), onde Carl Van Doren acusa Wharton de expor a sumptuosidade da classe alta (95), denomina o seu meio como uma “aboriginal aristocracy” cujas personagens, quando se afastam da norma, atravessam o seu pequeno drama com a passada corajosa de marionetas (97). Enquanto admite a sua “magnificent irony”, Van Doren reflecte sobre sua frieza e conjectura: “her advance in satire may arise from nothing more significant than her retreat into the past for a subject” (98).¹¹

A biografia *Edith Wharton* (1925), na qual Robert Morss Lovett a considerava antiquada e “classbound”, impulsionou o lento declínio da sua reputação. Nesta versão

¹¹ Todavia, nos doze romances que Wharton publicou entre 1900 e 1920, só *The Valley of Decision* (1902) era acerca da Itália do século XVIII, e *The Age of Innocence* (1920), acerca da Nova Iorque nos anos 1870. Wharton escreveria só mais um romance histórico, *Old New York* (1924). *The Buccaneers* [1937], situado nos anos 1870, foi publicado depois da sua morte. Todas as suas outras obras eram contemporâneas à época em que foram escritas.

da sua biografia, Lovett caracterizou a autora como uma cosmopolita fria e distante, presunçosa, culta e pouco americana. Na opinião de Lovett, partilhada por outros, o trabalho de Wharton era severamente limitado devido ao facto de ser uma romancista de costumes, cuja visão se confinava ao seu círculo social da classe alta da *Old New York*. Segundo Lovett, Wharton era uma romancista de classe, sendo a sua concepção de classe limitada, e acrescentou: “The background of the human mass is barely perceptible through her high windows” (75). A insistência de Lovett, de que autora era uma relíquia que não compreendia a evolução ou os problemas da sociedade, fez com que a sua relevância para a vida moderna e para os leitores contemporâneos deixasse de fazer sentido:

The unleashing of the cruder forces in the racial and industrial conflict has thrown the world back into a more primitive phase of the evolution struggle. All this has come to pass since Edith Wharton made her appearance in Literature nearly thirty years ago. She cannot claim to have been born out of her due time, but it is among the happy consequences of her persistence in her original well-doing that she remains for us among the voices whispering the last enchantments of the Victorian age. (87)

Lovett argumentava que, aos 63 anos e a viver confortavelmente na Europa, Wharton estava inevitavelmente desactualizada relativamente às condições de vida na América do pós-guerra e às emergentes atitudes críticas da nova geração (87). Lovett emite, afinal, a opinião da maioria dos críticos ao comentar as suas obras finais: “Of Mrs. Wharton’s later fiction it is not necessary to write at length” (37). Assim, não obstante o trabalho da autora estivesse a atingir novos patamares de popularidade, a sua reputação começava a ser questionada por várias razões. Numa altura em que assuntos políticos e sociais estavam na mente de muitos americanos, e em que escritores, como John Steinbeck, que focavam o proletariado começaram a ganhar terreno na consciência americana, Wharton era criticada por demonstrar indiferença em relação a esses temas, sendo um alvo primordial para críticos como Lovett. A perspectiva deste dominou a crítica até aos anos 70, quando Lewis escreveu a sua biografia definitiva, e influenciou negativamente a reputação literária de Wharton. Com efeito, muitos críticos partilharam essa perspectiva de uma autora que ansiava por um passado que já não existia, e desconsideraram a sua ficção do pós-guerra, afirmando que lhe faltava o poder da sua obra inicial.

Regis Michaud, autor de *The American Novel To-Day: A Social and Psychological*

Study (1928), contribuiu também para o declínio da reputação de Wharton. Admitiu, porém, a sua excelente capacidade artística e hábil construção de argumento, embora, tal como Lovett, a comparasse a Henry James. Michaud descreveu as caracterizações da autora como objectividade a pender para a indiferença e mesmo para a crueldade. Considerou o seu campo limitado, a sua psicologia superficial (55) e o restante “antediluvian” (56). Descreveu as personagens como vitorianas e antiquadas (55), acrescentando: “Modern critics ... are shocked by her indifference to social or political problems” (55-56). Francis Birrel (1928) afirmou também: “Mrs Wharton has already told us everything she knows, and now she has got to be judged on her merits. She is becoming an old-fashioned writer” (Tuttleton, CR 457-8).

Neste período, um dos aspectos mais relevantes da sua recepção como escritora estava de novo relacionado com a sua “frieza” e com o seu distanciamento relativamente às suas personagens. Este tipo de referências são evidentes desde 1899, mas o desânimo crescente perante as suas sátiras mordazes do pós-guerra, que criticavam a *Jazz Age* e as loucuras da era da Depressão, sugerem que muitos críticos continuavam a exigir compaixão e um tratamento compreensivo da personagem, especialmente feminina.

Ironicamente, nestes anos ela foi ora elogiada ora condenada por uma nova maturidade. De facto, no que respeita à sua caracterização das mulheres encontramos, nesta fase, várias críticas positivas às suas heroínas, como a de Grace Frank, que, em 1928, registou: “Judith is one of Mrs. Wharton’s most unusual and most delightful creations ... She is an altogether lovable child” (Tuttleton, CR 449). Contudo, as suas personagens eram frequentemente consideradas pouco convincentes. Alguns comentadores da época criticaram Wharton pelo reducionismo da sua sátira, acusando-a de transformar as personagens em meras caricaturas. Clifton Fadiman afirmou num artigo do *Nation* (1928): “It is ... impossible to believe in Mrs. Wharton’s divorcées and precocious hotel children and ex-movie-star marchionesses” (Tuttleton, CR 461). Críticos como V. S Pritchett, referiram, mais uma vez, a inadequada compreensão da autora face às personagens masculinas, encaradas como meros “espécimes”.¹² Pritchett (1930) afirmou, a propósito de Vance Weston, em *Hudson River Bracketed*: “Vance Weston is perhaps more of a problem than a man” (Tuttleton, CR 474).

¹² David Holbrook focou posteriormente, em *Edith Wharton and the Unsatisfactory Man* (1991), a perspectiva crítica dos personagens homens “ineficazes” na ficção de Wharton.

Wharton foi ainda criticada por não tentar as inovações técnicas em voga e por ter uma escrita antiquada. Era utilizada para salientar, por contraste, as virtudes artísticas de escritores tecnicamente mais aventureiros, como fez Gerald Bullett (1925): “Mrs. Woolf is a brilliant experimentalist, while Mrs. Wharton ... is now content to practise the craft of fiction without attempting to enlarge its technical scope” (588). Na ficção de Wharton, pelo menos até 1929, é de referir o rigoroso controlo da narrativa. Na maior parte destes romances, a autora utilizava o que J. W. Beach (1932) denominava “restricted point of view” (294) escolhendo uma única “reflecting consciousness” como meio de superar as dificuldades de lidar com o tema.

Em 1928, ao observar a recepção crítica da sua obra, Wharton reconheceu em “A Cycle of Reviewing”: “the inevitable curve of condescension, praise, dithyrambic enthusiasm and gradual cooling off, which any novelist who has run a twenty-years’ career should be prepared to meet ... Whoever offers his wares for sale in the open market should accept rose wreaths or rotten eggs with an equal heart” (160). Contudo, a autora nem sempre aceitou tão bem a crítica, como se pode verificar numa passagem da sua auto- biografia, *A Backward Glance* (1934):

... and though I was always interested in what was said of my books, and sometimes (though rarely) helped by the comments of the professional critics, never did they influence me against my judgement, or deflect me by a hair’s-breadth from what I know to be “the real right” way ... In this I was much helped by Walter Berry. (114)

Harlan Hatcher, ao comentar *The Age of Innocence*, em *Creating the Modern American Novel* (1935), focou alguns dos tópicos recorrentes na crítica ao elogiar a autora em tom condescendente:

The most distinguished woman of letters of her generation had felt the strong current of the new day, and that she could remain abreast of it in spirit without losing her established bearings or the delicate odor of Victorian lavender ... She had remained the cultivated and decorous lady, fastidious in taste, restrained in irony and in wit. She had preserved her cool detachment from the specimens under her edged scalpel, and under the assault of modernism she had not relaxed her firm grasp on her own materials and her individual methods in creating her art. (90)

A crítica americana nos anos 20 e 30, com o seu apreço pelos escritores modernistas, não tinha lugar para a escrita considerada “anti-radical”, “nostálgica”, “sentimental” de Wharton. Em 1936, um crítico da *Time* resumia a opinião dominante:

“To the eyes of the younger generation, her polite and cultivated formality might well seem quaintly behind the times” (Tuttleton, CR 536).

O trabalho de Wharton sofreu um período de relativo esquecimento após a sua morte, em 1937. Entre esse ano e a década de 1950 existe pouca bibliografia sobre a sua obra, em parte devido à 2ª Grande Guerra, que originou uma diminuição da crítica, mas também devido ao estilo formal da sua narrativa, preso a padrões que não coincidiam com a experimentação modernista em voga a partir da 1ª Guerra Mundial.

Entre 1938 e 1975, ainda que se registassem defesas esporádicas (como o ensaio de Edmund Wilson “Justice to Edith Wharton”), a recepção crítica não variou substancialmente, sendo basicamente repetido muito do que já tinha sido escrito sobre ela: a aparente falta de conhecimento sobre o seu país e a incapacidade de o “descobrir”, o facto de ser aprendiz de Henry James¹³, e de revelar uma escrita que tinha recaído maioritariamente sobre os costumes de uma classe social em extinção. Nesta linha podemos citar o ensaio de Q. D. Leavis, “Henry James’s Heiress” (1938).

Edmund Wilson, com “Justice to Edith Wharton” (1938), tentou fazer justiça a Wharton. A sua “justiça”, contudo, contém uma visão estranha das mulheres, especialmente das escritoras. Ele encarava as escritoras como seres emotivos, nas quais o génio se manifestava quando estavam sob o estímulo de pressão emocional e desaparecia quando isso não acontecia (27), o que é revelador do *ethos*¹⁴ da época. Wilson e Leavis alegaram a superioridade de Henry James sobre Wharton, reconhecendo, contudo, a contribuição cultural da escritora na formação e consolidação do espírito americano. A importância de Wharton como crítica social foi também salientada quer por Q. D. Leavis que a preferia como “social critic and historian” (73), quer por Wilson que afirmava: “Edith Wharton emerged as a historian of the American society of her time” (19). Wilson caracteriza-a como uma profeta social e acrescenta: “at her strongest and most characteristic, she is a brilliant example of the writer who relieves an emotional strain by denouncing his generation” (20). Conclui que ela foi: “a child of a political movement played out, yet passes on something of its impetus to the

¹³ Neste sentido, o trabalho de Millicent Bell, “Edith Wharton and Henry James: The Literary Relation”. (1957) ajuda a valorizar mais ponderadamente a dívida literária de Wharton em relação a Henry James.

¹⁴ Ethos – “[do gr. *éthos*, ‘costume’, ‘uso’, ‘característica’.] o espírito que anima uma comunidade, instituição, etc. Aquilo que é característico e predominante nas atitudes e sentimentos dos indivíduos de um povo, grupo ou comunidade, e que marca suas realizações ou manifestações culturais.” (Ferreira 850). Maria Laura Bettencourt Pires define *ethos* como o espírito fundamental de uma cultura, regido por orientações normativas de acção bem precisas (363).

emergence of the society of the future” (31). Wilson referiu ainda o facto de a sua estadia na Europa a ter afastado da realidade dos Estados Unidos e de ter contribuído para um declínio de qualidade das suas obras:

With her emergence from her life in the United States, her settling down in the congenial society of Paris, she seems at last to become comfortably adjusted; and with her adjustment, the real intellectual force which she has exerted through a decade and a half evaporates almost completely. She no longer maims or massacres her characters. She takes an interest in young people’s problems, in the solicitude of parents for children; she smooths [sic] over the misunderstandings of lovers; she sees how things may work out very well. She even loses the style she has mastered ... a prose of flexible steel, bright as electric light and striking out sparks of wit and color, which has the quality and pace of New York and is one of its distinctive artistic products. But now not merely does she cease to be brilliant, she becomes almost commonplace. (28)

Como referimos, Wharton foi criticada por escrever sobre a classe alta, e por revelar desconhecer a verdadeira experiência americana. Ironicamente, quando escrevia acerca da classe baixa ou média, era acusada de artificialidade, de imprecisão e de desconhecer o assunto. Alfred Kazin (1942), por exemplo, acusa-a de presunção e de ignorância, descrevendo-a como sendo: “biting old dowager of American letters who snapped at her lower-class characters and insulted them so roundly that her very disgust was comic” (82).¹⁵ Kazin afirma ainda: “she knew little of the New England common world, and perhaps cared even less” (81). Esta é uma acusação de que a autora se defendera já na sua autobiografia, *A Backward Glance* (1934), insistindo que, depois de dez anos a viver na Nova Inglaterra rural que descrevia nas suas histórias, conhecia bem o aspecto, dialecto e atitude moral e mental daqueles sobre quem escrevia (BG 296).

Contudo, não obedece a motivos unicamente literários a animosidade com que, em geral, a crítica produzida após a sua morte a abordou. *Portrait of Edith Wharton* (1947), a primeira biografia publicada depois da morte da autora, da autoria do seu amigo e biógrafo Percy Lubbock, foi decisiva pela influência negativa para críticas posteriores. Wharton foi descrita como uma pessoa excessivamente fria, calculista e arrogante, inferior a Henry James como escritora, com valores literários desfasados e pessoalmente nostálgica do *ancien régime*. Lubbock não fazia justiça à mulher nem à escritora, contudo, revitalizou as investigações sobre a sua obra durante as duas décadas seguintes. Diana Trilling lamentou, em 1947, a persistência desta distorção de

¹⁵ Todavia, as suas personagens de classes mais baixas, por exemplo de *Ethan Frome*, *Summer*, *Bunner Sisters*, e muitas *short-stories*, estão entre as que são tratadas com mais compaixão na sua ficção.

perspectiva: “Today, if we attach meaning to her name, it is likely to be only that which lies in what we are pleased to call her snobbery – her pride of birth, her delicate skirting of the common life, her addiction to an outmoded social protocol” (127).

Os anos 50 assistiram ao início de um ressurgimento da crítica de Wharton. Com o *New Criticism*¹⁶ e o formalismo dos anos 50 e 60, a crítica sobre a obra de Wharton centrou-se em questões de índole textual e no *close reading*. *New Critics* como Blake Nevius, Geoffrey Walton, Irving Howe, e os formalistas, encetaram incursões nos romances da autora inquirindo que género representariam. A recepção académica da sua obra caracterizou-se por estudos sobre Determinismo social e psicológico, Realismo, Naturalismo, Regionalismo, entre outros (Killoran, *Reception 2*, 19).

Muitos críticos dos anos 50/60 admiravam a sua capacidade como crítica da sociedade que observava. De acordo com Arthur Quinn, em *An Edith Wharton Treasury* (1950), Wharton era: “America’s chief social satirist” (ix). A autora critica, numa fase inicial da sua carreira, a sua sociedade por subjugar os seus membros à convenção, sacrificando aqueles que se desviam da ordem estabelecida, e por dar às mulheres da sua classe somente o papel passivo de serem ornamentais. Mais tarde, critica a sociedade materialista dos anos vinte. Em 1955, ao comentar o lugar de Wharton na história literária, em *Selected Criticism: Prose, Poetry*, Louise Bogan salientou o seu papel como retratista de uma sociedade em transição:

Mrs. Wharton’s work formed a bridge from the nineteenth-century novel to the magazine fiction of the present. ... She contained in herself, as it were, the whole transitional period of American fiction, beginning in the bibelot and imported-European-culture era of the late nineties, and ending in the woman’s-magazine dream of suburban smartness. (84)

A obra de Wharton estabelece a ligação entre as sensibilidades literárias e culturais dos séculos XIX e XX. Michael Millgate constatou a propósito, em *American Social Fiction: James to Cozzens* (1965): “Edith Wharton occupies an extremely important intermediary position between [the generations of] James and Fitzgerald” (63). Uma observadora astuta dos limites e papéis em mutação, Wharton ocupou um lugar desconfortável no instável panorama literário do seu tempo. A sua obra foi criticada quer pelo seu conteúdo antiquado, quer pela sua “filosofia revolucionária”. Marilyn Lyde, em *Edith Wharton: Convention and Morality in the Work of a Novelist* (1959),

¹⁶ Sobre o *New Criticism*, ver Killoran, *Reception 19*.

resumiu a situação:

Too liberal for the Victorians, she was overly moralistic for twentieth century naturalism. Worst of all, from the modern point of view, she was writing of the wrong class; in a period which the critics like to describe as an age of brute struggle for survival, she continued to concern herself with the nice moral issues which confront the privileged set and have nothing to do with the rise of the masses or the union demand for a higher wage. (xv)

Wharton foi considerada revolucionária, em parte, por ter sujeitado a uma crítica moral e social, atitudes e hábitos dos americanos residentes no seu país e no estrangeiro.

Até à publicação do romance *The Age of Innocence*, em 1920, Edith Wharton tinha-se dedicado à apresentação da sociedade da classe alta de Nova Iorque do século XIX, na qual cresceu. Abalada pelos acontecimentos da 1ª Guerra Mundial, tentou direccionar o seu olhar para a sociedade americana do século XX, e registar as repercussões desta guerra. Esta decisão render-lhe-ia alguma perda de reputação, que persistiu mesmo depois da sua morte, em parte devido a um crescente número de críticas influentes ao seu trabalho do pós-guerra. Grande parte dos críticos, de Elizabeth Ammons a Edmund Wilson, Lovett, Van Wyck Brooks e Blake Nevius, contestaram a sua capacidade de retratar as alterações sociais do pós-guerra com o mesmo sucesso com que o tinha feito relativamente à classe alta “aristocrática” da Nova Iorque da sua infância. Estes críticos mostravam-se, no geral, desiludidos com a sua ficção do pós-guerra, considerando-a inferior. Até aos anos 70, a atenção dos críticos sobre o trabalho de Wharton centrar-se-ia em *The House of Mirth*, *The Age of Innocence*, *Ethan Frome*.

No primeiro plano das críticas residiam, uma vez mais, dois aspectos relativos às circunstâncias de vida da autora: a sua idade e o local onde morava. Quando decidiu atribuir uma nova base temática aos seus romances tinha já quase 60 anos. Muitos censuravam-na, alegando que o seu retrato da nova geração não era exacto devido à discrepância de idades (Nevius 5). Para outros, a sua estadia contínua na Europa, durante a qual o único meio de contacto com o seu país era a correspondência por cartas (McDowell, 1976: 40) e a leitura de romances de Sinclair Lewis e F. Scott Fitzgerald (Lewis, *Biography* 443), desenvolver-lhe-ia uma perspectiva dos Estados Unidos pouco próxima da realidade e pouco crítica,¹⁷ que conduziria a um declínio de qualidade das

¹⁷ De facto, ao tentar explicar o “inferior” trabalho final de Wharton, críticos como Percy Lubbock (1947) afirmavam que ela tinha vivido muito tempo fora para conhecer a América: “She had all too summarily cut her own roots, and wouldn’t admit that you can’t do that and continue to draw the sap of sound

suas obras, a nível de conteúdo mas também de forma.¹⁸ Foi também comentado que o seu interesse em escrever sobre o presente se devia a interesses materiais (Lewis, *Biography* 447), visto que os seus romances foram publicados posteriormente em revistas femininas divulgadas na época (*Redbook*, *Pictorial Review* ou *Delineator*), com o consequente lucro (Lewis, *Biography* 446).

A determinação em se dedicar, nas suas obras, às condições sociais da sua época, em detrimento das exigências dos seus leitores, registou consequências negativas. Van Wyck Brooks, em *The Confident Years* (1952), classificou o retrato de Wharton da sociedade americana como muito rígido (290-91). Em *Edith Wharton* (1953), Blake Nevius, crítico influente do trabalho de Wharton do pós-guerra, estrutura o estudo da sua ficção com base no problema do seu “declínio”: “It is difficult to think of a twentieth century American novelist ... whose reputation has suffered more from the changes of interests and narrowing of emphasis ... than has Edith Wharton’s” (1). De acordo com Nevius, nas obras do pós-guerra, a autora não conseguiu traduzir em ficção relevante a extraordinária informação que lhe tinha sido imposta durante a guerra (167).

O romance *The Glimpses of the Moon*, que a crítica unanimemente considerou ter pouca qualidade literária e ser prova clara da decadência de Wharton enquanto romancista (Walton 140; Bell, *Wharton and James* 297; Nevius 196), ilustra o espírito da recepção crítica da fase final da obra de Wharton. Nevius (1953) classificou-o como um romance precursor das novelas:

To what extent Edith Wharton either inherited or helped to devise the formula that later became identified with radio soap opera, I am not prepared even to guess. But the main ingredients of *The Glimpses of the Moon* are tiresomely familiar: the thin glamorous backdrop, the gay impecunious couple, the dialogue which at its best leaves no impression and at its worst is reminiscent of those earnestly sophisticated Broadway comedies ... and ... the thesis that the female ... is stronger, morally and spiritually, than the male. (199-200)

Irving Howe, em *Edith Wharton: A Collection of Critical Essays* (1962), comentou a propósito dos últimos quinze anos de produção literária da autora: “Mrs. Wharton’s intellectual conservatism hardened into an embittered and querulous disdain for modern life; she no longer really knew what was happening in America; and she lost what had

experience.” (151). Blake Nevius (1953) referiu-se a ela como “least American of our important novelists” (25) embora o seu tópico essencial e as suas personagens fossem americanas. Louis Auchincloss (1961) afirmou que a sua expatriação teve o resultado de ela ter perdido o seu país mas também o seu talento (*Jacobite* 13). Ver também Auchincloss, *Pioneers* (1965) 47, e Lewis (1975), 445.

¹⁸ Sobre este aspecto, ver Lyde (1959) 160; Auchincloss, *Jacobite* (1961) 23; e Walton (1970) 25.

once been her main gift: the accurate location of the target she wished to destroy“ (5-6). Olívia Coolidge, em *Edith Wharton* (1964), apresentou uma opinião semelhante a respeito da ficção posterior à 1ª Guerra Mundial: “Her style declined...She whose perceptions had always been so sensitive and sharp now sank to the sentimentality of soap opera or the conventional slickness of second-rate magazines” (190); “As the twenties wore on, critics whose opinions mattered wrote less of Edith Wharton. Her day was over. Yet the public loved her still” (194). Apontamos ainda a opinião de Michael Millgate que afirmou, em *American Social Fiction* (1965), que Wharton representava, nos anos seguintes à 1ª Guerra Mundial, “ an anachronistic survival” (65). Louis Auchincloss fornece um exemplo revelador da recepção limitada e limitadora do trabalho de Wharton quando sugere, em *Pioneers and Caretakers* (1965), que o material do seus trabalhos mais importantes era a sua própria clara, directa, compreensiva “little girl’s vision” da sociedade de Nova Iorque na qual os seus pais tinham vivido (22). Em *Notable American Women* (1971) referiu ainda:

Her other disadvantage, and one that was ultimately to depreciate much of her fiction, was an overemphasis on the importance of “good taste” and a steadily growing hostility to what she considered the vulgarities of American commercial civilization. This begins to appear as early as *The Custom of the Country* (1913), where the reader is made uncomfortably aware of her contempt for the Spraggs. (572)

James Tuttleton (1972), em *The Novel of Manners in America*, considerou uma falha, a tentativa da autora, em *The Glimpses of the Moon* bem como noutras obras, de projectar na nova era da *Jazz Age* os valores que caracterizavam a sociedade na qual cresceu (128). Robert Spiller, em *Literary History of the United States* (1974), descreveu a autora como “court painter” (1211) que pretenceu mais ao século XIX do ao século XX (1208), afirmando ser provável que sobreviva como uma “memorialist of a ‘dying aristocracy’” (1211). Para muitos críticos do século XX, Wharton representava o passado. Segundo críticos como McDowell (1976), a autora recusava-se a adoptar as novas tendências de escrita que incluíam a utilização da “stream-of-consciousness”, o tratamento explícito de sexo, e a tradição “slice-of-life” que revelava o homem como uma vítima passiva da lei natural (105).

Hoffman, *The Twenties* (71), Howe (5-6), Kazin (94), Leavis (73), e Wilson, “Justice” (27-29) ilustram as apreciações negativas anteriores aos anos 70. Este conjunto de comentadoras/es atribui, em geral, o declínio literário de Wharton à sua

idade, ao seu longo exílio, que a teria incapacitado para escrever sobre a América, a um crescente conservadorismo intelectual e à sua resistência a inovações formais. Alfred Bendixen, em *Edith Wharton: New Critical Essays* (1992), resume de forma exemplar as críticas preponderantes à obra de Wharton antes da década de 1970:

Some complained of Wharton's essential conservatism – her apparent indifference or disdain for the working class, her nostalgia for a more civilized past, her devotion to the trappings of upper-class society. Others objected to her lack of literary experimentation, her preference for old-fashioned realistic modes such as the novel of manners instead of the more radical forms of structure that marked the modern novel. Edith Wharton seemed stereotyped as a writer who would appear increasingly out of touch with the sensibilities of the twentieth century. (vii)

Somente cerca de 40 anos após a sua morte seria feita justiça à autora quando foi publicada a biografia de R. B. Lewis, *Edith Wharton: A Biography* (1975).¹⁹ Nessa biografia, emerge uma escritora que em nada coincide com o frio retrato esboçado por Percy Lubbock. Muito do que se pensava saber das circunstâncias da sua vida e personalidade foi radicalmente alterado, bem como a opinião sobre Wharton e a sua obra. Lewis desafiou a imagem de Wharton como uma defensora da velha ordem, revelando uma personalidade mais complexa, vulnerável, intrigante e agradável, e reconheceu o valor literário da sua obra. Lewis não encontrou bases para assumir que James era o mentor de Wharton e surpreendeu aqueles que a consideravam uma vitoriana frígida, revelando um caso extra-matrimonial apaixonado com Morton Fullerton e um excerto pornográfico, “Beatrice Palmato”, que abordava o incesto entre pai e filha (e que pretendia servir de base para uma *short-story*). Esta revelação iluminou o tema do incesto que é recorrente em muitas das obras de Wharton. A autora não era a mulher emocionalmente reprimida que muitos pensavam ser incapaz de experimentar a sensibilidade e experiência transmitidos nos seus romances, mas uma crítica astuta da escrita dos outros e até da sua própria. Lewis revela uma visão do contexto cultural da vida de Wharton na Europa e na América.

Poucas obras de Wharton foram reimpressas até aos anos 1970, todavia, a publicação da biografia de Lewis (1975) anunciou o ressurgimento de estudos sobre a sua obra e projectou-a, nessa década, como uma figura bastante representada tanto na

¹⁹ Obra vencedora do Pulitzer em 1976 e tornada possível através da divulgação, em 1968, de extensos e previamente inacessíveis documentos pessoais doados à Universidade de Yale, segundo instruções da autora, e aos quais Lewis foi o primeiro a ter acesso.

cultura acadêmica como na popular, com uma vasta indústria crítica e uma popularidade crescente no cinema e televisão.

Desde a publicação da biografia de Lewis, muitos críticos inferiram ligações entre os romances e a vida da autora, de que é exemplo outro clássico da crítica *whartoniana*: *A Feast of Words: The Triumph of Edith Wharton*, de Cynthia Griffin Wolff, publicado em 1977. Nesta biografia, Wolff analisa a obra da escritora segundo a perspectiva da psicanálise biográfica, relacionando vida e arte. Contudo, foca principalmente essa ligação e não a obra, enquanto que Lewis resume, mais do que analisa, a obra de Wharton. Ambas biografias revelam uma mulher de compaixão e de paixão, de longas e leais amizades, com humor e vastos interesses. A publicação destas biografias coincidiu com, e alimentou, teorias feministas, e forneceu as bases para o grande número de discussões críticas e aumento do volume de artigos e livros acerca de Wharton que foram publicadas subsequentemente (Killoran, *Reception* 21).²⁰ Tendo em conta que os teóricos feministas estabeleceram uma forte ligação com a crítica biográfica, tinha sido, então, lançada a fundação para interpretações feministas da vida e obra de Wharton.

Na sequência do movimento de mulheres dos anos 60 e 70, surgido do movimento dos direitos civis dos anos 60, começou a focar-se mais a atenção nas mulheres escritoras, e o interesse em Wharton renasceu. Assim, durante as décadas dos anos 70/80, as relações entre a vida de Edith Wharton/mulher e Edith Wharton/escritora condicionaram o enfoque das investigações sobre a romancista. Nos anos 70 e 80, a crítica centrou-se em volta da sua figura e obra, e em aspectos de política sexual e género. A grande atenção que a crítica feminista²¹ lhe atribuiu, contribuiu para impulsionar a sua reputação literária. As “novas” feministas dos anos 70 começaram a reexaminar Wharton como uma “woman writer”, encontrando novas formas de encarar e interpretar os seus retratos da mulher numa sociedade repressiva. Nos anos 70 e 80 as feministas começaram a estudar os romances da autora como sátiras sobre o divórcio e o casamento.

Genericamente, as premissas do feminismo²² incluíam a perspectiva de que

²⁰ Outra biografia relevante publicada posteriormente foi a de Shari Benstock, *No Gifts from Chance: A Biography of Edith Wharton* (1994).

²¹ Em relação ao feminismo inicial, destacam-se os seguintes estudos: Firestone (1970), Gilbert (1979), Millet (1970), e Rowbotham (1973).

²² Para a análise deste tópico baseei-me o trabalho de Helen Killoran, *The Critical Reception of Edith Wharton* (2001).

as mulheres eram consistentemente usadas para o prazer sexual dos homens, forçadas a casar, denegridas no divórcio, pressionadas a deixar de trabalhar. Era-lhes negada igualdade na educação, pagamento igual no trabalho e igual participação na política. Nestas premissas, as feministas alicerçaram o conceito da construção social da identidade sexual. Elas afirmavam que a sexualidade feminina era suprimida pelos homens e que as mulheres interiorizaram a ideia “patriarcal” de si próprias como “Other”. De modo geral, as feministas defendiam que, na maior parte dos casos, a identidade sexual não era resultado de factores biológicos, mas de uma hegemonia social designada para privar as mulheres do poder. A intenção de os homens exercerem controlo sobre as mulheres foi explicada, maioritariamente, pelo seu desejo de domínio sexual.

Nos Estados Unidos, após a 1ª Guerra Mundial, o feminismo surgiu em duas fases. A “primeira fase” do feminismo focou a discriminação social contra as mulheres e teve origem, principalmente, no conceito de repressão das mesmas por uma “cultura patriarcal”. Esta fase começou com as ideias transmitidas por Virgínia Woolf, em *A Room of One's Own* (1929) e *Three Guineas* (1938), e terminou, provavelmente, com *Second Sex* (1949), de Simone de Beauvoir. As feministas da primeira fase, que surgiram nos anos 70, tentaram salientar que Edith Wharton, como uma mulher divorciada, sem filhos e a viver sozinha na Europa, tinha deixado uma marca na profissão “masculina” de autor (Killoran, *Reception* 13). Isto, pensavam, revelava a sua empatia com as feministas que desejavam uma igualdade homem/mulher.

Margaret McDowell (1974) alinhou Wharton com o feminismo: “Repeatedly she questioned the validity of a woman’s submitting to the restrictions imposed upon her in a male-oriented society”. Adiantou que o tema de um terço da obra de Wharton é a “marriage question” e argumentou que a autora expõe penalidades experimentadas pelas mulheres quando estas confrontavam realidades como o aborto, ilegitimidade, dependência económica, e o critério duplo de moralidade sexual (520). McDowell cita *The Fruit of the Tree* (1907) como um romance feminista centrado na protagonista, uma enfermeira. Contudo, considera que a natureza exacta do feminismo de Wharton não era de definição fácil,²³ mas acrescenta: “it is possible to deduce from her work her

²³ De facto, a inclusão de Wharton na tradição da escrita feminista foi motivo de uma ampla discussão, visto que ela manifestou uma posição ambígua e contraditória em relação aos assuntos das mulheres do seu tempo. Ela criou alguns retratos hostis de mulheres, como o da *New Woman* Undine Spragg, referiu

feminist concerns, which thus tend to be cumulative and implicit rather than explicit” (523). McDowell defendia que os romances de Wharton eram feministas, visto explorarem as aspirações e privações das mulheres numa sociedade dominada pelos homens.

Ao escrever a biografia de Edith Wharton (1977), Cynthia Wolff utilizou a teoria psicológica de desenvolvimento adulto de Erikson, combinada com uma abordagem feminista, para interpretar muitas das obras da autora. Wolff especulava sobre o elemento do trauma na vida privada de Wharton, tendo concluído, através da sua pesquisa psicológica, que o medo da mãe pouco afável suscitou na autora uma repressão sexual da qual se libertou através do seu caso amoroso com Morton Fullerton, na meia idade. Wolff alega que devido a este caso, a autora foi, pela primeira vez, capaz de escrever abertamente acerca da sexualidade, de forma mal sucedida em *The Reef*, e bem sucedida em *The Age of Innocence*. O livro de Wolff encorajou vários estudiosos a aplicar a Wharton teorias de psicologia de desenvolvimento promulgadas por Freud e Erik Erikson. Wolff e McDowell provaram ser a vanguarda desta “primeira fase” de feminismo no que respeita a Wharton.

Em *Edith Wharton’s Argument with America*, de 1980, Elizabeth Ammons, que argumentava que a autora abandonou o seu país, desalentada perante o tratamento pejorativo que este concedia à mulher, tentou demonstrar que a ficção de Wharton regista a sua discussão pública com a América acerca da liberdade para as mulheres e constitui um mapa da efervescência e falhanço do feminismo nas décadas que envolviam a 1ª Grande Guerra (ix). Ammons alinou o trabalho da autora com os textos feministas da sua época, afirmando que esta não era cruel para as suas personagens femininas, descrevia simplesmente a vida das mulheres suas contemporâneas:

Wharton was never able to write a happy, positive story about the New Woman in America, and she did not fail because she was reactionary or unconcerned ... Attuned to and sympathetic with “the woman question” in her fiction before the 1920’s, Wharton was quite capable of creating ambitious, lively young women who want to be New Women ... But the

preferir a companhia masculina, conhecer somente três mulheres com quem valia a pena manter uma conversa (BG 132), e que a educação superior para as mulheres tinha prejudicado mais a América moderna que “cold storage” (BG 60). Para além disso, nunca se alinou com o movimento pelo sufrágio das mulheres nem se considerava uma *New Woman*, o que colocava entraves à sua catalogação como feminista. Simultaneamente, muita ficção de Wharton assume características feministas porque expõe as circunstâncias limitadas e frequentemente trágicas em que as mulheres viviam. Muitos críticos, como Benstock, Boydston, Dupree, Gilbert e Gubar, Goodman e Waid, debatem esta discrepância.

culture, in Wharton's opinion, offers them no means of realizing their dreams. Lily Bart, Justine Brent, Mattie Silver, Sophy Viner, Charity Royall: all end up in bondage to the past not because Edith Wharton was cruel but because the liberation, the "progress," that America boasted of for women was, in her view, a mirage. (48,49)

Ammons relacionou a ficção de Wharton com a história social e política feminista. Interpretou os romances e histórias como a expressão da perspectiva da autora de que, na América, o poder patriarcal limitou a vida de mulheres de todas as classes, embora considerasse que ela se afastara desta preocupação nos últimos anos.

A segunda fase do feminismo ²⁴ foi impulsionada por *The Feminine Mystique* (1963), de Betty Friedan, um livro baseado na ideia de que mulheres americanas de classe média se sentiam aprisionadas numa domesticidade intelectualmente repressiva. Esta fase da crítica feminista olhou mais atentamente para a biologia feminina, encarando-a como fonte de criatividade positiva na vida e arte e como uma diferença a comemorar. Contudo, consideravam que a opressão de uma linguagem dominada pelos homens (por exemplo "chairman", "postman") tencionava excluir as mulheres.

Considerando as críticas que recebeu, como algumas das que já vimos, Edith Wharton caberia na primeira fase do feminismo, bem como a maior parte da crítica feminista sobre o seu trabalho. Maria Teresa Tavares considera, em *A Arquitectura da Modernidade na Obra de Edith Wharton (1870-1920)*, que a perspectiva que é dada da autora por críticos como Ammons, Goodwyn, Gilbert, e Gubar ou Schriber, é a de uma rebelde envolvida numa causa contra a América, e que estes encaravam a escrita da autora como reflexo da luta de uma artista contra as limitações sociais e culturais impostas às mulheres (58). Tavares refere ainda que o facto de parte da crítica feminista ter insistido na inadequação e ausência de instituições úteis para as mulheres, na questão da objectificação da mulher, e, conseqüentemente, na sua passividade e vitimização dentro de um sistema político e económico dominado pelos homens, constitui uma questão que manifesta complexidade, visto que em vários romances (como em *The House of Mirth*) a escritora desvenda o modo como as mulheres contribuem

²⁴ Importa referir o trabalho de Sandra Gilbert e Susan Gubar, autoras de *The Madwoman at the Attic* (1979), uma obra marcante para o feminismo. Geralmente identificadas com o feminismo da segunda fase, representam parte de um esforço conjunto para ir além das teorias assimilacionistas do feminismo da primeira fase, quer rejeitando totalmente a ordem da sociedade opressiva, patriarcal, dominada pelo homem quer procurando reformar essa ordem. A premissa básica da ideologia de Gilbert é a de que todas as mulheres partilham um conjunto de experiências parecidas e que a opressão masculina ou patriarcal é, por toda a parte, essencialmente o mesmo ("Sandra Gilbert" *Wikipedia, the Free Encyclopedia*).

ativamente para a construção do sistema e para a demarcação do mapa social. Conclui que se trata, possivelmente, de uma vitimização activa e conivente (95).

De facto, entre as décadas de 70 e 90, registou-se uma perspectiva crítica que pretendia classificar Wharton como feminista (uma abordagem que Wharton teria, quase certamente, rejeitado). Holbrook regista, em *Edith Wharton and the Unsatisfactory Man* (1991), a pertinência da literatura de Wharton para o feminismo:

Edith Wharton bridges the nineteenth century and the twentieth; she was brought up in old New York, in an environment where a young woman was trained for marriage in which social relationships and inheritance were an integral part of the scene. ... During her life ... she set out to follow the idea of woman becoming independent, seeking her own fulfilment and authenticity. But she was aware that in her own case she had been crippled by her upbringing and by the social manipulations that brought her into marriage. So, she is of special interest to today's feminist writers. (7)

A intenção de recriar uma “Wharton feminista” suscitou uma tentativa de silenciamento ou minimização de aspectos contraditórios a essa interpretação, como os transmitidos por Mary Papke, em *Verging on the Abyss: the Social Fiction of Kate Chopin and Edith Wharton* (1990):

Kate Chopin and Edith Wharton are not, to be precise, feminist writers. Neither woman aligned herself with the feminist movements of her day, nor did either label herself a feminist. Each did, however, produce what one might call ... female moral art in works that focus relentlessly on the dialectics of social relations and the position of woman therein. Their work stands as a clear link between nineteenth and twentieth-century literary and cultural sensibilities as well as a critique of social theories and practices. (2)

Mesmo quando esses aspectos são referidos secundarizam-se, como Sandra Gilbert e Susan Gubar demonstram em *Sexchanges* (1989): “Despite all this evidence that Edith Wharton was neither in theory nor in practice a feminist, her major fictions, taken together, constitute perhaps the most searching – and searing – feminist analysis of the construction of ‘femininity’ produced by any novelist in this century” (128). Millicent Bell, em *The Cambridge Companion to Edith Wharton* (1995), argumentou também: “Though she was no conscious feminist, it was felt that she had expressed her own struggles in fiction that showed her clear understanding of what it had meant to her to be a woman” (13).

As considerações acerca do “feminismo” da autora modificaram gradualmente desde os anos 70, graças a abordagens como a de Julie Olin-Ammentorp que reconhece

que quaisquer conceitos feministas que ela possa ter empregue, devem ser inseridos no contexto da época em que viveu. Olin-Ammentorp afirmou em “Wharton’s Challenge to Feminist Criticism”, de 1988: “Most feminist critics seem to imply that Wharton, though never one to ally herself with the feminist movements of her day, was a kind of inherent feminist” (237). Argumentou ainda que, ao moldar uma escritora que vai de encontro às expectativas, os críticos feministas simplificaram em demasia as complexidades da personalidade da autora e época em que viveu, e que, apesar de terem respeitado o seu génio, o separaram da mulher como um todo (243).

Na década de 1980, as investigações sobre Wharton centravam-se em temas como o feminismo, o espaço doméstico, o estrangeiro, as relações de poder entre as personagens femininas, e a cidade de Nova Iorque como paradigma de ordem e de equilíbrio sociais.²⁵ Manifestaram-se relevantes os numerosos ensaios que lhe foram dedicados por estudiosos como Elaine Showalter, Margaret MacDowell, Cynthia Wolff, Olivia Coolidge e Grace Kellogg, entre muitos outros. No final dos anos 80/90, críticos feministas como Elizabeth Ammons, Carol Wershoven, Wendy Gimbel, Judith Fryer, Katherine Joslin tinham produzido inúmeros livros e artigos sobre a autora.

Todavia, segundo Tavares, o facto de a maioria dos estudos sobre a obra de Wharton ter sido efectuada por feministas, especialmente desde a publicação da referida biografia de Lewis, em 1975, levou James Tuttleton a pronunciar-se num ensaio controverso, de 1989, “The Feminist Takeover of Edith Wharton” (7). Este ensaio descreve uma conferência onde os oradores assumiam como facto consumado que Wharton tinha definhado na obscuridade, reprimida pelo preconceito crítico do patriarcado, até a geração actual de críticos feministas a terem resgatado do esquecimento (8). Tuttleton discordou desta visão e afirmou que a ficção de Wharton não era muito adequada para apoiar a ideologia de um feminismo empenhado num ataque aos homens, à sua dominação e crueldade, ao casamento como tal, ou ao intitulado patriarcado (11).

Outro ponto crucial da crítica é a frequente divisão da vida e obra da autora em duas partes, como o fez a ensaísta, acima referida, Elizabeth Ammons, em *Edith Wharton’s Argument with America* (1980), um dos primeiros estudos críticos sobre grande parte da ficção de Wharton e que impulsionou muitos outros. Ammons defendeu que a ficção da autora registava um declínio porque a guerra, a idade e a expatriação a tinham tornado

²⁵ Sobre estudos feministas e culturais da obra de Wharton, veja-se por exemplo: Fryer (1986), Rahi (1983) e Wershoven (1982).

muito conservadora. O consenso surgido a partir daí fragmenta Wharton em duas partes, correspondentes a dois períodos temporais distintos: uma feminista rebelde, até 1920, e uma conservadora, depois de 1920. De acordo com este consenso, a maioria das obras dos anos 20 e 30 não estaria à altura da sua produção literária anterior (Tavares 8).

Alguns críticos argumentavam que a autora estava a escrever demasiado depressa, tentando apelar a gostos populares em detrimento da qualidade literária.²⁶ Merry Williams (1987) declarou que, embora os poderes criativos de Wharton nunca tenham desaparecido, no seu todo, o trabalho do pós-guerra era inferior: “She turned out a string of novels and short stories for the women’s magazines, writing too fast in order to make money for her dependants and charities” (24). Ammons (1980), entre outros, notou ainda a mudança de temática na segunda fase da ficção de Wharton:

The overall change in Edith Wharton’s argument, which begins with *The Glimpses of the Moon* in 1922 and runs through *The Gods Arrive* ten years later, could scarcely be more drastic. Conventionally speaking, she moves from a liberal to a conservative position on the woman’s question. She argues that a woman’s duty as a mother must take precedence over her desire for personal freedom. (*Argument* 160)²⁷

A centralidade temática da maternidade e da paixão²⁸ na fase final da sua obra foi comentada por críticos como R.W.B. Lewis que observa que essa constituía: “almost a new compulsion: what might be called the maternal imagination” (*Biography* 446). Elizabeth Ammons (1980) referiu que, nos anos 20, Wharton começou a escrever romances que declaravam a maternidade como sendo a melhor e mais satisfatória função na vida de uma mulher (*Argument* 157) e refere-se a uma quase obsessão com o tema da maternidade (*Argument* 168). Ammons afirma acerca dos seus últimos romances: “Wharton’s endorsement of motherhood is simplistic and reactionary, and in major ways responsible for the deterioration in quality of her novels about the twenties:

²⁶ Para uma análise mais aprofundada sobre as apreciações negativas do período posterior a 70, ver Ammons (*Argument* x, 157-60), Gimbel (20-21) e a edição de 1990 de McDowell (17-8). Este conjunto de comentadores salienta a mudança para uma perspectiva conservadora relativamente à situação e posição das mulheres na sociedade contemporânea. Ver Joslin, para um panorama da receção crítica até ao final dos anos 80 (128-42).

²⁷ Para discussões relevantes sobre *The Glimpses of the Moon* (1922), *The Mother's Recompense* (1925), *Twilight Sleep* (1927), e *The Children* (1928), ver Ammons, *Argument* 157-87.

²⁸ Os académicos, na sua maioria, escreveram à volta da proeminência do romance e amor nas obras de Wharton, constituindo, este, um dos temas mais focados, especialmente pelos biocríticos. No entanto, estes relacionam, principalmente, o modo como representava o amor nas suas obras com seu casamento infeliz e caso amoroso posterior. De acordo com críticos como Lewis, Erlich e Wolff, quando Wharton esteve “presa” num casamento infeliz, escreveu sobre romances infelizes, e quando teve o seu despertar através de um caso amoroso com Morton Fullerton, a paixão que sentia por ele emergiu na escrita.

their preachiness, their disposition towards caricature, their sentimentality and vindictiveness, their bathos, their unabashed misandry” (*Argument* 185). Críticos como Ammons e Wolff, encaram a preocupação com a maternidade como uma prova do seu movimento para o romance sentimental com cariz conservador, revelador do declínio da sua ficção, ou mesmo uma expressão dos seus próprios sentimentos relativamente ao facto de não ter tido filhos (Wolff 342; Ammons, *Argument* 169).

De facto, uma crítica comum à carreira de Wharton descreve o seu triunfo inicial como realista ²⁹ (marcado com *The House of Mirth*, considerado o auge da sua arte realista) e o seu declínio para a ficção sentimental depois da publicação de *The Age of Innocence*. Wharton, que criticara o sentimentalismo, seria criticada por isso na última fase da sua carreira. Os resultados desta avaliação fizeram-se sentir no predomínio de estudos sobre determinadas obras (nomeadamente *The House of Mirth* e *The Age of Innocence*) e na quase total exclusão das obras dos anos 20 e 30. Por outro lado, as obras não ficcionais receberam muito pouca atenção (Tavares 8, 9).

É talvez devido a este tipo de considerações que Katherine Joslin, em *Edith Wharton* (1991), revela partilhar a opinião que Wharton possuía nos anos 20, de que a sua ficção era mal interpretada:

Many readers and critics believed that she had adapted her style to fit the slick magazines of the 1920’s; increasingly distant from the New York of her youth and middle age, many argued that she either borrowed depictions of modern America or reverted nostalgically to an idealized view of her past. They were right, I think, to notice the change in her writing after the war, but the wholesale dismissal of her later works is more the result of a failure to read the novels, rather than their inferior quality. It is fair to say that the later novels are not the work of a rigorous social historian, as her earlier novels had been, but rather they dwell more on the psychology of the individual member of society. (25)

Segundo Maria Teresa Tavares, este panorama começou a modificar-se, sensivelmente, a partir do início da década de 90, depois da publicação da correspondência de Wharton, em 1988 e 1990, da reedição de obras há muito tempo fora do mercado (como é o caso de *Twilight Sleep*, em 1996), da publicação de um volume de recensões (em 1992) e de ensaios previamente esparsos (9). Millicent Bell (1995) acrescenta:

In the mid-1990’s, Wharton is again almost a popular author... more important than ever

²⁹ Wharton colocava a palavra entre aspas quando considerava o seu próprio “Realismo” (BG 156).

before to the critical-academic world. But shifts in the fashions of criticism have begun to modify the feminist emphasis of the preceding two decades. The time seems to have come around to reconsider her writing in whole and in part, restudying problems of intrinsic content and literary form, and to evaluate her artistic success or failure. Biographical interpretation of her fiction may have done its work. (14, 15)

Distinguem-se duas novas orientações dos estudos literários a partir dessa década. Por um lado, a crítica direccionou-se mais para a não ficção (em 1990 surgiu o estudo de Janet Goodwyn, *Edith Wharton: Traveller in the Land of Letters*, que integra tematicamente a análise da ficção e da não ficção). Por outro lado, manifestou-se outra tendência, que se deveu ao início de enfoques etnográficos e antropológicos, conduziu à redescoberta e interesse crescente pelas obras menos conhecidas de Wharton e mais ignoradas pela crítica,³⁰ e se reflectiu, particularmente, na recuperação da última fase da carreira de Wharton, das obras dos anos 20 e 30.

Os estudiosos aperceberam-se de que temas da actualidade social, como os conflitos familiares ou generacionais, e o motivo da viagem como encontro de culturas, são desenvolvidos por Wharton em *The Glimpses of the Moon* (1922) e *The Mother's Recompense* (1925), bem como as consequências da guerra no meio familiar e a relação vícios/família em *The Marne* (1918), *A Son at the Front* (1923), *Twilight Sleep* (1927), e *The Children* (1928). Os académicos aperceberam-se, também, de que romances esquecidos como *The Fruit of the Tree* (1907) e *Old New York* (1924) podem ser muito úteis para explicar a evolução dos conceitos de família e cidade, ou temas polémicos como a eutanásia, o racismo, e os preconceitos de classe. Os peritos em Wharton começaram, igualmente, a revelar mais interesse nas suas *ghost stories*, centrando-se em temas como o erotismo (Dyman; Fedorko), adultério, casamento e divórcio, a dimensão económica da beleza feminina, a sexualidade e o corpo femininos, a repressão sexual, e o medo e angústia colectivos e individuais em períodos históricos caracterizados por crises nacionais ou internacionais.

Nesta época, surgiu uma variedade de interpretações em relação aos temas principais de Wharton, indo desde a descrição e papel da mulher [Dyman (1996), Fedorko (1995), Wershoven (1982), Goodman (1994)], às suas perspectivas do

³⁰ Os romances mais elogiados pela crítica (*The House of Mirth*, *Ethan Frome*, *The Custom of the Country*, *The Age of Innocence*) datam de entre 1905 e 1920. Contudo, algumas das obras desconsideradas pelos críticos quando publicadas nos anos 1920 e 30, encontraram novos leitores e atraíram um grande interesse crítico nos últimos vinte anos, como é o caso de *The Mother's Recompense* (1925) e *Twilight Sleep* (1927).

indivíduo em sociedade [Joslin (1991), Papke (1990), Preston (2000)], e as suas técnicas narrativas [Fracasso (1994), Kaplan (1988), Vita Fitzi (1990), White (1991), entre outros].

A recuperação da última fase da carreira de Wharton é ilustrada pelo estudo *Edith Wharton's Brave New Politics* (1994), no qual Dale Bauer refuta as interpretações dominantes que seguem uma divisão qualitativa do trabalho da autora e consideram a sua última ficção inferior. Nesse sentido, Bauer re-avalia e reconsidera a última fase da ficção de Wharton, especificamente as obras escritas de 1917 a 1937.

Com efeito, Bauer acentua a dimensão política e histórica da obra da autora e examina a crítica política e social implícita nas últimas obras, desde *Summer* até ao último romance, *The Buccaneers* (publicado postumamente em 1938). Bauer tenta resgatá-la da prática redutora de a encarar mais como um ícone de uma era passada³¹ do que uma escritora politicamente atenta que permaneceu profundamente empenhada nos problemas sociais que o público americano enfrentava nos anos 20 e 30, especialmente os debates sobre eugenia e política das relações familiares.

Para proceder a uma análise crítica da obra de Wharton, Bauer introduziu uma metodologia crítica, apoiada na teoria bakhtiniana, “Cultural Dialogics”: “Wharton’s art is distinguished by the fine integration of discourses of social and political phenomena and their imbrication with intimate lives – by its cultural dialogics” (20). Através da “Cultural Dialogics”, Bauer relaciona Wharton com as tendências culturais às quais muita da sua última ficção simultaneamente resistiu e redefiniu:

... Wharton’s vested interests in portraying American culture from an anthropological perspective and in reinvigorating the culture of authenticity, of an “inner life,” ... Wharton’s fiction was deeply committed to shaping culture, by arguing with it ... and by challenging it. Because there is a construct, Wharton sees it as open to change, with fiction a motivating agent of social transformation. (18)

De acordo com Maria Teresa Tavares, neste trabalho, Bauer, ao centrar-se no “diálogo” que esta ficção estabelece com os discursos contemporâneos sobre a eugenia, o controlo da natalidade, o fascismo, a cultura de massas, entre outras questões, procura demonstrar não só a ligação de Wharton com o mundo político que a rodeava, ligação

³¹ Como refere Bauer: “How could [Wharton] have imagined that a generation of critics would see the Pulitzer Prize for *The Age of Innocence* as a kiss of death rather than a validation of her new artistic aspirations? How could she have predicted that her critics would generally dismiss the last seventeen years of her career as the weakest phase of her achievement?” (*Politics* ix).

que os críticos frequentemente negaram fervorosamente ou interpretavam mal, mas também o seu esforço de resistir a impulsos conservadores (10). Bauer aborda o posicionamento político de Wharton na ficção final e demonstra que a sua escrita posterior à 1ª Guerra Mundial está intensamente relacionada com os debates culturais do seu tempo:

... Wharton's late fictions were engaged with the most heated and fractious arguments concerning the rise of social scientific discourse, the power of mass culture, and the replacement of the cult of personality over "character" ...In the middle of the new enthusiasm for Wharton, when her popularity comes from her status as an icon of a by-gone era rather than as a writer devoted to the most pressing problems of her day, it is important to recognize how Wharton's confrontation with the difficulties and responsibilities of political choices – in eugenics, narcissism, even fascism and totalitarianism – makes her late fictions as exhilarating and contemporary as they are. (*Politics* xiv, xv).

Dale Bauer acrescenta ainda que, na segunda metade da sua carreira, Wharton revela-se cada vez mais crítica da cultura de massas "and its evasion of the emotional, moral, and spiritual concatenation of feelings that she referred to as the 'inner life,'" (8). De facto, esta ensaísta salienta que Wharton revela lamentar a estandardização da cultura de massas (52) e adianta: "Wharton found the rise of corporate capitalism to be the beginning of the end of her old New York ... Her writing during and after the World War I addressed the dangers ... such routinization of daily life as the new vogues of Taylorism (the cult of efficiency that became a social ideal) and Fordism (the corporate appropriation of private life) demonstrated for her" (53, 54). Bauer refere ainda considerar corajosa a rejeição por parte da autora "of the eugenics movement and other fascistic means of social control" (6) e acrescenta ainda: "As Wharton thus saw them, eugenics and twilight sleep were related cultural movements ... By attacking twilight sleep, Wharton questions as well the eugenics movement she likened in 1925 to the "long arm of Inquisition" (95).

Dale Bauer indica que é na abordagem de assuntos públicos e políticos como a engenharia social, a grande influência de ícones culturais reproduzidos em novas tecnologias como o cinema, e os seus efeitos sobre, e inter-relação com, as vidas privadas das suas personagens americanas, que vê a diferença principal entre a obra inicial e final.

De facto, nos anos 90, alguns críticos removeram-na dos contextos culturais que tinham impedido a verdadeira apreciação do seu trabalho, tal como sugeriu Millicent

Bell, em *The Cambridge Companion to Edith Wharton* (1995):

She saw herself ... as an intellectual, interested in her culture in a broad sense – in questions of nationality and sociology and history as these affected mankind, male and female. Much of the feminist platform of her own time did not arouse her sympathy, but she had been ... stimulated by nineteenth-century evolutionary theory and by the new field of anthropology, and she was undoubtedly affected by the naturalists ... Her sense of history was profound. She saw herself ... as an historian of class shifts and of changes in manners ... Current redefinitions of Realism and of Naturalism include her in a new historical context, and her works now are being studied as part of the complex cultural and political dynamics of the early twentieth century. (15)

Críticos como Elsa Nettels (1997) questionam o argumento segundo o qual Wharton foi uma feminista com o objectivo de atacar os homens:

[Edith Wharton] did not conceive of the writers she revered as belonging to a masculine tradition inherently hostile to women. It is true, she was sensitive to the prejudice against women writers; she attacked [a literary] double standard. ... But she did not seek to create or validate a woman's tradition implicit in the idea of a masculine tradition to which women are alien. (87)

Após 1975, a questão da influência de James, ou a originalidade como escritora, que se tornara um tema recorrente da crítica, também foi revista. Refutava-se cada vez mais a falta de originalidade e inferioridade literária da autora em relação a James. Ainda em 1978, Gore Vidal considerou que Wharton e James eram: “the two great American masters of the novel” (vii, xiii, viii). Críticos como McDowell (1990) identificaram ainda semelhanças entre eles: “Wharton and James both used the novella, both developed international themes in their narratives about Americans, both wrote ghost stories, both experimented with various uses of irony, both sought for precision in style, and both frequently reflected the incidents of a narrative through a central consciousness” (6,7).³² Adeline Tintner (1999) considerou: “Wharton, as was once believed, was never really a James disciple, although she did adopt and adapt some of his fictional structures, but only in order to improve them and to convert them into her own uses” (2).³³ Com efeito, James influenciou alguma da escrita de Wharton³⁴ mas,

³² De acordo com McDowell (1990), *Madame de Treymes* (1907) e *The Reef* (1912) demonstram o seu interesse em adaptar as técnicas e temas usados por Henry James aos seus objectivos (30).

³³ Adeline Tintner escreveu numerosos estudos comparando Wharton e James, frequentemente encontrando nos textos dos romances ou histórias, marcas que revelam a influência de James.

³⁴ Convém realçar a este respeito que, tanto as obras de Wharton como de James salientavam os danos causados por valores morais distorcidos. Contudo, embora ambos revelem interesse em temas e valores semelhantes, divergem na sua apresentação e técnica: “Mrs. Wharton ... is often compared to Henry

de acordo com críticos como Frederick Wegener, que reuniu os ensaios esparsos de Wharton em *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings* (1996), a importância dessa influência foi exagerada: “Wharton delicately positions herself with respect to James by writing as a grateful yet not uncritical successor and beneficiary, while her carefully pondered assessment of his innovations and eccentricities reflects both a debt and a firm resistance to James’s dominating example” (26).

Consideramos pertinente referir que, ao longo dos anos, a reputação crítica de Wharton foi afectada pela tendência de identificar a sua escrita em termos de categorias literárias exclusivas e de desconsiderar os elementos da sua ficção que não se conformam às exigências da categoria.

Amy Kaplan, em *The Social construction of American Realism* (1988), considerou existir uma necessidade de reavaliar o lugar de Wharton na história literária americana. Devendo ser encarada não só como uma anti-modernista, mas como uma autora que escreveu na encruzilhada do mercado de massas da ficção popular, da tradição da literatura de mulheres, e de um movimento realista que se desenvolveu num diálogo difícil com o Modernismo do século XX (65, 66). Kaplan não situa Wharton firmemente numa corrente literária dominante, mas numa encruzilhada. Na sua opinião, a autora move-se entre categorias sem reduzir a sua carreira a uma simples expressão de uma só categoria (66). Colocando-se nesta posição de *outsider* literária, questionava tradições e ideologias, tanto dominantes como emergentes, à medida que se confrontavam umas às outras.

Todavia, a autora foi sendo “catalogada” como sentimentalista, realista, romancista de costumes, entre outros, havendo também críticos que interpretam as suas narrativas como antecipando as preocupações temáticas do Modernismo, como o indiciava a descrição crítica, iniciada mesmo desde antes da viragem de século, da classe-média vitoriana através dos seus retratos da *New Woman*. A sua ficção final retrata as mudanças sociais impulsionadas pela 1ª Guerra Mundial que frequentemente influenciavam o trabalho modernista.

James ... But although they shared an interest in Americans in Europe ... she never followed his subtle, speculative bent, and she mistrusted the whole approach of his last period.” (Auchincloss, *Notable American Women* 572). Ao contrário de Henry James, cuja obra é densa em exploração psicológica, Wharton apoderou-se de uma visão mais sociológica e mesmo antropológica das sociedades americana e europeia. Interessava-a como os costumes sociais moldam o comportamento do indivíduo, abordou relacionamentos complicados com compaixão, embora as suas personagens sejam desprovidas de força para cortar com as regras da sua sociedade.

Salientamos também o trabalho de Frederick Wegener, “Form, ‘Selection’, and Ideology in Edith Wharton’s Antimodernist Aesthetic” (1999), que se baseia nos ensaios críticos negligenciados, em cartas não publicadas, em *The Writing of Fiction* e nos romances *Hudson River Bracketed* e *The Gods Arrive*, que focam o contexto literário e artístico dos anos 20. Wegener aborda o posicionamento da autora relativamente ao Modernismo literário, que considera englobar-se: “in a wider antiliberal, indeed antidemocratic, critique not all that far from the positions of some of the very figures (Eliot, say, or Lawrence) whose work she so disliked” (133). Segundo Wegener, o abandono da forma marcava, para ela, como para muitos outros, a inovação dos “novos métodos” empregues por escritores contemporâneos mais jovens (121). Wharton foi considerada anti-modernista mas o seu suposto anti-modernismo foi também minorizado, de acordo com Wegener: “Wharton was surely not a “modernist” in the sense that Woolf and Stein were, an artist in quest of a new language or literary form: like her Victorian predecessors, rather, she found the “modern” in “things unaffected by time” (UCW 204).

Claire Preston, em *Edith Wharton's Social Register* (2000), situa a escrita de Edith Wharton dentro dos contextos culturais e literários do Modernismo. O objectivo do seu livro é, pois, o de situar o estilo e temas da autora no contexto das novas tendências intelectuais preponderantes que incluíam a escrita sociológica e antropológica, e o trabalho em desenvolvimento da recente revolução científica de meados do século XIX (xiii). Preston entra em diálogo crítico com estudos recentes sobre Wharton e a cultura, tais como os de Nancy Bentley, Barbara Hochman, e Phillip Barrish, que investigam o Realismo e Modernismo presentes na sua obra em relação com debates contemporâneos nas chamadas ciências exactas e nas ciências sociais. Preston argumenta que, apesar do estilo antiquado de Wharton e enfoque na classe alta, o seu comprometimento com assuntos socioculturais colocava-a indubitavelmente dentro da “early Modernist tradition” (xiii). Ela descreve Wharton como uma brilhante observadora social.³⁵ Embora alguns estudos presentes no livro critiquem romances como *The Glimpses of the Moon*, *The Children* e *Twilight Sleep*, Preston argumenta que, ao colocar a elegância neoclássica da sua prosa em contraste com o caos moral e comportamental de um mundo perdido, Wharton reproduz tensões culturais mais abrangentes entre ordem e

³⁵ Tal como a expressão “social register” sugere, Preston oferece uma taxonomia das personagens de Wharton, as quais organiza em quatro grupos: “tribes”, “outcasts”, “buccaneers”, e “expatriates”.

desordem (168). Preston prova que ao descrever e criticar uma cultura de elite que conhecia intimamente, a autora traça um movimento da ordem do *Old World* para a desordem modernista.

Embora a avaliação crítica da obra de Wharton seja, no geral, divergente, verifica-se o consenso relativamente ao reconhecimento e elogio dos críticos quanto à vertente de satirista social que a autora revelou em muita da sua escrita inicial,³⁶ e ao longo da sua obra. Katherine Joslin (1991) considera Wharton a melhor “social historian” da sua época (52), e uma autora que explora as condições sociais e económicas das mulheres na viragem do século (49). De acordo com Hildegard Hoeller (2000): “Critics have canonized Wharton for her accomplished realist writing, irony, and social satire” (x). Esta vertente satírica atinge mais relevo na sua ficção dos anos 20, podendo, o romance *Twilight Sleep* (1927), ser encarado como um dos mais satíricos da autora.

³⁶ Aos catorze anos, Wharton escreveu, sob o pseudónimo “David Olivieri”, a sua primeira sátira: a novela *Fast and Loose* (1876) (Benstock, *Guide* 24).

2. RECEPÇÃO CRÍTICA DE *TWILIGHT SLEEP*

Twilight Sleep, romance escrito entre 1926 e 1927 (Benstock, *Gifts* 393, Lewis, *Biography* 492), e publicado em 1927, inclui-se na última fase da produção literária de Edith Wharton. Nesse romance, a autora convoca a presença da década de 1920 dos Estados Unidos, a denominada *Jazz Age* (1918-1929),³⁷ reflectindo sobre o estilo de vida dos americanos e descrevendo satiricamente a sociedade nova-iorquina desta década. *Twilight Sleep* atingiu o estatuto de *bestseller* imediatamente a seguir à sua publicação³⁸ e o seu sucesso fez com que as revistas se degladiassem pelos direitos de autor para publicação em folhetins.

Conforme referimos acima, na década de 1920 Wharton enfrentou a crítica de que a sua capacidade artística se encontrava em declínio, que o seu estilo parecia estar a tornar-se mais leve e indefinido. Muitos dos seus contemporâneos subestimaram a sua capacidade de responder com eficácia à era moderna. Poucos lhe deram crédito por mais do que o mérito técnico do seu trabalho. Quando *Twilight Sleep* surgiu, foi negligenciado por grande parte dos críticos que pensaram ter sido escrito como mera fonte monetária e o consideraram literatura ligeira, “drugstore novels”, à semelhança de *The Glimpses of the Moon*. O facto de Wharton ter passado somente onze dias no seu país entre 1913 e 1927, quando escreveu *Twilight Sleep*, causou dúvidas a alguns críticos relativamente à sua autoridade para abordar a temática patente no romance: o frenezim da *Jazz Age* do pós-guerra, nos Estados Unidos, representado por uma mulher americana. Ao referir-se a *Twilight Sleep*, Edmund Wilson, em 1927, resumiu estas observações, num artigo do *New Republic*, criticando a imagem que a autora transmite de Nova Iorque dos anos 20 e atribuindo o seu desconhecimento à longa estadia na Europa:

At most, perhaps, we may regret that she [Wharton] should have lived so long abroad that her pictures of life in America have a tendency to seem either shadowy or synthetic. Thus,

³⁷ Esta denominação deve-se, sobretudo, à onda de música *jazz* levada para cidades do Norte dos Estados Unidos por africano-americanos do Sul.

³⁸ Apesar de o livro ter destronado do primeiro lugar da lista de *bestsellers* o romance *Elmer Gantry*, de Sinclair Lewis, os leitores não aderiram à publicação de *Twilight Sleep* com o mesmo interesse com que haviam recebido *The Glimpses of the Moon* alguns anos antes.

the New York of *Twilight Sleep*, though it has been got up with perfect competence and interpreted with great intelligence, has nothing of the solidity, the poetic reality, of the New York of her earlier novels. (78)

Antagonicamente, Isabel Paterson focou, num artigo do *Herald Tribune* (1927), o optimismo e materialismo característico dos Estados Unidos, representado neste romance por Pauline Manford, e salientou aquela que considera ser a perspectiva vantajosa de Wharton para avaliar esses eventos, pelo facto de viver no estrangeiro:

It remained for the New World to invent the new sin of excessive and habitual optimism. Naturally, European eyes have been keenest to detect this complacent attitude of prosperous America ... But only an American pen could have drawn that subtle synthesis of traits which constitutes a type to embody the accusation. No doubt her long residence abroad gave Edith Wharton a helpful perspective ... If American civilization is, as charged, the apotheosis of materialism, Pauline Manford is an appropriate figure to epitomize this cult of temporal well-being. She had everything. (Tuttleton, CR 429)

L. P. Hartley (1927) referiu no *Saturday Review*: “*Twilight Sleep* is not merely an indictment of the lives of a single group of rich people; it is a horrified forecast of what the world may be coming to” (Tuttleton, CR 440). Hartley defendeu que, mais do que uma reacção inevitável à 1ª Guerra Mundial, em *Twilight Sleep*, Wharton revelava o receio, que descrevera ao longo de grande parte da sua carreira literária, relativamente à perda de valores, um problema que Hartley via representado neste romance.

Muitos críticos americanos, como Percy Hutchinson e Isabel Paterson, elogiaram a vertente satírica que Wharton demonstra no romance, cujo título evocava o estado comatoso no qual a maior parte das mulheres americanas da classe alta, de acordo com a autora, passava a sua vida adulta. A propósito deste romance, Hutchinson (1927) declarou: “*Twilight Sleep* is the most satirical of all of Mrs. Wharton’s novels” (Tuttleton, CR 434). Por seu turno, Isabel Paterson, no *Herald Tribune* (1927), lembrou: “Mrs. Wharton has always been preeminently a social satirist” (Tuttleton, CR 431). William L. Phelps, na *Forum* (1927), comentou o tipo de sátira patente no romance: “She does not, as many would-be satirists, attack virtue and idealism and self-sacrifice; she attacks wickedness in high places, selfishness in its million manifestations, the follies and futilities” (Tuttleton, CR 443). Todavia, Mary Webb, num artigo do *Bookman* (1927), refere não apreciar a aparente tentativa por parte de Wharton de modificar o mundo: “*Twilight Sleep* is of course a deliberate ‘showing-up’ of all the absurdities of modern American ‘fast’ life. That very fact weakens it, for the novelist is

not a reformer” (303).

Os comentários da crítica a *Twilight sleep* corroboram a opinião generalizada acerca da excelente capacidade artística de Wharton. No *Herald Tribune* (1927), Isabel Paterson afirmou: “Mrs. Wharton’s admirable craftsmanship has never been more evident than in *Twilight Sleep*” (Tuttleton, CR 431). Elogiou, ainda, a apetência para a descrição apropriada dos detalhes. William L. Phelps, na *Forum* (1927), enalteceu também esta obra: “This latest production of Edith Wharton’s pen is marked by those qualities that have made her the foremost of our living American writers; keen intelligence, knowledge of the manners of fashionable society, mastery of literary style, and a coldly ironical view of those grown up children we call men and women” (Tuttleton, CR 443). Edmund Wilson afirmou, no *New Republic* (1927), que *Twilight Sleep* era uma peça de literatura notável. Valorizou a sátira afiada de Wharton, defendendo que o romance é bem sucedido na sua crítica social e que a autora mostrava perspicácia ao escrever algo diferente, pois, de certo modo, renovava-se com a nova era:

... Mrs. Wharton has written a most entertaining novel and a distinguished piece of social criticism. It is a striking proof of Mrs. Wharton insight that *Twilight Sleep* should be something other than ... a mere paler repetition of the author’s earlier characters and situations. She has really, to a surprising extent, renewed herself with the new age. (78)

Num artigo do *New York Times* (1927), Percy Hutchison comentou que o novo romance de Wharton seria bem recebido, como era costume, mas que parecia cada vez mais provável que ela nunca igualasse *Ethan Frome* e *The House of Mirth*. Contudo, acrescentou: “Wharton has perhaps never told a tale with equal refinement of method ... *Twilight Sleep* abounds with passages of infinite delight” (Tuttleton, CR 432). Na mesma linha, um crítico do *Woman Citizen* (1927) refere a propósito de *Twilight Sleep*:

There is all her typical style – the culminating moments when narrative breaks into dialogue, a room seen through different pairs of eyes, the skilled reticence, always the deft use of words, the pungent wit. But the brilliance that made *The Age of Innocence* and ... *Ethan Frome* are not here. *Twilight Sleep* belongs with *Glimpses of the Moon* on the second shelf of the Wharton collection. (Tuttleton, CR 442)

Edwin Muir e L. P. Hartley (1927) enalteceram a capacidade artística que a autora revelou no romance mas sublinharam a monotonia, a falta de espontaneidade da obra. Hartley elogiou a organização, coerência do romance e afirmou:

... it is only Mrs. Wharton who can write a novel like *Twilight Sleep* in which are displayed an exacting craftsman's conscience, a method which combines almost equally the arts of statement and suggestion, and a complete knowledge and realization of the author's own intention. It is impossible to exaggerate the difficulties, technical and otherwise, which Mrs. Wharton faces and overcomes. (Tuttleton, CR 439)

Hartley constatou ainda: "*Twilight Sleep* is a grim, depressing book"; "There is little spontaneity" (Tuttleton, CR 439, 440). Edwin Muir reconheceu também que, como quase todos os romances de Wharton, *Twilight Sleep* está bem escrito, bem estruturado, e adiantou: "*Twilight Sleep* is ... full of understanding and good sense, and serious, but not too serious, in spirit. She is an admirable writer; she has recognized her limitations; she has set her standard; and in her excellence there is inevitably a touch of monotony. The present story will maintain her reputation" (Tuttleton, CR 439).

Algumas críticas patentes em jornais e revistas da época frizavam que a história descrita não é alegre, apesar de ser exposta de forma brilhante aos leitores. Um crítico do *Times Literary Supplement* (1927) afirmou que Wharton foca, mais uma vez, de forma competente a alta sociedade de Nova Iorque, e que, com Pauline Manford, adicionou um retrato notável à sua galeria de mulheres da elite. Realçou, ainda, a capacidade da autora ao apresentar o tema:

Mrs. Wharton is exceedingly cruel in her satire, unsparing to the ageing woman [Pauline Manford], and not much kinder to the young. The world of self-delusion, of "twilight sleep," seems to her so horrible that at times she can scarcely laugh at it. She sets it brilliantly before her readers, writing with such certainty and vigour that their senses anyhow will not be lulled. (Tuttleton, CR 438)

Hutchinson, no *New York Times* (1927), acrescentou: "Mrs. Wharton has not, in *Twilight Sleep* written a colorful story. Rather it is a steely gray ... told with a singular lack of emotion" (Tuttleton, CR 434). Todavia Edmund Wilson, no *New Republic* (1927), desculpou esse facto:

As Mrs. Wharton grows older, her touch becomes lighter and her attitude more tolerant ... It is, from one point of view, so agreeable to find ... Mrs. Wharton coming at last to lose something of her old harshness, to contemplate the wrongheadedness of humanity with comparative equanimity, that we are hardly disposed to complain if her novels become less vivid. (78)

No *Independent* (1927), Charles R. Walker elogiou as virtudes artísticas de Wharton, por contraste com outros escritores tecnicamente mais experimentalistas.

Contudo, revelou uma certa renitência em equiparar Wharton a escritores como Woolf:

Much of what the modern “stream of consciousness” novelist includes in his story is repetition or waste ... None of the mental processes which Mrs. Wharton records, are superfluous. Selected with economy like all other materials in her story, they win the reader’s admiration for their pertinence. Nevertheless, anyone who, for example, is familiar with Virginia Woolf reads this pages with a certain lack of conviction. (Tuttleton, CR 436)

Walker manifestou uma opinião divergente da maioria dos críticos relativamente à perspectiva da falta de energia e vitalidade da escrita de Wharton: “It has been said by some that Mrs. Wharton writes with less energy and vitality than certain other novelists whose pages are said to glow with a more immediate warmth and vitality. My own sense in the matter is of a high energy nicely controlled to produce a given result: the well-rounded novel with emphasis on character and story” (Tuttleton, CR 436).

Todavia, embora as críticas fossem no geral positivas, também se registaram comentários mais negativos. Edmund Wilson abordou o que considerou serem algumas insuficiências do romance, nomeadamente o seu final imperfeito e a depreciativa apresentação da nova geração, em especial da *flapper*, a personagem de Lita Wyant (Wilson, “Twilight Sleep” 78). Dorothy F. Gilman esboçou, no *Boston Evening Transcript* (1927), uma severa crítica e revelou o seu descontentamento em relação a este romance classificando-o como um desastre, afirmando que as suas personagens estavam ligeiramente exageradas e que Wharton escrevera uma história banal e, ao fazê-lo, perdera muito do seu antigo estilo, a sua finura e talento, tornando-se numa escritora banal. Gilman afirmou que a autora, que em tempos tinha sido uma boa romancista, se dedicara a escrever para uma revista de leitores iletrados (Gilman 5).

A recepção contemporânea à publicação do romance *Twilight Sleep*, caracteriza-se pela heterogeneidade. Alguns críticos, como Isabel Paterson, consideraram-no mais um êxito memorável para Wharton, elogiando *Twilight Sleep* como o melhor romance da autora até à data, um trabalho perfeito a seguir o exemplo dos precedentes; outros, como Percy Hutchinson, afirmaram que o romance não atingiu o nível imposto pelos seus trabalhos anteriores. Contudo, o facto de *Twilight Sleep* ter sido publicado posteriormente a *bestsellers* como *Ethan Frome* e *The Age of Innocence* e de a autora já estar estabelecida no mundo literário, pode ter contribuído para que tivesse tido menos dissidentes que devotos, como se pode constatar pelo teor genericamente elogioso das

críticas contemporâneas, contrariamente ao modo como foi recebido pelo público leitor.

No entanto, a 1ª Guerra Mundial exerceu um impacto profundo em Edith Wharton e na América, bem como no resto do mundo. De acordo com Elizabeth Ammons, a guerra remodelou o mundo (*Argument* 184). Nos “Roaring Twenties”, Wharton escolheu examinar a profundidade dessa mudança, enquanto a América a procurava esquecer. Em 1927, os cidadãos americanos não desejavam ser incomodados pelas convicções de Wharton acerca dos males da sua sociedade. Com efeito, nesse mesmo ano, os Americanos assistiram ao auge da invenção e exploração, ao progresso científico e mecânico, e o excesso vigorava. Numa época em que o país apostava no progresso, em ultrapassar a memória da guerra e evitar o sofrimento dela decorrente, a sátira mordaz e inesperada, patente em *Twilight Sleep*, ao seu próprio estilo de vida característico dos anos vinte, não foi unanimemente bem recebida. O público leitor da década de 1920 desejava romances que fossem ao encontro da sua mentalidade. Pretendia que os romances de Wharton oferecessem um escape, uma mudança de tempo e lugar, especialmente se algum tipo de sátira fosse empregue. Geralmente, um novo romance de Wharton podia ser identificado com esta mentalidade, porque, embora as suas obras estivessem carregadas de sátira, esta estava dirigida ao passado. Denominados por ela como “backward glances”; eram abordagens irónicas da elite da *Old New York* em todo o seu esplendor excessivo. Isto era o que milhares de leitores de Wharton esperavam ao comprar o romance, uma sátira aos “bons velhos tempos”. Contudo, receberam uma sátira implacável da autora dirigida ao presente, à América da *Jazz Age*.³⁹

Com efeito, nos anos vinte, época em que o futuro se afigurava promissor, os americanos revelavam-se demasiado ocupados com os divertimentos do presente e esqueciam deliberadamente o passado, tentavam escapar às memórias da guerra, evadiam-se da realidade do presente e de tudo o que era negativo, e pretendiam dirigir-se ao futuro. Naturalmente, quando Wharton criticou impiedosamente esse mesmo desejo de vazio e procura do superficial em *Twilight Sleep*, os leitores dos anos 20 sentiram-se atingidos por esta crítica. O comentário social satírico de Wharton em

³⁹ Edith Wharton era uma autora amplamente publicitada na sua época. Anúncios publicitários dos seus romances abundam no *Publishers Weekly*. Esses anúncios tiram proveito do nome da autora e do título da obra, o conteúdo do romance não é mencionado. As pessoas compravam o livro porque Wharton o tinha escrito, não pelo seu conteúdo. Quando constatavam que o conteúdo não correspondia ao que esperavam, alguns dos seus seus leitores ficavam insatisfeitos. Isto explica a facilidade com que um romance como *Twilight Sleep* pode ser criticado negativamente, mesmo depois de ascender ao estatuto de *bestseller*.

Twilight Sleep não foi, assim, bem recebido por alguns leitores nesse sentido.

A recepção crítica subsequente de *Twilight Sleep* concentra-se mais nas múltiplas ironias e complexidades presentes no romance, do que as críticas contemporâneas à sua publicação. Q.D Leavis, no artigo “Henry James's Heiress: The Importance of Edith Wharton” (1938), comparou *Twilight Sleep* com os romances de Aldous Huxley, como *Brave New World*, vendo semelhanças relativamente ao enredo detalhado.⁴⁰ Ela revelou também que o romance funcionava como uma base para compreender a ficção de jovens romancistas da década de 20, como F. Scott Fitzgerald, visto explorar a falta de rumo da vida dos seus contemporâneos e dramatizar a vida dos desenraizados (81).

As críticas posteriores de *Twilight Sleep* divergem igualmente quanto à avaliação desta obra e da sua qualidade. Com efeito, o romance recebeu uma resposta diversificada por parte dos críticos. Num extremo estão os que, como Blake Nevius (1953), tecem comentários bastante positivos, no outro extremo estão aqueles que, como Marilyn Lyde (1959), consideram o romance inadequado em termos morais e artísticos.

Frederick Hoffman (1949) considerou *Twilight Sleep* como o retrato mais bem sucedido dos anos 20 executado por Wharton (165). Por seu turno, Blake Nevius (1953) aproveitou a bem sucedida apresentação da figura central para tecer o seu elogio: “By all odds the most dominant and memorable character in *Twilight Sleep* is Pauline Manford, the wealthy, flutter-brained, hyperthyroid daughter of a Midwestern automobile tycoon” (206). Já Marilyn Lyde (1959) referiu que o romance constitui um retrocesso moral e social, acrescentando: “Here there is a lack of amplitude in the evolution of the situation. The sequence of events is too rapid, and we are too little acquainted with the characters to understand or sympathize with the motives that are behind their behavior” (170, 173). Louis Auchincloss (1961) considerou-o superficial e sem graça (*Jacobite* 22). Mais tarde, em *Notable American Women* (1971), teceu outra crítica bastante negativa, salientando a ideia de que Wharton teria escrito este romance por motivos monetários:

The postwar years marked a fairly steady decline in Mrs. Wharton's writing talent. An ocean now lay between the artist and her subject matter ... She seemed to feel in these years that she had at last localized the source of the vulgarity that had conquered the modern world; she believed that it lay in the American Middle West ... Her books begin to be shrill

⁴⁰ *Twilight Sleep*, supostamente, antecipou a obra de Aldous Huxley, *Brave New World* (1932).

with denunciations of stereotyped characters that are increasingly difficult to recognize. Perhaps because she was now writing for the larger public of the American women's magazines, needing their substantial payments to help support her expensive way of life, even her style begins to show traces of slickness. *The Glimpses of the Moon* (1922), *Twilight Sleep* (1927), and *The Children* (1928) are trivial, oddly heartless books, deficient in the very taste that had become their author's god. (572, 573)

Na perspectiva de Geoffrey Walton (1970), *Twilight Sleep* pertence à galeria dos seis romances mais importantes da obra de Wharton (204). Este crítico classifica-o como uma sátira notável da sociedade e dos rebeldes aniquilados por essa mesma sociedade, acrescentando ainda:

Edith Wharton lets herself go as a literary artist in the Fifth Avenue world of the Jazz Age. Every detail vividly objectifies the predominant mood and the situation develops with an exhilarating momentum. If the novel appears less closely constructed than the best earlier work, this is because Edith Wharton is not plotting the graph of one character's career, but deploying a group of people in circumstances that are bound to expose their weaknesses.

(141, 150)

Nona Manford foi descrita por Walton como a filha séria de Pauline, que se viu frequentemente obrigada a assumir as responsabilidades que a sua mãe evitava: "Young as she is, and appropriately young, she represents a combination of free intelligence and human sympathy, which Edith Wharton seems to have felt were needed to recreate a genuine society in which the individual could find fulfilment" (159).

James Tuttleton (1972) levantou a hipótese de a orientação literária de Wharton para fenómenos da actualidade ser uma tentativa falhada de transportar para a década de 1920 os conceitos sociais e morais do século XIX (128). Dois proeminentes biógrafos de Wharton consideraram o romance um pobre reflexo da sua capacidade e comentaram severamente as suas supostas falhas. R.W.B. Lewis (1975) considerou que o fracasso do livro se prendeu, sobretudo, com a profunda densidade do enredo (474), denominou *Twilight Sleep* o romance mais "overplotted" da autora e afirmou: "Issues of genuine moral gravity are, in fact, at stake in the novel, but they remain blurred amid the comings and goings" (474). Cynthia Griffin Wolff (1977) considerou a estrutura do enredo do romance caótica, e a crítica da sociedade nele presente negligente:

Twilight sleep is chaotically plotted; some of this anarchy is undoubtedly intended as a reflection of the disjointed quality of life in postwar America. Nevertheless, Wharton does not manage to prevent the novel from falling into dreadful melodrama at the end when Pauline's first husband invades Dexter Manford's home one night, brandishing a pistol and

preparing to redeem the family's honor. Even worse than the plot, however, is the sloppy management of the social criticism. (376)

Wolff afirmou ainda que o facto de Wharton se sentir desgostosa com a situação da América quando escreveu *Twilight Sleep* teria constituído o motivo da utilização da crítica à sociedade americana como tópico: “one senses an attitude of resentment that has even begun to infect her work – manifest in a tone of righteousness and a too-prompt condemnation of the modern world ... it dominates her next novel *Twilight Sleep*” (374). Margaret McDowell (1976), biógrafa de Wharton, é da opinião que *Twilight Sleep* revela uma escritora menos contida, mais satírica em comparação com as suas obras anteriores, e que o romance é outro dos seus muitos estudos sobre o modo de vida da classe alta de Nova Iorque antes do *crash* da bolsa de 1929. Segundo McDowell, as qualidades deste romance residem nos seus elementos satíricos, nas personagens exageradas e na elaboração do desenlace da obra, com o sacrifício de Nona Manford (42, 117). Na edição revista da mesma obra de McDowell (1990), esta afirmou: “In *Twilight Sleep* Wharton experiments with satire and presents exaggerated characters from a shallow upper-middle-class society, a mode she had used far more brilliantly in *The Custom of the Country*. Its weaknesses notwithstanding, *Twilight Sleep* ... often blends a poignant sympathy with her satire of American women” (17). Elizabeth Ammons (1980) afirmou que os romances de Wharton acerca do pós-guerra enfatizam consistentemente a seriedade da vida e as consequências desastrosas de tentar fugir à dor, sofrimento e responsabilidade (*Argument* 172).

Em 1990, Janet Goodwyn revelou estar em sintonia com o parecer anterior de Grace Kellogg (1965), segundo a qual a obra está sobrecarregada através da apresentação de correntes intelectuais (Kellogg 268), argumentando:

In setting the mood of the novel ... the portrayal of the religious and health fads which occupy the time and energy of the central protagonist, Pauline Manford, are dominant. Pamphlets and “New Thought Books” ... are among Wharton's notes and summaries for *Twilight Sleep*, and it is this aspect of the culture of 1920's New York that she draws on to show both the intellectual desperation and the futility of Pauline's life. It is here, however, where she fails. The crazes – philosophies of body, mind and spirit – to which Pauline is attracted are ultimately too unimportant; the satirical focus ... is too superficial to carry the weight of her argument and it is this weakness which has been seized upon to condemn the novel, allowing it to be dismissed as the portrait of a culture misunderstood by a writer alien to its topographical subtleties. (Goodwyn 91, 92)

Lev Raphael (1991) considerou, no entanto, ser através destes caprichos e fixações que a obra se distingue (141). Eleanor Dwight (1994), outra biógrafa de Wharton, descreveu *Twilight Sleep* como um romance bizarro baseado na sua imagem da América, na qual as personagens ou estão obcecadas pelo trabalho, ou drogadas (228).

Devemos salientar, ainda, o ensaio de Kristin Lauer, “Can France Survive this Defender? Contemporary American Reaction to Edith Wharton's Expatriation” (1993), no qual formula, aqueles que considera serem, os “four entrenched prejudices” da crítica contemporânea a Wharton (80). Neste ensaio, Lauer utiliza *Twilight Sleep* para refutar o que denomina de “four fallacies”, estando, entre elas, a classificação do seu trabalho pela crítica como pura imitação de Henry James. Lauer afirma nada poder ser mais incharacterístico da obra de James que o foco satírico de *Twilight Sleep*, com a sua preocupação com as fraquezas da sociedade ou dos seus membros. Refere que o romance trata a cena americana, e não internacional, e que os horrores que permaneceriam por dizer na ficção de James estão expostos com toda a sua sordidez. Esta exposição do sórdido também fornece a base a para refutar a tendência crítica de discutir Wharton na categoria inferior de uma distinta “lady novelist”, visto que, segundo Lauer, a autora não revela delicadeza nesta obra, mas corrupção e cinismo. A crítica demonstrava, também, resistência à classe social e à expatriação para a Europa da autora, que Lauer rebateu afirmando que ela vivia no estrangeiro como americana, definindo-se sempre por oposição a uma sociedade estranha. Finalmente, Lauer refutou o suposto distanciamento intelectual da autora, a sua preocupação aparente com a alta cultura em detrimento do que era considerado ser o tema americano, afirmando que em *Twilight Sleep* se mostrava preocupada com assuntos como a fraqueza humana e corrupção.

A crítica académica é relativamente consistente na sua interpretação de *Twilight Sleep*. Muitos consideraram a preocupação central do romance como sendo a procura de modos de evitar a dor (Benstock, *Gifts* 397; Killoran, *Art* 108; Preston 36; Wershoven 131; Wolff 362). Nesta leitura, a “ceasless activity” das personagens (Preston 185) é o único modo da sociedade criar uma “general anesthesia - of emotions and moral sensibilities” para evitar a dor da realidade (Wolff 362). Helen Killoran (1996) explorou a noção do evitar da dor para mostrar que o resultado é “the death of the soul” (108). De facto, ela referiu que: “Wharton has made clear by the allusions to Faust, Genesis, and

Paradise Lost that the death of the soul will result from avoidance of ‘care’ and sorrow because pain is ordained by God to fallen man-unless there is redeeming intervention” (121). Em 2001, Killoran considerou o problema focado na história tão grave que a família Manford está: “on the verge of desintegration from affairs, drug use, child neglect, and other self-destructive behavior that the fads are designed to disguise” (133).

No entanto, Mary Papke argumentou, em *Verging on the Abyss* (1990), que o principal enfoque do romance é a descrição do desejo, num mundo moderno de perda e incesto, que Wharton tinha iniciado em romances anteriores (163). Papke defende: “in such a society ... love always proves traumatic or severely compromised” (165), e sugere que, em *Twilight Sleep*, está patente o desejo socialmente inaceitável, neste caso, o referido incesto. Afirmou ainda: “loss of family, both the loss occasioned by modern redefinitions of the relationships which obtain between family members and the relationships which some family members seek as compensation, is the most profound occasion of despair for Wharton’s modern Americans” (164). Tal como noutros romances, o problema suscitado por buscas sem sentido e relacionamentos nascidos do desespero coloca indivíduos e grupos sociais em desacordo, com uma questão entre eles: devem os interesses individuais, necessidades, e desejos sobrepor-se aos interesses, necessidades e desejos do colectivo? Papke declara que no romance: “the new lack of codes results in a splintering of both self and family, a chaotic multiplication of loss” (164). Por outras palavras, a falta de objetivos dos americanos seria o resultado directo de uma perda do “old code,” o discurso e expectativas comportamentais que unem os personagens, para o bem ou para o mal, em *The Age of Innocence*. Papke sugere que a intenção de Wharton não era reaccionária; ela não pretendia culpar a geração mais jovem e “perdida” por este problema, mas desafiar a perseguição narcísica da juventude eterna e a comercialização da religião e arte (165). A crítica da autora dirigir-se-ia, afinal, àqueles que queriam escapar à realidade. Segundo Papke, Wharton sugeria uma revisão total da estrutura social do passado e presente, e acreditava que a potencial solução para o problema passava pelo desenvolvimento de uma nova ética ou código de honra, baseadas talvez nos velhos códigos; os velhos códigos tornar-se-iam, deste modo, a base para a nova moralidade (165).

Alguns críticos executaram abordagens alternativas a *Twilight Sleep* e exploraram a complexidade das preocupações que Wharton revela nessa obra. No estudo, *Edith*

Wharton's Brave New Politics (1994), Dale Bauer reivindica a voz da autora nos debates intelectuais, políticos, sociais e psicológicos da altura. Bauer discute a representação da eugenia e de “twilight sleep”, um analgésico ministrado às mulheres durante o parto, nos anos vinte. A ensaísta sugere que *Twilight Sleep* é o romance mais político de Wharton; constata que “twilight sleep” forçava as mulheres a perder o controlo do seu corpo, permitindo-lhes simultaneamente uma escolha. Bauer reflecte sobre a natureza das escolhas oferecidas às mulheres e questiona: “Was twilight sleep a feminist answer to the fears of childbirth, and thus a way to women’s power, or was it a conservative gesture for advancing the cause of positive eugenics? or both?” (95).

Por seu turno, Margaret McDowell (1990) identifica outro tema significativo no romance, a preocupação de Wharton com o isolamento das pessoas em todos os grupos etários; com a falta de compreensão entre gerações, com o relacionamento entre pais e filhos e com a relação das suas personagens com um meio social disforme (94). McDowell estabelece a diferença entre força social presente em “cerimónias tribais” importantes para a estabilidade em *The Age of Innocence*, e os substitutos banais para os valores perdidos, que emergiam no envolvimento exagerado das personagens de *Twilight Sleep* em: “committees, ladies’ culture clubs, religious cults, and bohemian gatherings of artists at certain cafés. Unfortunately, the causes espoused by these groups are often meaningless enterprises at best and fraudulent schemes at worst, and superficial involvement in them simply disguises the basic aimlessness of those who participate” (94). Tanto os argumentos de Bauer como os de McDowell sugerem que Wharton identifica forças culturais que se desenvolvem sob as actividades das personagens, a sua ausência de objectivos, e esforços para eliminar a dor.

Sob um enfoque diferente salientamos Phillip Barrish, e a sua obra *American Literary Realism, Critical Theory, and Intellectual Prestige* (2001), cujo objectivo consiste em reexaminar o Realismo enquanto categoria histórico-literária. Barrish descreveu *Twilight Sleep* como um romance centrado numa jovem, Nona, no qual Wharton mergulhou no mundo da sociedade nova-iorquina em que estão patentes o divórcio, controlo de natalidade, cinema, e outros indicadores de modernidade. Barrish considerou este romance um “insider’s grasp of ... jazz-age American culture” (99), que funciona como a sua forma de prestígio realista. Mais ambivalentemente, Barrish sugere que esta obra revela um mergulho nas possibilidades psicosexuais de um romance entre

o pai de Nona e a sua nora, Lita. Como outros textos de Wharton (*Summer* e o excerto “Beatrice Palmato”), *Twilight Sleep* desenvolve um argumento que aborda o incesto, o qual funciona como “real real of internal violence and desire” (114) do romance. O romance foca a exploração psicosexual do incesto, e, nas suas muitas referências racistas, representa ainda “white panic about racial and cultural otherness” (114).

De acordo com Barrish, *Twilight Sleep* representa a ficção mais intrigante de Wharton no sentido de tentar atribuir estatuto intelectual realista a uma mulher (13). Barrish afirma que, em *Twilight Sleep*, a *flapper* Nona Manford atinge “realist prestige” (115) quando descobre que o seu pai nutre de uma paixão incestuosa pela nora (100). Barrish retrata ainda Nona como um membro da geração de “bewildered, disenchanting young people who had grown up since the Great War” (12) e foca, também, outra ênfase da crítica a *Twilight Sleep*: a da abordagem da mulher, mais especificamente da *flapper*, na obra.⁴¹ Segundo Barrish, a ideia de que Wharton desaprovava a *flapper*, inclui-se numa consideração generalizada de que ela se opunha a formas culturais modernistas, quer estivessem integradas na cultura *jazz* ou no Modernismo literário, tornado proeminente durante a fase do pós-guerra da sua própria carreira (97). Contudo, Barrish afirma que há indícios de que a autora tentou, de algum modo, incorporar ou assimilar a cultura *jazz* e a sua mais emblemática figura, a *flapper*. De facto, *flappers* intelectuais ou artistas figuram com grande complexidade nos romances de Wharton de meados dos anos 20, incluindo *The Glimpses of the Moon* (1922), *The Mother's Recompense* (1925), e *Twilight Sleep* (1927) (Barrish 98).

Como acima constatámos, embora a recepção crítica à obra de Wharton seja heterogénea, a generalidade dos críticos revela-se consensual relativamente ao facto de a autora demonstrar uma marcante vertente satírica e de crítica social, reveladora de grande qualidade artística, ao longo da sua obra. De acordo com críticos como Janet Beer (2002), *Twilight Sleep*, em que Wharton descreveu satiricamente a sociedade dos anos 20 dos Estados Unidos, está entre as obras que mais revelam essa faceta: “...*The Custom of the Country* ... is Wharton’s first full length satire, and it marks a shift into a satiric mode that she was to make distinctively her own, particularly in the novels of the twenties: *The Glimpses of the Moon* (1922), *Twilight Sleep* (1927), and *The Children* (1928)” (27).

⁴¹ Já Ammons (*Argument* 184, 187) e Lewis (*Letters* 461), entre outros, tinham focado este aspecto.

Contudo, o facto de, em *Twilight Sleep*, Wharton ter examinado o presente e as suas origens numa época em que todos olhavam em frente, e, enquanto tinha, de acordo com críticos como Wilson, perdido a autoridade de falar pelos americanos, pois não vivia em Nova Iorque há mais de quinze anos, valeu-lhe críticas negativas. Todavia, tal como Isabel Paterson, consideramos que *Twilight Sleep* pode ser entendido como caricatura de uma época que talvez só fosse possível emergir de uma sensibilidade distanciada da realidade da vida americana.

Após uma análise da recepção crítica de Edith Wharton, podemos concluir que esta se revelou ambígua ao longo dos anos. Esta ideia é corroborada por Tuttleton, em *Edith Wharton: The Contemporary Reviews* (1992), que encarou a recepção crítica de Wharton como “paradoxical”:

If, as Irving Howe suggested in 1962, literary critics were still trying to refute the claim that Edith Wharton (1862-1937) was a rich, clever, narrow, dated, bleak, and minor Henry James, and if, as Gore Vidal has remarked, Edith Wharton has been denied her rightful place in American letters because of her sex, class, and residence abroad, the explanation may be found in some of Mrs. Wharton's earliest reviewers, who trivialized her work as that of a mere woman, sneered at the elite class that was her material, and dismissed her as out of touch with America ... she was simultaneously recognized as a writer of exceptional literary distinction. (ix)

As recensões contemporâneas destacavam a precisão estrutural das suas obras, mas criticavam duramente a sua falta de compromisso social (Killoran, *Reception* 1-6). Por ser uma mulher de classe social elevada, Wharton não gozou da simpatia da crítica de esquerda, a dos académicos do *New Republic*. Muitos críticos admiravam a técnica literária de Wharton, ainda que a considerassem uma escritora excessivamente conservadora, ancorada no passado, e afastada do realismo socialista de William Dean Howells ou da mestria de Henry James, com o qual, como vimos, foi constantemente comparada, e, não raro, considerada como pouco mais que uma aprendiz: “She never could shake the shadow of Henry James in the eyes of critics and the public ... Wharton became a victim of repetition and association and, of course, history” (Killoran, *Reception* 1). De facto, Wharton era encarada, por críticos como Leavis e Kazin, como uma romancista de costumes com visão limitada. Outros críticos americanos das duas primeiras décadas do século XX reconheceram o seu êxito comercial, mas não aceitaram o facto de se tratar de uma americana residente em Paris.

Depois de *The Age of Innocence*, os críticos apontaram um cariz mais sentimental,

mais compreensivo à sua escrita, nomeadamente face às suas heroínas (por exemplo Mrs. Clephane, em *The Mother's Recompense* ou Judith Wheater, em *The Children*). Mas, visto que tal cariz contradizia a sua imagem de frieza, muitos consideravam que ela estaria a escrever para revistas de mulheres somente com fins monetários, e era condenada pelas qualidades “femininas”. Se abandonava o distanciamento pelo qual tinha sido condenada anteriormente e escrevia romances vincadamente morais acerca dos desaires sociais dos americanos como em *The Children*, *Twilight Sleep*, e *The Glimpses of the Moon*, isso era considerado como a censura de uma senhora idosa em guerra com o mundo moderno. Se abandonava os desfechos obscuros, irónicos ou trágicos da sua ficção inicial, que os seus críticos tinham condenado durante anos, e se conferisse desenlaces mais felizes à ficção, era frequentemente considerada como romântica, não realista, sentimental ou antiquada.

Durante muito tempo, a sua obra foi maioritariamente lida através das lentes formalista ou feminista, tradicionalmente favorecida pelos estudiosos de James, que levou muitos críticos a dividirem a carreira de Wharton em dois períodos: um de grande sucesso artístico, que corresponde à primeira fase da carreira, e outro período menos apreciado, correspondente à sua escrita do pós-guerra. A maior parte da obra posterior a 1920 foi mais ou menos desvalorizada e negligenciada. De facto, a maior parte dos críticos defende que a capacidade criativa de Wharton atingiu o auge com os romances *The House of Mirth* e *The Age of Innocence*, classificando a sua última ficção como reaccionária, sensacionalista e esteticamente inferior. Segundo alguns críticos, Wharton tinha perdido contacto com a América, não compreendia a classe trabalhadora e a pobreza. Outra possível explicação para a mudança na recepção crítica da obra de Edith Wharton nos anos 20 reside no Modernismo que os escritores da nova geração tinham adoptado quase em unísono depois da 1ª Guerra Mundial.

Após a morte de Wharton, a sua reputação crítica diminuiu. Continuou a vigorar a ideia de que era antiquada e de que as suas obras finais eram inferiores, escritas por uma mulher incapaz de manter a qualidade. Todavia, concordamos com a afirmação de R.W.B. Lewis: “Edith Wharton’s novels after *The Age of Innocence* have usually been treated with undue critical severity” (*Biography* 523). Esta é passível de ser corroborada com padrão do sucesso de Wharton e com o modo como, depois da guerra, esse padrão reflecte crescimento pessoal, mudanças intelectuais e emocionais, temas e interesses em

desenvolvimento. De facto, uma análise mais atenta da sua ficção do pós-guerra revela, acima de tudo, a sua recusa de parar de crescer como pessoa e como escritora (McDowell, 1976: 105).

Não obstante a recepção crítica à produção literária de Wharton se tenha pautado por uma certa divergência, verificaram-se alguns consensos. O primeiro diz respeito ao seu valor como observadora e crítica da sociedade americana em transição, bem como dos respectivos elementos em conflito inerentes a essa mudança. Wharton focava, muito especialmente, a interacção dessas transformações com a mulher do seu tempo. Tuttleton (1992) salientou as características pelas quais foi recorrentemente elogiada:

...Wharton was also praised by her contemporaries – and is valued now – for those qualities that make her an artist of the first order: the aesthetic form of her greatest novels and stories in the irresistibility of their structure and plotting; her creation of memorable characters ... who are alive with passions, feelings, and ideas that we can recognize as expressive of human nature in its rich variety; her convincing re-creation of the social worlds in which these characters move and interact; the profundity of her insight into human motivations and action; her astonishing grasp of ideas and of the appropriate dramatic forms in which they can be fictionally rendered; her insight into the operations of society itself and the limitations of social experience everywhere; her incisive wit; her sense of humour; her wickedly observant eye; her satirical gift in disposing of the vain and foolish. (CR xxi)

Outro consenso, recorrente por parte de várias gerações de críticos, desde Irving Howe a RWB Lewis, e ecoado na declaração primeiro proferida por Edmund Wilson no artigo “Justice to Edith Wharton”, em 1938, era o de que a ficção de Wharton não recebeu uma justa avaliação. O sentimento persistente dos próprios críticos de que a escrita desta autora não tinha sido bem avaliada, existe, em larga medida, porque a sua ficção foi vista na luz distorcida de etiquetas literárias ⁴² ou à sombra da relação com a sua vida. De facto, a ficção de Wharton foi subestimada durante décadas, a sua reputação na literatura americana afectada, e o problema de se lhe fazer justiça foi mais complicado devido a preconceitos históricos e culturais enraizados que a depreciavam pela sua origem aristocrática, a sua expatriação para França e por pertencer ao sexo feminino. Millicent Bell (1995) sintetiza a conclusão que alcançámos ao analisar a recepção crítica e coloca outra hipótese digna de futura especulação:

⁴² Ao classificá-la como essencialmente regionalista, determinista, realista ou uma romancista de costumes, os críticos limitaram, reduziram a sua escrita. Os temas e formas das obras de Wharton são suficientemente variados para excederem as limitações e restrições da rotulação literária redutiva. Como Grace Kellog (1965) insistiu: “She wrote exactly what she wanted to write, and by it was fulfilled” (225).

Some of the criticisms reviewers had offered her novels as they appeared remained staples of summary judgement for some time after her death, and justice, in the form of serious, full scale study of her work came late to Edith Wharton. Perhaps the slowness of the critics to attempt to give her a place, to evaluate her as a candidate for the canon of American literature, is an index of the resistance of the canon to the intrusion of a major female novelist ... (9)

Por todas as razões mencionadas, Killoran (2001) insistiu que a verdadeira dimensão da “grandeza” de Wharton permanece por ser descoberta e que as avaliações críticas do seu trabalho, especialmente aquelas da segunda parte da sua carreira, na sua maioria, ainda não reconheciam o conhecimento, estética, e excelentes inovações técnicas que estão na raiz da sua criatividade (xi).

Todavia, o interesse na obra de Wharton intensificou nas últimas décadas, o que se deveu, de acordo com Carl Rollyson (2002), aos seguintes motivos: “[Wharton] combines an intense, historical sensibility with an understanding of the universal themes of love, family and society” (274). A obra desta autora interessa ser estudada porque foca temas da actualidade política e social, como acontece em *Twilight Sleep*, romance que permanece pouco explorado, e que, embora tenha escrito em 1927, inclui temáticas que continuam actuais e pertinentes. De facto, os temas modernos focados em *Twilight Sleep* como o sexo, as drogas, o trabalho, o dinheiro, a atracção pelo oculto, o divórcio, e a incursão da cultura de massas em todas as formas da vida privada, dotam este romance de um cunho contemporâneo.

Embora desde os anos 1970 a maior parte da crítica sobre ela fosse feminista, muito expandiu para teorias críticas sociológicas, económicas, antropológicas, filosóficas, entre outras. A etnografia e antropologia literárias, emergentes em finais dos anos 80, conduziram ao materialismo cultural e novo historicismo que caracterizam os estudos *whartonianos* dos últimos anos do século XX. No final do século XX e início do século XXI, os estudos sobre a produção literária de Wharton fizeram eco de uma mudança de direcção que está relacionada com o reconhecimento ideológico e político da realidade multicultural da sociedade contemporânea. A recepção académica da sua obra evoluiu da crítica formalista e textual até investigações sobre aspectos da sua obra relacionados com a ideologia da cultura. Uma fonte essencial de crítica contemporânea sobre a autora é a *Edith Wharton Review*, que começou a ser publicada pela *Edith Wharton Society*, formada em 1984 e agora editada por Carole Shaffer-Koros, e que encetou conferências bi-anuais que atraíram, como agora, académicos de todo o mundo.

II - EDITH WHARTON E A SUA ESCRITA NO CONTEXTO DOS ANOS 20

1. OS ANOS 20 NA AMÉRICA: UMA SOCIEDADE EM MUTAÇÃO

We are entering a new era, our new thinking and new doing are bringing us a new world, and a new heaven, and a new earth, for which prophets have been looking from time immemorial.

Henry Ford, 1920

Mythologized as youth-oriented, celebrated for fast and loose tempos, the Twenties were, above all, a decade of change.

(Walden 16)

Os anos vinte do século passado, período frequentemente denominado *Jazz Age*, *Roaring Twenties* ou *New Era*, foram uma década da História dos Estados Unidos repleta de acontecimentos que reflectiam uma sociedade e cultura em mutação, como constataremos ao longo deste capítulo.

A 1ª Guerra Mundial tinha remetido os americanos para uma atmosfera de desilusão à qual reagiram na década de vinte. Com efeito, os soldados tinham regressado da guerra cansados e desiludidos com as experiências vividas na Europa, e a maioria dos indivíduos optara por atribuir mais prioridade aos interesses pessoais do que ao bem-estar geral da população (Allen, *Big Change* 131). Os americanos refugiaram-se na vida privada e ambicionavam usufruir de uma maior liberdade pessoal, o que contribuiu para a alteração das regras sociais tradicionais.

Os anos vinte constituíram uma década de transição em que se verificou a mudança de muitos aspectos da sociedade e da cultura americanas. O progresso tecnológico, a rápida urbanização, as alterações demográficas, a revolta modernista contra o vitorianismo, a revolução na arte, literatura e música, novos movimentos culturais, como o *Harlem Renaissance* e a *Lost Generation*, e a emancipação das mulheres, reflectiam uma geração detentora de uma nova mentalidade em ruptura com uma sociedade mais tradicional.

Com efeito, esta foi uma época de tumulto ideológico e social. Foi um período de pico da imigração europeia para a América, de migração de africano-americanos para o Norte, e o início do verdadeiro movimento de mulheres para a força de trabalho. O país reflectia novas ideias, numa época de maior liberdade: “American thought and folkways changed drastically in the first thirty years of the new century, as technology, the apparently unending prosperity cycle, and the increasing complexity of social and economic organization impressed new realities and new hopes on the American people” (Nugent 193). A prosperidade económica, decorrente da produção capitalista Fordista direccionada para o consumo, marcou os anos 20. As condições que possibilitaram as alterações políticas e económicas ocorridas nesta época revelaram uma dimensão fundamentalmente ideológica, incluíram a emergência de um novo conjunto de dispositivos de cultura de massas, e um novo estilo de vida urbano e consumista.

Nos anos 20, a transformação cultural e sexual surgiram em simultâneo. As *flappers* e estrelas de cinema eram idealizadas e símbolos sexuais, frequentar os *speakeasies* e o acto de fumar tornaram-se parte de uma nova percepção de aventura sexual, e o carro simbolizou o ritmo acelerado da década. Os americanos entregavam-se vigorosamente a variadas actividades e formas de entretenimento, numa tentativa de usufruir da liberdade, embora frequentemente destituídos de um plano ou objectivo de vida: “The middle and late twenties were years of vigorous, sometimes violent, activity, when people threw themselves at life with great outward zest but ... with deep inward confusion and emptiness about life’s purposes. Fads came and sometimes went; flivvers, flappers, and mahjongg had a brief popular glory” (Nugent 194).

A década de vinte foi um período de contradições e ambivalências; por um lado, foi marcada pelo optimismo (somente quebrado em 1929), confiança e prosperidade económica, por outro, foi um período de dúvida e confusão. Nessa época, registavam-se tensões/conflitos culturais, raciais, sociais, religiosos e políticos que marcaram a sociedade americana:

The decade often called the Roaring Twenties was a paradoxical era. On the one hand, most people still accepted the same values that had served their forebears. They worked hard, raised families, attended church, paid their taxes, and obeyed the law. On the other hand, there was a tendency toward rebelliousness, pleasure seeking, and unrestrained individualism. The overall prosperity of the nation could not resolve the clash between old and new values nor the increasingly different outlooks of rural and urban communities.

(Gruver 662)

Essas tensões, surgidas como reacção às grandes mudanças - a nível político, económico, social e cultural - que a sociedade experimentava no mundo do pós-guerra, transpareciam em tendências, acontecimentos e movimentos sociais e culturais:

Several decades of rapid industrialization and urbanization, heavy immigration, and contentious efforts at political and social reform had preceded the 1920s ... Tension between those encouraged and those alarmed by change, heightened by the United States' entry into the European war in 1917, did not altogether dissipate with the November 1918 armistice. The November 1917 Bolshevik Revolution in Russia together with postwar domestic labor unrest, both greeted unsympathetically by American business and government, generated the Red Scare of 1919. The legacies of these recent experiences and the continuing bitterness they spawned subsequently manifested themselves in large-scale social conflicts during the following decades. (Kyvig 140)

De facto, camuflados por uma aparente prosperidade e optimismo, permaneciam os antigos valores conservadores. Conforme constataremos adiante, a década foi marcada pelos contra-ataques de uma cultura mais tradicional e rural ao materialismo e superficialidade de uma cultura cada vez mais urbana. Foi um período de grande contradição e de divisões profundas, nomeadamente entre: cidade/província, americanos/estrangeiros, Católicos/Protestantes:

Differences in the circumstances and daily life experiences of various Americans underlay the conflicts of the 1920s and 1930s. Race continued its long history as a primary American social cleavage. The disparities of urban and rural life generated deep mutual suspicion between those who dwelt in the two dissimilar environments, especially when reinforced by economic, ethnic, religious, and racial differences ... Suspicion and distrust between North and South, old-stock residents and recent arrivals, traditional enemies, and new rivals for jobs, housing, or other measures of social acceptance caused animosities to linger close to the surface and occasionally flare into ugly outbursts. (Kyvig 140)

Esta década foi ainda marcada pelos conflitos internos e pela intolerância crescente transmitida pelo renascer do fundamentalismo religioso, pelo ressurgimento do *Ku Klux Klan*, pelo *Red Scare*, pelas leis de imigração restritivas e pela Lei Seca. Receio e desconfiança relativamente a tudo o que denotava ser “não-americano” foi a força motriz que impulsionou alguns acontecimentos e tendências relevantes dos Estados Unidos nos anos vinte.

Após o final da 1ª Guerra Mundial, em 1919, mais de dois milhões de soldados americanos ficaram dispensados do serviço militar e desempregados (Kyvig 4). Iniciou-se então uma política económica de paz, regida pela ideia do regresso à normalidade:

“In March 1920, the Senate’s final rejection of U.S. membership in the new League of Nations, the international organization brought to life by President Woodrow Wilson at the Paris Peace Conference, seemed to lead people to believe that they were free of the prospect that their lives would again be disrupted by military service or civilian war work” (Kyvig 4). Em Março de 1921, Warren Harding sucedeu a Woodrow Wilson. O seu mote, “Back to normalcy”, pelo qual muitos americanos ansiavam, converteu-se num princípio-chave (Faulkner 714) que orientou o desenvolvimento da América nos anos vinte: “Harding, promised a return to “normalcy,” by which he seemed to mean that the federal government would reduce the domestic and international activities in which it had engaged during the war and not seek again to extend its influence abroad or at home” (Kyvig 4). Ao longo da década, “normalcy” era sinónimo de prosperidade continuada, conformidade com os valores comerciais da *New Era*, e de um não envolvimento com o resto do mundo no domínio dos negócios estrangeiros, excepto na área do comércio (Nugent 189). Numa perspectiva económica, o conceito de “normalcy” exprimiu uma política que se traduzia em altas tarifas alfandegárias, impostos baixos e reduzida influência do Estado no comércio.

Os americanos mais tradicionalistas ansiavam por uma América perdida, drasticamente alterada pela indústria e urbanização, isto é, pelos tempos anteriores à guerra, com menos estrangeiros, sem ideologias radicais, mais ligados à vida rural e mais devotos à religião. À medida que a década se desenrolava, tornava-se claro que “normalcy” incluía também três tendências principais: redefinição de “Americanismo”, recomeço do antagonismo racial, ressurreição da “old-time religion”.

A antiga cultura, “White Anglo-Saxon Protestant” (WASP), caracterizada pela defesa de valores e modos de vida tradicionais, pela religiosidade e estilo de vida rural, reagia a uma nova cultura de massas urbana, assente em diversos grupos étnicos e cuja modernidade desafiava cada vez mais as tradições tipicamente vitorianas. Registava-se uma divisão entre aqueles que acolhiam as novas mudanças e perspectivavam o futuro com esperança, e aqueles que idealizavam o passado, resistindo à mudança (Gruver 662). Este antagonismo traduziu-se numa década marcada por um impressionante conflito cultural (Kyvig 140) entre uma nova geração, com ideias progressivas e liberais, e um grupo mais tradicional e convencional, que favorecia o conformismo e a nostalgia. A nova geração manifestava uma maior liberdade sexual e comportamental e

utilizava as novas tecnologias, introduzidas na vida dos cidadãos devido aos avanços da ciência que, por sua vez, tornaram a religião menos convincente para muitos americanos. A geração mais tradicionalista temia que os americanos perdessem a moralidade, rejeitava a ciência e as suas implicações, manifestava intolerância, resistência, e um novo Puritanismo (*Outline* 129): “Most rural Americans, in particular, clung tenaciously to traditional social values and religious beliefs. Suspicious of any change, they were especially concerned about scientific discoveries and viewed modern science as the destroyer of Christian faith and moral standards” (Gruver 662).

Após a 1ª Guerra Mundial, a população aumentou drasticamente, especialmente nas áreas urbanas: “By the end of the decade [1920s] less than 25 percent of the country’s population lived on small farms, and the large metropolitan areas contained 48 percent of the population” (Gruver 662, 663). Em busca de uma vida melhor, cada vez mais pessoas partiam das áreas rurais para as cidades, que surgiam por todo o país (Nugent 51) e onde a vida era estimulante, com os seus museus, peças de teatro, eventos desportivos, entre outros, ao alcance dos cidadãos. Este novo estilo de vida urbano impulsionou a deterioração de valores tradicionais, propiciando uma certa oposição entre cidade e campo, entre estilo de vida tradicional e rural e um novo urbanismo: “During those years [1920s] a new cosmopolitan, urban America confronted an old provincial, small town and farm America, and cultural conflict reached new levels of tension” (Tindall 663). Grande parte da divergência entre cidade e campo baseava-se na religião, visto que muitas áreas rurais gravitavam em direcção a vários tipos de fundamentalismo religioso: “Religious Fundamentalism was provincial America’s most characteristic attribute during the Twenties. It was, both its advocates and critics agreed, a folk movement, of the countryside and small towns” (Baritz 191).

O aumento populacional dos anos vinte deveu-se, também, à chegada aos Estados Unidos da “Second Wave” de imigrantes. Eles foram fonte de discórdia porque representavam a diversidade, para um povo que queria preservar o “americanismo”, e eram acusados de impor os seus padrões “imorais” (Pires 427). A sua linguagem, costumes e estilo de vida urbano tornavam os americanos tradicionalistas impacientes (Nugent 55). O conflito entre os imigrantes e os que se opunham à imigração acentuou-se durante os anos vinte. Contudo, o facto de estes novos imigrantes representarem uma força de trabalho crucial para a economia industrial do país ampliava esta tensão

cultural.⁴³

De acordo com Maria Laura B. Pires, nesta época surgiu aquilo que ficou conhecido como a “contestação do outro”, um conjunto de atitudes directamente relacionadas com as políticas de imigração e o nacionalismo militante que, com a narrativa da “Americanização”, procurava eliminar os “inimigos que viviam no país” através de um processo de deportação, da criminalização da dissidência (428).

Na mesma linha, R. B. Nye e J. E. Morpurgo afirmam que a América, após 1919, era nacionalista e isolacionista e que esse nacionalismo se prolongou em tempo de paz sob a forma de uma campanha contra o “radicalismo”, isto é, contra os que fossem suspeitos de ter tendências revolucionárias e subversivas, os “vermelhos” (341).

De facto, em 1919-20 teve início um acontecimento revelador de tensão a nível político, mas com implicações ao nível social, o *Red Scare*. O sucesso da Revolução Russa (revolução Bolshevique) liderada por Lenine e o perigo dos “enemies within” nos Estados Unidos assustaram alguns americanos que temiam que América também cedesse ao Comunismo.⁴⁴ As revoluções comunistas na Europa, as revoltas sociais de 1919 nos Estados Unidos, as greves e o “Unionism” (Nugent 100-105; Gruver 652) reforçaram esse receio, que culminou nos denominados “alien raids”, supervisionados por Edgar Hoover e pelo Procurador Geral Mitchell Palmer, que perseguiu e mandou prender aqueles que julgava serem comunistas, socialistas e anarquistas: “Any alien of suspicious racial or national origin was regarded as likely to be a “Red”” (Gruver 652). Muitos desses indivíduos, entre os quais se encontravam frequentemente os recém-emigrados, embora fossem inocentes, eram deportados do país. Nesta época, o FBI condenou e criminalizou os “dissents”⁴⁵ e, mais tarde, na sequência destes acontecimentos, foi oficialmente estabelecida uma restrição à imigração (Pires 428,429). Eventualmente, as tácticas e abuso de poder de Palmer desagradaram aos próprios americanos conservadores e suscitaram a oposição da população (Gruver 652).

⁴³ Os problemas enfrentados por Italianos e Católicos Irlandeses nos EUA exemplificam as experiências vividas por muitos dos imigrantes nos anos 20.

⁴⁴ O Partido Comunista americano tinha sido fundado em 1919 sob liderança de radicais estrangeiros e manifestava-se abertamente contra o sistema (Gruver 651).

⁴⁵ A desconfiança pública relativamente aos radicais, especialmente estrangeiros suspeitos de possuírem ideias políticas revolucionárias, atingiu o auge com o julgamento de Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti detidos, em 1920 em Massachussets, por roubo e assassínio. Sacco e Vanzetti, imigrantes italianos suspeitos de serem anarquistas, foram presos e julgados numa atmosfera de raiva anti-estrangeiros e anti-radicais (Gruver 652). Depois de um julgamento de seis anos, e apesar das provas serem consideradas insuficientes, foram executados em 1927 (Schoell 182; Nugent 116). O julgamento deixou muitos intelectuais desiludidos com o governo e com o sistema de justiça do seu país (Gruver 653).

Devido, em grande medida, ao medo do Comunismo e com o objectivo de atenuar o aumento do desemprego (Gruver 653), durante as administrações Harding (1921) e Coolidge (1924), foi aprovada legislação que restringia severamente a imigração para os Estados Unidos (Wish 426). Em 1921, o Congresso aprovou o *Emergency Quota Act*, que limitava anualmente o número de imigrantes que entrava nos EUA a 3%, para cada país de origem: “Congress passed the Emergency Quota Act, limiting the number of immigrants each year to 3 percent of the foreign-born of each national group living in the United States in 1910” (Gruver 653). O *National Origins Act*, de 1924, revelou ser ainda mais restritivo: “It reduced the quota to 2 percent, based on the number of immigrants from each country in residence in the United States in 1890” (Gruver 653). Maria Teresa Tavares associa a passagem da lei das quotas de 1924 a uma importante vitória para a grande “raça nórdica” e acrescenta: “Nessa vitória manifesta-se a força da tradição nativista e da sua concepção racial da nação e da identidade nacional” (284). Com a introdução destas leis, o número de imigrantes atingiu, no final dos anos vinte, a percentagem mais baixa de sempre (Nugent 117).

A intensificação da violência inflingida a africano-americanos constituiu um sinal de tensões sociais. A guerra tinha proporcionado a alguns deles a hipótese de se libertarem da rígida estrutura social do Sul. Muitos tinham servido no exército e outros tinham sido atraídos para os centros urbanos no Norte tendo em vista melhores empregos. Embora o racismo não fosse tão notório no Norte, ainda estava presente. A discriminação forçava-os a viver em *ghettos*, onde tinham de pagar rendas elevadas por alojamento parco. Frequentemente eram forçados a aceitar empregos mal remunerados e a suportar a hostilidade dos trabalhadores brancos (Gruver 666): “Racial conflict increased with the greater migration of Negroes, largely because of the competition with whites for jobs and housing” (McCoy 21). Elucidados pela experiência cidadina, serviço militar, e pelo ideal democrático divulgado na guerra que tinham ajudado a travar, os africano-americanos começaram a exigir os direitos há muito negados, incluindo salários mais elevados, igual protecção perante a lei, e igualdade de oportunidades. No entanto, nesta época, os supremacistas brancos incitavam ao medo do radicalismo e comunismo, numa tentativa de evitar que os africano-americanos atingissem os seus objectivos. Em 1919, cidades do norte assistiram a conflitos raciais violentos (Gruver 666, 667).

Devido às circunstâncias sociais e ao aumento da imigração, o *Ku Klux Klan*,

adormecido desde 1900 – ressuscitou, nos anos vinte, no Sul dos Estados Unidos, e expandiu-se ao resto do país: "The Klan held the balance of political power in several Southern states and was very strong among the lower-middle class in small towns of the Midwest, Southwest, and Far West" (Gruver 667). Esta organização alcançou um âmbito nacional, atingindo 2 a 3 milhões de elementos em 1926, tendo-se tornado muito influente na política americana (Pires 429).

Representando o conflito racial e étnico vigente e aqueles que rejeitavam novos modos de vida, o *Ku Klux Klan* apoiava "American ideals", como: famílias sólidas, fé religiosa (Protestante) e patriotismo. O *Ku Klux Klan* atacou especialmente os africano-americanos (McCoy 142), mas também se opôs à imigração e desprezou Católicos, Judeus, estrangeiros (e todos os que não fossem "White Anglo-Saxon Protestant") pela sua suposta ameaça à pureza americana. O *Klan* procurou conseguir a segregação racial (Pires 429) recorrendo à violência em alguns estados. Contudo, a corrupção entre os líderes do *Klan* afectou-o e, cerca de 1930, o número de membros tinha reduzido drasticamente. Segundo alguns críticos, a revigoração do *Ku Klux Klan* nos anos vinte representou um sintoma das frustrações e receios da América provinciana (Baritz 85).

Nos anos vinte, os indivíduos mais conservadores culpavam o consumo de bebidas alcoólicas pelas doenças, crime e problemas familiares (Gruver 664). Nesta época, surgiu um sentimento proibicionista nos Estados Unidos, para o qual foi importante a contribuição de organizações como a "Women's Christian Temperance Union" (WCTU) e a "Anti-Saloon League". Os proibicionistas procuravam modos de preservar, da corrosão dos tempos, os valores tradicionais americanos, dificultando o processo de mudança defendido por outros: "Prohibition was among provincial America's most important and irritating challenges to the advocates of change" (Baritz 43).

Em Janeiro de 1920 entrou em vigor a *18th Amendment* da Constituição e com ela também o *Volstead Act*, que regulava a aplicação desta lei (Brogan 518). Com a Lei Seca, que representou outro ponto de tensão nos Estados Unidos, a produção e o comércio (fabricação, transporte, venda e consumo) de bebidas alcoólicas com mais de 0,5% de álcool (Dumond 770) passaram a ser, a partir desse momento, proibidos nos Estados Unidos (Baritz 43) sob pena de multa e prisão.

Denominada de "noble experiment" por Herbert Hoover, esta tentativa de diminuir o crime e melhorar o nível de vida dos americanos (controlar o bem-estar dos cidadãos)

não atingiu o seu objectivo, tendo mesmo provocado uma reacção contrária à esperada, visto que milhares de americanos continuaram a beber e os bares ilegais – *speakeasies* (onde se dançava, ouvia *jazz* e ingeria bebidas alcoólicas) - tornaram-se populares. Esta lei originou a manufactura e venda ilegal de bebidas alcoólicas e o álcool caseiro – “bathtub gin”. De facto, um grande número de americanos passou a adquirir bebidas alcoólicas através de vendedores de álcool de contrabando, os chamados *bootleggers*, tendo surgido redes de traficantes em todo o país. Os elementos do crime organizado consideraram o *Prohibition Act* uma enorme fonte de rendimento e procuraram controlar o comércio de bebidas alcoólicas ilegais (Schoell 179). Os níveis de crime e violência aumentaram. Políticos, juízes e polícia recebiam subornos para ignorar o que se passava, o que denotava a corrupção vigente (Gruver 665, 666; Nugent 196, 198). Al Capone ou *Scarface* - o mais famoso desses *gangsters* - simbolizou o incumprimento da lei nos Estados Unidos durante a era proibicionista (Gruver 666).

Por fim, aqueles que pretendiam preservar os valores tradicionais americanos e impor os próprios códigos morais ao resto da nação através da Lei Seca, não revelaram ser bem sucedidos. Apesar do insucesso desta medida, só em Dezembro de 1933 foi revogada esta proibição através de uma nova *Amendment* na Constituição (Nugent 196). Os anos vinte serão lembrados como um tempo de instabilidade social, para a qual muito contribuiu a Lei Seca.

Nesta época, o conflito entre o antigo e moderno manifestou-se a nível religioso. Os Fundamentalistas insistiam que o *Livro do Génesis* representava a verdadeira história da criação, e que a Teoria da Evolução de Darwin era obra do diabo: “Sixty years after the publication of Darwin’s *On the Origin of Species*, Protestant fundamentalists still rejected the idea of biological evolution and attacked those who taught it” (Gruver 662). Este conflito foi representado pelo julgamento de Scopes ou “Monkey” no Tennessee, em 1925. Scopes, professor de biologia, foi preso por quebrar a lei do Tennessee ⁴⁶ ao ensinar a Teoria da Evolução nas suas aulas. ⁴⁷ Aparentemente acerca da liberdade académica, o seu julgamento opôs dois pontos de vista diferentes: de um lado, a ciência,

⁴⁶ Nos anos 20, as universidades e escolas na América ensinavam a teoria de Darwin. Contudo, no estado do Tennessee, foi implementada uma lei, em 1925, que proibia os professores de ensinar qualquer teoria que entrasse em conflito com a história da criação da Bíblia (Gruver 662, 663).

⁴⁷ Neste julgamento controverso e mediático, Clarence Darrow - agnóstico - defendeu Scopes, cujo advogado de acusação, William J. Bryan - Secretário de Estado e candidato presidencial - era líder de um movimento fundamentalista. Scopes foi multado em \$100 (Gruver 662).

o racionalismo moderno e urbano e os darwinistas, do outro, os valores conservadores e rurais, e os fundamentalistas religiosos.

O *Ku Klux Klan*, a Lei Seca e as restrições na imigração constituíram prova da vitória temporária dos americanos mais conservadores e tradicionalistas. A atitude dos jovens e a mudança do papel das mulheres revelou, no entanto, uma geração detentora de uma nova mentalidade que se encontrava em ruptura com uma sociedade mais tradicional: “as young Americans restlessly pursued new ideals and tried to refashion the world according to new tastes, they were accused of undermining the social order” (Walden 24). Os jovens tentavam esquecer o trauma da guerra; pretendiam somente: “To live, to live intensely, to live furiously” (Calverton 17). As novas atitudes simbolizaram o declínio de valores estáveis, epitomizando, simultaneamente, o que a América tinha perdido e no que se tinha tornado (Fass 28).

Os anos 20, igualmente lembrados como uma era preocupada com o sexo, foram em grande medida afectados pelo que Frederick Allen denominou “revolution in manners and morals” (88-122). Esta revolução afectou especialmente as mulheres jovens, brancas e da classe média e alta (Walden 15).

A sharp and sudden change in popular standards of behavior for women came out of World War I and demarcated the twenties from the progressive period. Signs were apparent before 1917; the increased numbers of women on the job market, the agitation for ‘women’s rights,’ especially the right to vote, and the talk about the ‘new woman’ had preceded the war. But after the war, changes in standards of behaviour were more marked. (Nugent 198)

Com efeito, desde a década de 1890 que se começou a tornar conhecida uma nova mulher que rejeitou a ideologia de *True Womanhood*⁴⁸ e se revelou pioneira na

⁴⁸ Esta era uma ideologia patriarcal que esperava que as mulheres (particularmente as pertencentes às classes média e alta) fossem perfeitas nas suas virtudes, mas lhes negava autonomia, limitava o seu papel à esfera doméstica e as tornava elementos decorativos. Mary Papke sintetiza a ideologia da *True Womanhood*, que terá vigorado supostamente entre 1820 e 1860, do seguinte modo: “Woman, in essence, was to be preserver of culture, the sympathetic and supportive bridge between the private realm of the home and the almost exclusively male world of the public marketplace, herself the finest product of capitalism. She was to embody and to maintain social stability in a volatile time of class struggle and economic amorality/ immorality through the nurturance of her womanhood self, her family, and her sense of virtue. She was also to provide a haven of beauty, grace, and refuge for the makers of this new world: her men.” (10). Mary Papke acrescenta ainda a respeito desta ideologia “[it] advocated specific social roles for women – that is, possible self-fulfillment as mother, wife, and lady free from the toil and exploitation of the marketplace ... The life ... of a true woman was to be one of submissive sacrifice, self-martyrdom, profound effacement of self ... One result of the ideology of true womanhood was that an increasing number of women did begin to perceive themselves as a specific group, a first step in a new social consciousness. Women also became aware of new types of social responsibility” (16, 17). De facto, enquanto algumas mulheres aceitavam este papel e tentavam viver de acordo com os ideais da *True*

conquista de novos papéis para as mulheres, a *New Woman*.⁴⁹ Esse termo surgiu na década de 1890, coincidindo com o auge do movimento sufragista e com uma maior abertura de oportunidades sociais para as mulheres, nomeadamente, maior acesso a colégios e instituições e académicas, à educação superior (o que viabilizou a criação de novos papéis femininos e, em teoria, a libertava da obrigação de se casar para sobreviver) e a certos trabalhos antes destinados aos homens (o progresso industrial, os avanços tecnológicos e economia em expansão, proporcionaram um melhor nível de vida e criaram novas oportunidades de emprego para as mulheres), maior liberdade de movimentos e novos costumes. A “Nova Mulher” englobava um novo modelo feminino: o da mulher educada e independente, que refuta o ideal feminino da época vitoriana e procura aumentar a tradicional esfera doméstica. Com efeito, nas duas décadas do virar do século, as novas mulheres actuaram no espaço público através de organizações, associações e actividades económicas, sociais e políticas, questionando a estrutura patriarcal da vida privada e as concepções dominantes do feminino e masculino. De facto, essa participação implicou uma relação das mulheres com a ordem económica, social e política não necessariamente mediada pela família (Tavares 15-16).

De facto, muitas *New Women* possuíam escolaridade superior, eram maioritariamente solteiras e economicamente autónomas. Recusando as restrições que a sociedade impunha às mulheres, elas argumentavam que as distinções por género eram artificiais, construções do homem, e, por isso, alteráveis, e que a inteligência era uma característica igualmente inerente aos homens e às mulheres. Assim sendo, consideravam que o acesso a uma carreira e a uma voz pública constituía um direito destas. No início do século XX, as *New Women* tinham-se estabelecido firmemente no

Womanhood, outras sentiam-se aprisionadas e desafiavam a opressão patriarcal. As mulheres que consideravam o seu papel inferior intolerável começaram a unir-se e lutar por direitos iguais e igualdade de oportunidades. Surgiram, por todos os Estados Unidos, as organizações de mulheres (como a “National Woman Suffrage Association”, a “General Federation of Women’s Clubs”, a “Women’s Christian Temperance Union”, entre outras) que exerceram uma influência considerável na vida das mulheres americanas do final do século XIX e nas questões sociais que lhes diziam respeito, retirando-as da esfera doméstica e abrindo-lhes novos campos de acção. Elas marcharam nas ruas, revelaram a sua força, exigiram reformas sociais, e lutaram pela melhoria do seu estatuto. A geração seguinte de activistas pelos direitos das mulheres, as *New Women*, tiraram muito proveito das conquistas dos primeiros movimentos de mulheres, nomeadamente ao nível da educação. Para uma abordagem mais aprofundada sobre a ideologia da *True Womanhood*, consultar Papke 9-19.

⁴⁹ Carroll Smith-Rosenberg, em *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*, salienta que a nova mulher, como fenómeno social e político, aparece nas duas últimas décadas do século XIX, devendo-se a sua emergência, em grande medida, à intervenção das gerações anteriores de mulheres na esfera pública (ctd. em Tavares 166). Para uma abordagem pertinente e mais aprofundada e acerca das duas gerações de mulheres, consultar Tavares 166- 186.

mundo profissional que tinha sido tradicionalmente definido como pertencente à esfera masculina (Smith-Rosenberg 176). Como as suas antecessoras, elas formaram organizações de mulheres para melhorar o estatuto das mesmas e para reformar a sociedade. Mas, ao contrário das suas antecessoras, elas rejeitaram a ideologia de *True Womanhood* e abertamente desafiaram as ideologias patriarcais de masculinidade e feminilidade (Smith-Rosenberg 245-246). Mary Keith define a *New Woman* do seguinte modo: “Such a woman was dissatisfied with ordinary society and was reluctant to become or to remain a mere wife, but she did not hanker after a position in the marketplace. The dissatisfaction was ... connected with a belief that man-made values and explanations were faltering” (105). Segundo Carolyn Forrey, as palavras-chave que melhor definiam a nova mulher eram independência, determinação, curiosidade intelectual, honestidade nas relações homem-mulher e liberdade: “She held independent views. Often she managed to be financially independent as well educated. She was physically vigorous and energetic. Above all, she wanted to stand in a new relation to man, seeing herself as a companion – na equal – rather than a (...) subordinate or dependant” (Forrey 38-39).

A emancipação da mulher foi estimulada pela 1ª Guerra Mundial, visto que, durante esse período, as mulheres substituíram os homens que tinham ido para a guerra (ocupando alguns postos que lhes eram tradicionalmente reservados nos escritórios ou fábricas). Além disso, muitas saíram do país como enfermeiras: “during World War I they [women] proved that they could satisfactorily take over jobs, even in industry, previously held only by men” (McCoy 13). As mulheres iniciaram a sua incursão em campos de actividade até então tradicionalmente reservados aos homens (Pires 346). Esta nova posição da mulher na sociedade teve como consequência uma mudança na relação entre os sexos, pois já não se verificava a perspectiva de que existiam esferas diferentes para homens e mulheres. Este constituiu um dos principais argumentos das anti-sufragistas (Allen, *Big Change* 135).

Depois da guerra, as mulheres, que entretanto se tinham acostumado ao trabalho fora de casa e à independência financeira, revelavam-se relutantes em regressar às tarefas domésticas e procuravam outras oportunidades. Muitas optaram por uma ocupação profissional (Faulkner 713). Entre 1910 e 1930, cerca de 20 % das mulheres americanas trabalhava. A independência económica daí resultante levou a que estas

mulheres ansiassem também por mais liberdade pessoal e se sentissem atraídas pelos eventos sociais. Nesta época verificou-se num número crescente de divórcios (Wish 446): “The divorce rate ... had increased steadily from 1890 to 1920; it would double in the 1920s” (Noble 320). Uma sociedade modificada pela industrialização e urbanização, centrada na satisfação individual, na qual a mulher ocupava uma nova posição, e cujos indivíduos revelavam um novo modo de encarar o casamento (como algo facilmente dissolúvel) e divórcio (como algo banal), podem ter constituído factores que contribuíram para o aumento do divórcio. Maria Teresa Tavares refere que no mundo novo americano “o divórcio e o casamento encontram-se indissolúvelmente ligados, estando ambos isentos das perturbações do sentimento” (204), e salientou o impacto social das modificações da estrutura familiar iniciadas pela crescente taxa de divórcios (16). A taxa de nascimentos, por sua vez, foi decrescendo, como consequência de uma nova posição hostil perante os filhos que dificultavam a tão desejada liberdade das mulheres (Faulkner 713-14).

Devido, em parte, ao facto de trabalharem fora de casa e à acção de algumas organizações (a “National American Woman Suffrage Association” foi uma das mais proeminentes), o Presidente Wilson declarou-se a favor do sufrágio feminino. Em 1920, a *19th Amendment* à Constituição foi finalmente aprovada. Após uma longa luta, as mulheres ganharam o direito ao voto. Muitas *New Women* eram feministas ⁵⁰ e revelavam-se radiantes por terem conseguido o sufrágio (Walden 34, 35). Garantido o sufrágio das mulheres, havia o consenso de que um objectivo político fundamental tinha sido alcançado, o que tornou as feministas optimistas em relação aos seus objectivos futuros, embora nessa época o feminismo organizado tenha enfraquecido: ⁵¹ “In spite of

⁵⁰ De facto, muitas “Novas Mulheres” eram feministas assumidas que lutavam pelo sufrágio das mulheres, pelo controlo de natalidade e libertação sexual (Smith-Rosenberg 177, 259-296). Mas a sua visão ia além do seu género, da sua raça, da sua classe social e mesmo do seu país. Elas também lutavam contra o trabalho infantil, por uma melhor legislação laboral, pelo seguro nacional de saúde e por assistência médica a crianças pobres, por justiça racial e por paz no mundo (Smith-Rosenberg 256). Através das suas actividades, a favor de muitas causas inovadoras, elas conquistaram uma nova imagem e posição. Entre a década de 1890 e a de 1920, a *New Woman*, de acordo com Smith-Rosenberg: “amassed greater political power and visibility than any other group of women in American experience” (256).

⁵¹ Ironicamente, no momento da sua maior vitória, o feminismo organizado começou a fragmentar-se e cair em desordem, faltando-lhe um objectivo forte capaz de capturar as energias e imaginação das mulheres (Walden 35). A energia que tinha alimentado o movimento feminista tinha-se extinguido. Em 1921, o primeiro concurso *Miss America Beauty* marcou “the triumph of the fashion culture over feminism” (Banner 16) e forneceu aos americanos um símbolo visível de um ideal feminino, enquanto promovia o que se iria tornar na obsessão das mulheres americanas com a beleza (ibid). William O’Neill

a weakened feminist movement, there were expanding opportunities for women in male dominated fields” (Walden 44). O legado do movimento feminista manifestou-se no desejo activista de igualdade, independência e liberdade.

A mulher moderna, ao contrário das mulheres do século XIX, aventurava-se em empregos, na política e cultura fora da realidade doméstica, desafiando o seu papel convencional. A “Nova Mulher” devia ser educada, intelectual e economicamente independente (Pires 346). As mulheres mais jovens exprimiam autonomia e individualismo e faziam escolhas compatíveis com os seus desejos e expectativas.

Experimentar novas situações, e uma nova expressão sexual, tornaram-se objectivos para um grupo pequeno, mas altamente visível, de jovens, que, não estando confinadas ao lar e à tradição, repudiavam convenções vitorianas de feminilidade tradicional, exprimindo a sua ousadia e rebeldia através de um comportamento e modo de vestir alterado. A *flapper*,⁵² ícone da *New Woman* nos anos vinte, encarnava o espírito moderno, tendo-se tornado um símbolo da revolução moral da *Jazz Age* (Gruver 664):

...‘modern’ women read Freud and struggled to liberate themselves from outmoded sexual inhibitions. The heroine of the Jazz Age became the flapper ... The feminism of the suffragettes seemed irrelevant or dated to the young women of the 1920s, who had been exposed to the messages of psychoanalysis, advertising, and Hollywood. (Showalter 106)

A *flapper* era jovem, moderna, sexualmente activa, desejava divertir-se, representava os “Anos Loucos” na maneira de vestir e viver, e os primeiros actos de emancipação feminina. Consumia álcool e tabaco, hábitos masculinos que lhe estavam anteriormente vedados e que se tornaram mais socialmente aceitáveis para as mulheres, ajudando a destruir as barreiras tradicionais entre os sexos. O critério duplo ainda existia, mas num estado enfraquecido e transformado (Walden 39). Estas mulheres usavam cabelos curtos ou “bobbed”, saias igualmente curtas, maquilhavam-se, frequentavam festas, gostavam de dançar o *Charleston*, muito popular nesta época (Allen, *Big Change* 134, 136) e “namoriscar”. Manifestavam uma atitude liberal perante a sexualidade, provavelmente inspirada nas teorias de Freud (Cochran 86; Wish 447;

observou que as feministas sociais tinham trabalhado muito para dar novas liberdades às mulheres, mas que o seu objectivo era “to free women from sexual bondage, not to promote eroticism” (295).

⁵² É de referir que F. Scott Fitzgerald, em *This Side of Paradise* e *The Beautiful and the Damned*, Ernest Hemingway, em *The Sun Also rises*, e Theodore Dreiser, em *An American Tragedy* examinaram e comentaram a imagem da *flapper*, e criaram personagens femininas modernas cujo comportamento sexual desafiava conceitos tradicionais de castidade e modéstia (Walden 231, 232).

Pires 346), e, para a qual, Margaret Sanger também teria contribuído: ⁵³ "As skirts went up morals, apparently, went down. Changes occurred in sexual behavior, especially the sexual behavior of women. Sex was much more openly discussed – in books, plays, films, magazines – and it was also more often practised" (Nugent 198). Walden acrescentou a este respeito: "Other female habits were troublesome too, and suggested sexual licence. Flappers loved dancing, and their suggestive movements on the dance floor were shocking. As slow waltzes gave way to more frenetic dance styles, flappers danced physically demanding and provocative Charlestons" (Walden 40).

As *flappers*, e a discussão que geraram, ajudaram a criar um novo clima moral em que práticas sexuais mais permissivas foram gradualmente aceites. A geração de mulheres mais jovens anulou as convenções que haviam sido válidas até então: "Young single women's more liberated behavior and disregard for past proprieties threatened to disrupt traditional practices" (Walden 27). A vida das *flappers* tornou-se o símbolo de uma conduta feminina em mutação.

Em contrapartida, forças conservadoras da sociedade americana refutavam novo papel das mulheres, e criticavam a *New Woman* pelo seu interesse excessivo no mundo do entretenimento comercial. ⁵⁴ Os elementos mais conservadores consideravam-na uma ameaça à moralidade social e opunham-se à *flapper*, que desafiava o comportamento feminino considerado aceitável: "The combined product of the more relaxed moral climate of the early twentieth century and the prosperity of the 1920s, she [flapper] aroused public fears that American society was in decline" (Gruver 664). Na América e na Europa dos anos 20, a resistência às práticas sexuais mais liberais das *flappers* suscitou animosidade entre os defensores da tradição e os impulsionadores da mudança.

⁵³ Após a 1ª Guerra Mundial, os americanos familiarizaram-se com a doutrina Freudiana, que relacionava a realização sexual com saúde mental e felicidade. A psicologia freudiana abalou a moralidade puritana. O tema do sexo era discutido abertamente, em grande parte, devido à influência de Freud, segundo o qual a repressão sexual era responsável por todos os males da sociedade (Gruver 663). Neste ambiente de pensamento moderno no que respeitava à sexualidade, os homens começaram a pensar nas mulheres, mais em termos de prazer sexual, do que como figuras maternas e domésticas.

Margaret Sanger (1883-1966), líder do movimento americano pelo controlo de natalidade do início do século XX, e que defendia a contraceção, na qual via a alternativa para a pobreza, crime e miséria, também ajudou a criar e articular um clima receptivo à expressão sexual, em especial das mulheres, nos anos 20. Contudo, leis anti-obscenidade ainda dificultavam o acesso a informação acerca do controlo de natalidade. Em 1921, a polícia interrompeu a reunião inaugural da *American Birth Control League*, fundada por Margaret Sanger e Mary Ware Dannett. Posteriormente, Sanger conseguiu o apoio do público e dos tribunais e organizou as primeiras conferências americanas e internacionais pelo controlo de natalidade, em 1923 e 1925.

⁵⁴ Relativamente às reacções que o conceito *New Woman* suscitou quando surgiu, ver Winston 656.

As atitudes desta nova mulher alteraram os relacionamentos tradicionais entre homens e mulheres. À medida que o equilíbrio de poder se alterava e o domínio masculino parecia menos certo, a *New Woman* era cada vez mais perspectivada como uma ameaça para o *status quo* masculino. William O'Neill argumentou que os sexólogos seus contemporâneos defendiam que os homens queriam que as mulheres fossem “sexually free and sexually more responsive,” contudo: “few of them really desired women to act in society as men did” (311).

De facto, nos anos vinte, tornou-se mais fácil para a mulher conseguir emprego. Além disso, trabalhar fora de casa era mais aceitável. Contudo, aquelas que o faziam, recebiam salários cerca de 40% inferiores aos seus colegas homens (Pires 346). Geralmente solteiras, raramente se tornavam médicas, advogadas ou mulheres de negócios: “apesar de todos os avanços conseguidos após 1920, o número de mulheres americanas que tinham obtido graus académicos continuava a ser reduzido, o seu estatuto no trabalho não melhorara e continuavam dominadas pelos estereótipos de ‘mãe e dona de casa’” (Pires 348). Na mesma linha, Donald McCoy, em “Coming of Age: The United States During the 1920s and 1930s”, considera que a alteração do visual e estilo de vida das mulheres não significava que as mulheres se tivessem “emancipado”, como era frequentemente referido, e justifica a sua afirmação com os argumentos (143) referidos por Pires.

Ansiando por uma situação de igualdade entre homens e mulheres, estas não se acomodaram pelo facto de já poderem votar. Em 1923, com o objectivo de lutar pelo *Equal Rights Amendment* à Constituição, surgiu o “National Women's Party” que solicitava: “Equality of rights under the law shall not be denied or abridged by the United States or any other state on account of sex” (ctd. em O'Dea Schenken 240). Um grupo de feministas, que deplorava o excessivo interesse da nova mulher americana pela gratificação pessoal, continuou a lutar por justiça social: “The Federation of Women's Clubs and the League of Women Voters formed the Women's Joint Congressional Committee to lobby for federal aid to maternal and health-care programs. Other organizations continued to press for legislation to protect working women.” (Gruver 664). Apesar destes factos, McCoy acrescenta: “If women had come a long way by the end of the 1920's, they also had a long way to go toward equality and were to experience setbacks before the women's liberation movements of a later time” (143).

De um modo geral, podemos considerar que a revolução na moral e costumes ocorrida durante os anos vinte mudou profundamente a vida das mulheres. Redefinições em larga escala dos papéis sociais e sexuais das mulheres alteraram ideias convencionais acerca da identidade feminina, fazendo com fossem encaradas de modo diferente: “The postwar atmosphere of the Twenties, with its corresponding cultural and moral changes, had made it possible to present women in new lights and to see women more as erotic figures rather than in domestic, maternal roles, or as civilizing guardians of morality” (Walden 242). Simultaneamente, a alteração na moral e costumes encorajou os escritores dos anos vinte a incorporar o comportamento sexual liberal nos seus romances.

Com efeito, o contexto histórico e cultural em que se inseriam os romances dos anos vinte, e as condições sociais em mudança, afectaram os temas literários. Nessa época, escritoras como Ellen Glasgow, com *They Stopped to Folly*, Edith Wharton, com “The Old Maid”, e Nella Larsen, com *Passing*, levantaram assuntos controversos acerca dos padrões emergentes de sexualidade feminina (Walden 229).

A literatura americana, na era pós 1ª Guerra Mundial, transmitiu o conflito de gerações e culturas dos anos vinte (Baritz 310, 311). Os escritores americanos desta época reflectiram acerca dos vários fenómenos associados à cultura de massas que emergira, como a falta de privacidade, o culto da celebridade, e a comercialização da arte, e adoptavam-nos como temas das suas obras.

De acordo com Rebecca Gruver, durante os anos vinte, muitos escritores americanos revelaram descontentamento em relação à limitação e intolerância da vida rural, defendida pelos americanos mais conservadores, e ao materialismo e vazio da popular cultura urbana (667). Na mesma linha, em *Exile's Return*, Malcom Cowley refere que os escritores dos anos vinte não se identificavam com a cultura de consumo nem com os movimentos conservadores, como a *anti-saloon league* e o Ku Klux Klan. Os artistas dos anos vinte criticavam uma América velha e repressiva, mas também uma América emergente concentrada no negócio (6). Segundo Frederick Hoffman, a palavra que melhor caracteriza a literatura dos anos vinte é “recusa”, e argumenta que os intelectuais dessa época não se limitavam a uma crítica à sociedade; eles recusavam ser seus membros:

Perhaps the most striking quality of the postwar intellectual was his attitude of refusal - refusal of the comfortable platitudes of the middle class, refusal of the desperate assurances of liberal tacticians, and finally refusal of the suggestion that the war had provided an opportunity for renewing tradition, reviving it, or changing it without destroying it. This negative attitude was confined for the most part to the decade; it did not survive the debacle of October 1929 . . . But while it lasted there was widespread and free experimenting with social and aesthetic forms. The 1920s were marked by a disrespect for tradition and an eager wish to try out any new suggestions regarding the nature of man - his personal beliefs, convictions, or way to salvation. (*The Twenties* 33)

Alguns movimentos culturais, que abordaremos adiante, manifestavam discordar de certos valores e atitudes assumidas pela sociedade americana da década de vinte. A crítica social tornou-se, assim, numa nota dominante na literatura americana, traduzindo o choque cultural existente na época: “The social condition of America was often described as antipathetic to the life of the mind; Prohibition, xenophobia, religious Fundamentalism, business dominance, and provinciality ... intellectuals perceived themselves as something like resident aliens. It is not surprising, therefore, that much of the intellectual work of the decade took the form of social criticism” (Baritz 331).

A discordância face à cultura americana constata-se em intelectuais como Sinclair Lewis, H. L. Mencken, John Dos Passos e Ernest Hemingway, que repudiaram o materialismo do seu país, as suas tradições religiosas e leis morais (Schoell 178). Sinclair Lewis criticou, no romance *Babbitt* (1922), a cultura de consumo e o homem de negócios da classe média (considerado um herói), retratando-o como materialista, superficial e conformista (Pires 429). Em *Main Street* (1920), descreveu a atmosfera anti-intelectual das pequenas cidades do *Midwest* (Nugent 139). As duas obras representam sátiras corrosivas à vida nas pequenas cidades do *Midwest*, e as suas personagens são indivíduos mesquinhos e convencionais em busca do sucesso material (Gruver 667, 668). O jornalista H. L. Mencken, na revista *The American Mercury*, ridicularizou políticos e proibicionistas. Mencken, bem como outros críticos americanos e estrangeiros, criticaram o materialismo, o Puritanismo, o anti-intelectualismo e o conformismo da sociedade americana: ” American culture in the eyes of critics at home and abroad was both materialistic and puritanical” (*Outline* 129).

Neste período, dois gupos provocaram impacto no contexto literário e cultural americano, e mesmo mundial: o movimento *The Harlem Renaissance* e *The Lost*

*Generation.*⁵⁵

Após a 1ª Guerra Mundial, alguns jovens autores escreveram sobre os seus sentimentos de desilusão e alienação, e sobre sexualidade. Neste período vigorava o Modernismo: “the twenties are widely regarded as the high point of American literature, the moment when it emerged from the monotonous nightmare of naturalism into the daylight of modernism” (Rhodes 3). Os artistas que se alinhavam com este movimento pretendiam romper com a vida tradicional, com o passado, e com a arte convencional. Os escritores modernistas buscavam o novo: novas formas de linguagem, novas técnicas de escrita e estilos novos de expressão. McCoy refere o seguinte acerca dos escritores americanos dos anos 20:

It is plain that the writer in America was breaking through as never before to deal with themes that appealed to him, whether they were anticlericalism, dissipation, psychological alienation, marital infidelity, homosexuality, or philistinism, and he was finding an audience ... The fact was that intellectuals were building on an already established tradition of probing the problems and fetters of society. By the 1920's they had more freedom to do so in America than ever before, which accounted not only a wider range of writing styles and topics but also a higher level of complaint. (132)

De acordo com Malcom Bradbury e David Palmer, em *The American Novel and the 1920's*, os anos vinte registaram mudanças rápidas e vastas a vários níveis, entre eles ao nível do estilo da escrita: “the change in literary forms and structures, the growth of a more modernist mode of writing, the shift of writers towards bohemianism and towards a much more intense obsession both with their craft and with the distinctive and exposed moral conditions of their generation” (7).

Nos anos vinte, verificou-se um significativo movimento de intelectuais, escritores e artistas americanos, e de alguns dos principais mentores do Modernismo, para a Europa, como foi o caso de Ezra Pound, Ernest Hemingway ou Gertrude Stein: “The chief American prophets of modernism lived neither in Chicago or New York, but were emigrés in Europe” (Tindall 671). Estes encaravam a cultura americana como sendo

⁵⁵ Outros movimentos surgiram também nesta época. O movimento literário regional mais significativo, no que respeita à crítica social, foi o dos *Fugitives* (Sul) – nome com origem na revista literária, *The Fugitive* (1922 to 1925) - liderado por John Crowe Ransom, Allen Tate e Robert Penn Warren. Os seus seguidores rejeitavam os valores comerciais e urbanos do norte na América e defendiam o regresso à terra e às tradições Americanas do Sul. Outro movimento literário foi *The Round Table*, um grupo informal constituído por alguns dos escritores, jornalistas e artistas mais importantes de Nova Iorque, como Dorothy Parker, Alexander Woollcott, Robert Benchley e Harpo Marx, que se encontravam ao almoço numa mesa redonda de um hotel de Nova Iorque, durante os anos 20/30.

estéril, provinciana e puritana, e revelavam-se desiludidos com a guerra e com uma sociedade americana concentrada no comércio: “It was the new era of installment buying and universal salesmanship. The younger writers couldn't buy luxuries even on the installment plan. They didn't want to advertise or sell them or write stories in which salesmen were the romantic heroes. Feeling like aliens in the commercial world, they sailed for Europe” (Cowley 6). Assim, decidiram viajar para cidades como Paris e Londres, auto-expatriando-se, na esperança de poderem usufruir de maior liberdade de expressão e de um estilo de vida cosmopolita. Na Europa, absorviam correntes intelectuais, como a psicologia freudiana, que posteriormente transportaram para os Estados Unidos. Eles encontraram o que procuravam em Paris, onde se registava a maior concentração de expatriados: “a small but significant movement of Americans to Europe was taking place. The emigrés were writers and intellectuals; dissatisfied with the United States as a home for art and thought, they emigrated chiefly to Paris” (*Outline* 129).⁵⁶ Nessa cidade, cuja tradição cultural e tolerância tinha sido refúgio de artistas durante décadas, respirava-se a modernidade.

Em Paris, muitos desses expatriados frequentaram a residência da escritora americana Gertrude Stein. Essa autora considerava os jovens compatriotas como elementos de uma geração desapontada com o facto da 1ª Guerra Mundial não ter contribuído para a democracia (pela qual muitos deles tinham lutado), com a sua própria participação na guerra, e com as limitações culturais e materialismo da sociedade americana. A observação feita por Stein a Hemingway, “You are all a lost generation”, identificou-os para sempre como *The Lost Generation*.⁵⁷ Com esta expressão, Stein pretendia identificar intelectuais, poetas, artistas e escritores que rejeitavam os valores do pós-guerra e se deslocavam para Paris, adoptando um estilo de vida boémio. Para Stein, representavam uma geração de americanos em exílio, desenraizados e confusos.

Os escritores desta “geração perdida” buscavam liberdade, lutavam contra a censura e criticavam a sociedade. As obras destes autores reflectiam sobre o estilo de vida dos anos vinte nos Estados Unidos. A literatura americana deste período inclui alguns dos maiores clássicos produzidos por escritores americanos. Escritores como Sherwood Anderson, Hart Crane, Zelda Fitzgerald, Gertrude Stein e Ezra Pound, entre outros,

⁵⁶ Outros foram para Greenwich Village, em Nova Iorque, centro da vida boémia da nação (Gruver 667).

⁵⁷ Hemingway usou a frase de Stein na epígrafe do livro *The Sun Also Rises*. Com a popularidade do livro, a frase permaneceu associada aos escritores dos anos 20.

incluíam-se no grupo dos anos 20 e 30 conhecido como *The Lost Generation*. Os três mais proeminentes talvez sejam Ernest Hemingway,⁵⁸ John Dos Passos⁵⁹ e F. Scott Fitzgerald.⁶⁰ Tanto Fitzgerald como Hemingway representaram e descreveram a extravagância e desilusão da *Lost Generation*, e criaram imagens inesquecíveis da *Jazz Age*.⁶¹ Dorothy Parker e Anita Loos também captaram o espírito dos anos vinte. Os escritores da “geração perdida” influenciaram gerações futuras com o seu estilo de escrita moderno.

Outra fonte relevante de tensão nos anos vinte surgiu da comunidade africano-americana, que impulsionou novos movimentos culturais, como é o caso do referido *Harlem Renaissance*,⁶² considerado como o primeiro movimento marcante de artistas e escritores africano-americanos nos Estados Unidos. O *Harlem Renaissance* surgiu do “The New Negro Movement” (1917–1923), movimento cultural africano-americano que depositava esperança em novas oportunidades, liberdade social e económica para os africano-americanos, e pretendia lutar por melhores condições para a sua raça.

Uma das causas para o aparecimento do *Harlem Renaissance* foi a grande migração de africano-americanos (entre 1919 e 1926), em busca de melhores condições de vida, para Norte do país, onde encontravam ligeiramente melhores oportunidades económicas e educacionais (Nugent 51; McCoy 126): “In other sections of the country black people ... could vote, and a few could run for political office and even be elected ... Educational achievement continued to rise between 1920 and 1930“ (McCoy 126).

⁵⁸ Ernest Hemingway, um dos grandes autores americanos a emergir dos anos vinte, apresentava as atitudes e experiências da denominada *The Lost Generation* em muitas das suas obras. O autor iniciou um novo estilo de escrita que muitas gerações tentaram seguir. Substituiu a prosa ornamentada da era vitoriana por um estilo claro, baseado na acção. Hemingway participou na 1ª Guerra Mundial e utilizou as suas experiências de guerra no romance *A Farewell to Arms* (1929) (Nugent 140, 141).

⁵⁹ John Dos Passos também assistiu à brutalidade da guerra e questionou o sentido da vida contemporânea. No romance *Manhattan Transfer*, revela o seu pessimismo ao descrever a futilidade da vida numa cidade americana.

⁶⁰ F. Scott Fitzgerald é relembrado como retratista do espírito da “era do *Jazz*” e como porta-voz da geração dos anos vinte: “Fitzgerald became the prophet of rebellious youth” (McCoy 129). O autor foi dos primeiros a chamar atenção para a nova sofisticação, festas e romances do pós-guerra e descreveu a confusão e tragédia causada pela busca frenética de sucesso material. *This Side of Paradise* (1920) foi a primeira das suas celebrações do vazio interior patente na *Jazz Age* (Nugent 140). Com a obra *The Great Gatsby* (1925), Fitzgerald revelou a concepção, frequentemente errada, que o *American Dream* conduzia a uma vida de prosperidade, festas e felicidade. No romance, as personagens buscam o *American Dream*, mas descobrem a *American Tragedy*.

⁶¹ Relativamente a Hemingway, Fitzgerald e Dos Passos, ver McCoy 129-131 e Noble 323-325.

⁶² Foi denominado *Harlem* por ser na secção de Harlem, em Nova Iorque, onde, no início do século XIX, particularmente nos anos vinte, a literatura, arte, música e dança africano-americanas floresceram, e onde se concentrava um grande número de africano-americanos, e *Renaissance* devido aos talentosos actores, artistas, músicos e escritores que marcaram um “renascimento” da cultura africano-americana.

Harlem, em Nova Iorque, foi o maior núcleo da cultura africano-americana: "New York City's Harlem became a cultural Mecca for Negroes, for there in the 1920's numerous black painters, musicians, and writers developed their arts" (McCoy 126). Existiam locais semelhantes em Detroit, Chicago e outras cidades do Norte, onde desenvolveram uma cultura nova, rica e urbana, frequentemente segregada pelas comunidades brancas (Nugent 58, 59). Enfatizavam a contradição entre os ideais nacionais de liberdade e igualdade e a realidade da vida dos africano-americanos: "Black creativity exploded in the 1920's as talented blacks from across the country came into New York to participate in the Harlem Renaissance. Young poets, novelists, playwrights, composers flowered in an environment of black pride established by an older generation of intellectuals who were editing militant periodicals" (Noble 326).⁶³

A ascensão de intelectuais radicais africano-americanos, que lutaram para expandir os direitos civis e o orgulho cultural nos americanos com a mesma origem, contribuiu para o sucesso sem precedentes de artistas africano-americanos durante o período do *Harlem Renaissance*, em vigor nos anos vinte e trinta. Entre esses intelectuais incluíam-se Alain Locke, Marcus Garvey⁶⁴ fundador, em 1914, do "Universal Negro Improvement Association" (UNIA) e W. E. B. Du Bois, editor da revista *The Crisis*.

O *Harlem Renaissance* defendeu da integração racial, aclamou a cultura dos africano-americanos e redefiniu a sua expressão. De facto, muitos começaram a orgulhar-se da sua etnicidade e surgiu uma maior produção de arte literatura, música (particularmente *jazz*, *spirituals* e *blues*) e dança africano-americanas.⁶⁵ Escritores como Ralph Ellison, Langston Hughes, Zora Neale Hurston, Richard Wright e Alain

⁶³ Contudo, se a *Harlem Renaissance* proporcionou uma maior liberdade cultural a muitos africano-americanos, por outro lado, estes perderam liberdade noutros aspectos: durante o *Red Summer* de 1919, surgiu violência contra eles, ressurgindo com a popularidade da *Harlem Renaissance*, eles ainda eram discriminados, e o governo não actuou para criminalizar os linchamentos e devolver-lhes o direito ao voto no Sul, muito menos desegregar as instalações públicas: "black Americans shared only incidentally in the prosperity of the decade, as no attempt was made to give them or smaller racial minorities a fair share ... the opportunities and advances of the 1920's were largely confined to whites" (McCoy 127).

⁶⁴ A mensagem de Garvey era "black is beautiful" (Noble 328). Ele defendeu que a única solução para os problemas dos africano-americanos seria um regresso a África, tendo surgido, nesta época, os denominados movimentos "back to Africa" (Nugent 59).

⁶⁵ A "Washington Post March", popularizada na viragem do século XIX para o século XX, foi seguida por uma grande variedade de danças, como o "turkey trot", o "monkey hug" e o "black bottom", que se tornaram populares em Nova Iorque nos anos 20. Estas danças eram adaptações de variações de *ragtime* que inicialmente pretendiam ridicularizar os americanos brancos (Erenberg 152). As novas danças acentuavam a expressão corporal e permitiam maior intimidade sexual entre parceiros, ao contrário das antigas danças da elite baseadas em posições corporais rígidas. Os críticos desta moda mostravam-se indignados com este tipo de dança, e o que implicava, e com contacto entre raparigas da classe alta e

Locke descreveram a experiência humana, perspectivada por africano-americanos, em obras que registavam temas como a alienação, a marginalidade, os *blues*, entre outros (McCoy 126). Nos anos 20/30, Ethel Waters, atriz africano-americana, triunfava no palco, Hughes incorporava os *blues*, os cânticos religiosos e a linguagem coloquial na sua poesia, e a poesia de Countee Cullen (1903-1946), nativo do Harlem, era admirada por brancos.

Com efeito, em época de novo despertar para os africano-americanos, o *Harlem Renaissance* revelou arte africano-americana de substancial qualidade aos americanos, que a admiravam: “For the first time in American history, whites seemed to express an appreciation for black culture. Whites perceived in the body of black music and culture vitality, honesty, and spontaneity” (Noble 325). O *Harlem Renaissance* contribuiu para a transformação da identidade e história africano-americanas e da cultura americana.

De acordo com Donald McCoy, nesta época floresceram outras áreas intelectuais e culturais:

Science, social science, and cultural scholarship as a whole prospered during the postwar decade. Psychology, Freudian and otherwise, became well established as a research field, as business, government, and the public became interested in its findings. Philanthropists increasingly gave money to researchers in the expectation that shortcuts would be found to solving the problems of the time ... The number of American colleges and universities rose ... the faculty grew ... and the enrolment increased ... (133)

Nos anos vinte, aumentou a circulação de jornais e revistas onde os americanos podiam encontrar vários tipos de informação: “The number of city tabloids increased, satisfying a demand for sensational photographs, shocking crimes, and serialized comic strips. *Time*, first of the news magazines, caught the public’s attention with its tough, telegraphic style” (Gruver 664).

Apesar das tensões entre a América rural e a urbana, e da alienação de alguns grupos de intelectuais, o espírito dos anos 20 era, globalmente, de confiança e optimismo:

The harsh reality of the World War, the wave of repression and forced conformity that followed it, and the brief recession of 1921-22 were followed by the seven star-spangled years of the “roaring twenties.” During these years, the intellectuals expressed disillusion, the masses were apathetic to progressivism and tried frantically to grasp a now-reachable

elementos de outras raças e classes. No *Sun*, as novas danças eram descritas como “a reversion to the grossest practices of savage man,” baseadas, supostamente, “on the primitive motive of orgies enjoyed by the aboriginal inhabitants of every uncivilized land” (ctd. em Erenberg 81).

hedonism, writers bitterly criticised society, and many businessmen and politicians sympathised with reform if it was of the pro-business kind. (Nugent 194)

A visão de progresso foi confirmada pelo bem-estar económico que caracterizava a década, e pelos confortos tornados possíveis, como veremos, por inúmeras novas invenções (Gruver 669). Os *Roaring Twenties* registaram mudanças radicais no estilo de vida dos americanos, atribuídas, em parte, ao forte crescimento e expansão que a economia dos Estados Unidos registou durante a maior parte dos anos 20.

De facto, após a Depressão económica que o país viveu como consequência da 1ª Guerra Mundial, Calvin Coolidge, eleito Presidente dos Estados Unidos da América, em 1923, após a morte de Harding, defendeu a política económica capitalista do *laissez faire*, que permitiu ao país alcançar uma prosperidade económica sem precedentes:

Between 1922 and 1929 the nation's industrial output doubled, and the productivity of labor rose 50 percent. These increases were aided by technological innovations in manufacturing and by improved mass-production techniques ... unemployment became almost negligible ... with their wages higher than they had been before the war, workers were less eager to join labor unions. In turn, their increased purchasing power expanded the market for industrial products. (Gruver 658)

Vários factores contribuíram para esta década de prosperidade, entre eles, o efeito da 1ª Guerra Mundial na tecnologia, já que a guerra estimulou algumas indústrias antigas e ajudou a criar novas indústrias (como a indústria química, do aço, do petróleo, de aplicações eléctricas, entre outras), que causaram um grande impacto no mundo, e que supostamente constituíram a génese da segunda revolução industrial. Nesta época surgiram inovações cinematográficas, a aeronáutica e a telefonia sem fios (Gruver 659). Esta revolução manifestou-se, também, no uso generalizado de electrodomésticos, nomeadamente de aspiradores, frigoríficos, máquinas de lavar, fogões eléctricos e ferros eléctricos. Os abundantes avanços científicos e tecnológicos,⁶⁶ e a utilização de novos métodos e técnicas de produção, proporcionaram transformações na sociedade, e contribuíram para o “boom” económico da década: “Industrial sociology, industrial engineering, and personnel administration were being employed in industry in the

⁶⁶ Foi em 1927 que Lindbergh deu o seu contributo para a aviação e efectuou o seu primeiro voo transatlântico ininterrupto de Nova Iorque a Paris, em 33 horas e meia, no *Spirit of St. Louis* (Nugent 199). Amelia Earhart foi a primeira mulher a repetir o feito em 1928. Os aviões iniciaram o transporte de correio e passageiros. Começaram os voos regulares e foram construídos aeroportos para lidar com passageiros e pequenas quantidades de carga.

twenties. The celebrated ‘technological revolution’ of American life was well under way by World War I” (Nugent 145).

Grande parte do crescimento industrial da década esteve relacionado com o automóvel. Em 1911, Henry Ford empregou, na sua fábrica de automóveis, a Ford Motor Company, o “systematized shop management”, termo popularizado por Frederick W. Taylor: ⁶⁷ “This system involved a continuous machine process in which raw materials entered a plant, went through numerous operations, and emerged as a finished product” (Gruver 659). Com a introdução do método da *assembly line*, e atribuindo tarefas específicas para trabalhadores e máquinas, Ford começou a produzir carros a um ritmo rápido e a custo reduzido. A estandardização do processo da *assembly line* e dos métodos de *mass production* adoptados por Ford aumentaram a eficiência das fábricas e quintas (Nugent 68) - que produziam mais produtos, mais rápido, e mais baratos - e contribuíram, posteriormente, para o aumento da diversidade de utensílios produzidos nas indústrias americanas: “motor vehicle production in 1923 was more than twenty times what it was in 1910, and it stimulated all manner of other goods and services” (Nugent 83). Pode, então, concluir-se que os novos métodos de produção impulsionados por Ford possibilitaram a expansão das indústrias americanas: “New industries were spawned, producing spare parts and fuel, and auto sales and service” (Nugent 68). McCoy refere a este respeito: “The manufacture of motor vehicles created or greatly advanced other industries, as can be seen in the corresponding increase in the production of tires, batteries, window glass, upholstery, and various accessories ... contributed to the expansion of the petroleum industry ... development of tourism, roadside advertising ” (119). A indústria automóvel foi também responsável, directa ou indirectamente, pelo aumento do emprego: “The American labor force expanded from 29 million jobs in 1900 to about 49 million in 1930” (Nugent 100).

Nos anos vinte, a compra de um *Model T* (criado por Henry Ford em 1908) estava ao alcance das famílias da classe média (Noble 329; Nugent 87,88).

⁶⁷ Taylor pretendia reduzir o tempo gasto pelos trabalhadores, simplificando tarefas: “Spearheaded by an industrial engineer named Frederick Winslow Taylor, the efficiency movement concentrated not on the productivity of industrial machines but on the productivity of the people who operated them” (Nugent 121). De facto, verificou-se um aumento na produtividade por hora com a introdução dos métodos de Taylor. Os críticos deste sistema lamentavam os seus efeitos secundários, como a rotinização do trabalho industrial, o aumento de velocidade das *assembly lines* sem a devida consideração das capacidades dos trabalhadores, e, acima de tudo, o facto de os trabalhadores serem tratados como máquinas (Nugent 121).

By that time [1927] he [Ford] had sold fifteen million Model T's and the automobile had substantially altered economic and social life in the United States. As the auto industry grew, it brought prosperity to manufacturers of iron, steel, fabrics, glass, and tires. It created new businesses for sales and service. It was a major factor contributing to the growth of the oil industry, and the wages and profits became important financial supports for a building boom. (Gruver 660)

A indústria automóvel evidenciava a psicologia de consumo: “Car Sales climbed from 4,000 in 1900 to ...about 4.5 million in 1929” (Nugent 68). Em 1929, um americano em cada seis possuía um automóvel (Nugent 69). Este meio de transporte produziu um grande impacto social e económico, criando uma sociedade mais móvel, aproximando o campo da cidade, ocasionando mais liberdade e diversão (Walden 43) e contribuindo para a construção e pavimentação de estradas (Gruver 660, 661). Com a mobilidade conferida pelo automóvel, os cidadãos podiam gerir melhor o tempo livre e muitos aproveitaram para conhecer os diversos estados do seu país, especialmente a Florida e a Califórnia (Faulkner 713).⁶⁸

A produção em massa e rápida proliferação de automóveis, aparelhos de rádio e de outros bens de consumo, especialmente electrodomésticos, bem como a crescente influência da publicidade, transformaram o dia a dia de uma grande parte da população trabalhadora que, através da riqueza dos patrões, também alcançou o seu bem-estar. Com a racionalização dos horários de trabalho, nomeadamente na indústria automóvel (Brogan 509), os trabalhadores receberam melhores ordenados, trabalharam menos horas, tiveram mais tempo de lazer e tornaram-se melhores consumidores. Com a disseminação da rádio, os cidadãos começaram a usufruir de mais informação. De facto, constituindo uma das causas da prosperidade, o aumento da produtividade (Nugent 82) impulsionou uma alteração do estilo de vida de muitos cidadãos.

Nos anos vinte, os americanos, com melhores ordenados, produtos mais baratos, e podendo pagar em prestações (a ideia “Buy Now and Pay Later” tornou-se muito popular), tornaram-se fortes consumidores. Verificou-se um aumento da procura de variados bens de consumo, nomeadamente de carros, rádios e electrodomésticos (McCoy 119), que aliviavam a dona de casa e simplificavam a vida dos indivíduos que podiam passar mais tempo com a família ou nouro tipo de actividades lúdicas. Como resultado do grande crescimento do mercado de bens de consumo, a economia nacional

⁶⁸ Sobre este aspecto, ver McCoy 128, 129. Sobre os efeitos económicos e sociais do automóvel, ver Nugent 67, 68.

foi muito fortalecida.

Os fenómenos observados e analisados por Thorstein Veblen, na obra *The Theory of the Leisure Class* (1899),⁶⁹ que caracterizam a sociedade americana do século XIX, tornam-se ainda mais evidentes na sociedade dos anos 20. Michael Spindler comenta:

... the economic boom of the 1920s brought the leisure class into great social prominence. Its tastes and lifestyle were impressed upon the public through the newspapers, glossy magazines and the movies. The activities of the rich, particularly the young rich, made good copy, and the impression to be gained from their typical behaviour as retailed in the popular media was of wealth acquired without effort and used without responsibility. (112)

Os americanos revelavam uma tendência para o consumo e luxo, que a classe alta, principalmente, podia alcançar devido à sua situação financeira. Os anos vinte testemunharam, assim, outro impulso para a expansão económica; o da cultura de consumismo: “If the methods were increasingly available to produce, transport, and sell commodities, the goods themselves were becoming more attractive to buyers” (McCoy 119).

A publicidade sofisticada em revistas, jornais, cinema, rádio e cartazes de rua protagonizou um papel fundamental nesta década, pois, através da persuasão e sedução, convencia as pessoas a comprar: “Advertising became a billion-dollar industry by 1910, and more than tripled in volume between then and 1930. ... The chain store and display advertising were nationalising consumer behavior” (Nugent 92, 93). McCoy considerou a este respeito: “Salesmanship was reinforced by advertising, which, already a big business, became a bigger business during the 1920s” (118). Gruver acrescentou também: “As early as 1922 radio programming was subsidized by advertising from commercial sponsors. Hundreds of stations bombarded the public with slick slogans encouraging mass consumption” (659).

Com a economia a prosperar nos anos vinte, o comércio tornou-se a base da sociedade e uma obsessão.

⁶⁹ Obra que consistia numa teoria que abordava fenómenos sociais segundo perspectivas económico-sociológicas. Segundo Veblen, foi através da industrialização que a *Leisure Class* passou a ser encarada como uma instituição de consumo (Veblen 30, 38). Veblen considera: “Leisure held the first place at the start, and came to hold a rank very much above wasteful consumption of goods, both as a direct exponent of wealth and as an element in the standard of decency, during the quasi-peaceable culture. From that point onward, consumption has gained ground, until, at present, it unquestionably holds the primacy...” (71). Esta mudança resultou do facto de se passar a reconhecer a posse de bens materiais como sendo mais proveitosa do que a capacidade de se ter um bom comportamento social.

So successful were these administrative inventions, and so publicly satisfying was the continuing growth of big business and the rise in the average standard of living, that the twenties began to be hailed as a “New Era” in the economic life. After 1922, production and purchasing swept along at a rate and with an efficiency only dreamed of ten years earlier. Business growth and the widespread enjoyment of material things would increase, so it seemed, automatically; businessmen did not need to worry about risks and profits, but could concern themselves with service to the community and the rational efficiency of the whole economic enterprise. (Nugent 89)

O Presidente Coolidge resumiu este espírito ao afirmar: "The business of America is business". Loren Baritz afirma a este respeito: “The celebration of business as the foundation of America’s culture, ethic, and purpose became a virtual reflex in the 1920s” (231) Os americanos transitaram para um período de prosperidade económica. Contudo, essa prosperidade que caracterizou a década de 20 não foi experimentada por muitos americanos, como os idosos, os trabalhadores temporários, as minorias, e por grande parte dos agricultores (Gruver 658).

Após a guerra, os rápidos avanços tecnológicos aumentaram a produção agrícola, mas a procura, pelo estrangeiro, de produtos agrícolas americanos diminuiu, surgindo um excesso de produtos agrícolas (Gruver 655). Os agricultores, mais eficientes na produção, foram prejudicados pela lei da oferta e procura, pois quanto mais produziam, mais os preços desciam: “Farmers were producing more than the market would take. They had not adjusted their production to demand” (McCoy 77).⁷⁰ Gruver acrescentou sobre este aspecto: “Staple farmers suffered so severely from costly mechanization, overproduction, and changing markets that from 1920 to 1925 they abandoned over thirteen million acres of farmland. In the course of the decade, the agricultural population dropped by three million people and there was a major migration to cities and towns” (661).

Contudo, genericamente, os *Roaring Twenties* representaram uma época de grande prosperidade:

The results of the prosperity of the 1920’s were indeed impressive, even those that were short-lived ... the United States made more progress than ever before in purchasing power, employment levels, employee benefits, and product availability and variety. On top of that, industry was operating more efficiently and indeed had taken the place in society that it was more to it than strictly economic and technological results. Prosperity also contributed immensely to social, cultural, and intellectual changes. (McCoy 125)

⁷⁰ Sobre a questão da agricultura neste período, ver Nugent 95-99; Gruver 661 e McCoy 76-78.

Essa prosperidade espelhou-se numa sociedade mais disponível a formas de entretenimento como o cinema, a rádio, o teatro e a música *Jazz*, e a passatempos como praticar desporto, dançar e passear de carro (Gruver 664), que preenchiam a vida dos americanos e revelavam as preferências desta sociedade.

Nesta época o teatro estava no auge. Em 1927 registavam-se 268 peças em exibição em Nova Iorque. De acordo com McCoy, o dramaturgo Eugene O'Neill foi o maior inovador, em relação a tema e forma, entre os dramaturgos americanos dos anos 20. Em obras como *The Emperor Jones* (1920) *Desire under the Elms* e *Strange Interlude* (1928) foi pioneiro do método “stream of consciousness” no drama americano e defendia as teorias de Sigmund Freud (132). Nos teatros e *speakeasies*, os americanos assistiam a espectáculos de *vaudeville* (*music hall*) e de bandas de *Jazz*. Os anos vinte representaram a “Idade de Ouro” do desporto, em que atletas como Bobby Jones, Gene Tunney, Babe Ruth se tornaram famosos com a ajuda dos meios de comunicação, que formavam heróis e encorajavam o culto da celebridade (Nugent 199).

Nos anos vinte, o cinema tornou-se na forma de entretenimento predilecta dos americanos. Realizando dramas com o “sex symbol” Rudolph Valentino, filmes com Douglas Fairbanks e Mary Pickford, Gloria Swanson, John Barrymore, Clara Bow, e muitos outros actores que se tornaram “estrelas” (Nugent 71), a indústria cinematográfica atraía muitos espectadores. Muitas das primeiras estrelas e realizadores de cinema foram artistas estrangeiros, como Bela Lugosi, F. W. Murnau e Ernst Lubitsch, Michael Curtiz, Greta Garbo, entre outros. Surgiram muitos estúdios de cinema como a Warner Bros. Pictures, MGM, RKO e cinemas novos, os denominados “movie theaters”, que proliferam por toda a América. Centenas de filmes mudos foram realizados na América dos anos vinte, especialmente em Hollywood, que se tornou na capital da indústria cinematográfica, e numa cidade idealizada. Como John Parris Springer observa, a cidade ganhou a reputação de “embodiement of romantic dreams and utopian possibilities” (46). Os filmes possuíam orçamentos mais elevados, eram mais elaborados, e floresciam, a comédia, com actores como Buster Keaton e Charlie Chaplin – muito popular com clássicos como *The Gold Rush* (1925) – e os épicos, como *Ben-Hur* (1926) ou *The Ten Commandments* (1923), de Cecil B. DeMille (Nugent 71).

Americans paid millions to see films on the themes of biblical religion, the glory and corruption of ancient Babylon and Rome, and the underdog poorboy-making-good fighting

the rich and privileged. Gangsters and cowboys were, as always, staple fare. The movies unabashedly used racial stereotypes of Negroes, Mexicans, Chinese, and Japanese, almost always unfavourably or patronizingly; in this too they reflected popular attitudes. Stereotyping continued into the day of “talkies,” when Warner Brothers brought out the first commercial sound film, *The Jazz Singer*, starring (in blackface) the Jewish crooner Al Jolson, in 1927. (Nugent 72)

O advento de certas tecnologias no campo cinematográfico, no qual a América teve um papel crucial, impulsionou o imenso sucesso da indústria cinematográfica. O cinema foi mudo até 1926-7, mas progressos na tecnologia de gravação de som, como o desenvolvimento de um sistema de som sincronizado chamado *Vitaphone*, possibilitaram a filmagem e transmissão, em 1927, do primeiro filme com som e falado, *The Jazz Singer*, com Al Jolson. Foram igualmente relevantes as inovações cinematográficas ao nível da arte da *storytelling* cinematográfica, introduzidas pelo realizador Russo Sergei Eisenstein com o filme *Battleship Potemkin* (1925), estreado nos Estados Unidos em 1926, e pelo filme criativo *The Man with the Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov. Em 1926, o advento da “Technicolor” possibilitou, finalmente, a existência de filmes com cor. Nos anos vinte, todas as semanas, perto de 80 % da população total do país (McCoy 128) ia ao cinema. Consequentemente, a indústria cinematográfica passou a constituir a maior parte da indústria americana:

... by 1919, 80 percent of the films made in the world came from Hollywood ... rapidly improving cinematic technique, the expanding city-dwelling audience ... made Hollywood a glittering financial success. The opulent life-style of many screen stars may have been particularly gaudy examples of what Thorstein Veblen biliously called ‘conspicuous consumption’ ... (Nugent 71)

Embora os salários dos actores tenham aumentado, com a introdução dos filmes sonoros, os “talkies”, muitos actores foram despedidos devido à sua voz inadequada, incapacidade de decorar os textos, ou mesmo de falar inglês. Cerca de 1930, o filme mudo tinha praticamente desaparecido.

Radio’s role in freeing the public from the bounds of family and neighbourhood and from the cares of the day was matched by the great expansion of the motion-picture industry. Movies had been established as a medium of entertainment before the 1920’s, but the decade saw the development of the cinema as an art form as well ... In a sense, radio told the masses what to do, and movies showed them how to do it, with the result that patterns of courtship and social interchange were altered. And those alterations were generally on the side of release from the conventional patterns and aimed at a greater celebration of the enjoyment of life. (McCoy 127, 128)

A rádio constituiu, também, um dos principais entretenimentos dos americanos nos anos vinte, altura em que surgiram as primeiras rádios comerciais (a primeira foi a KDKA de Pittsburgh, em 1920) e públicas nos Estados Unidos, a que se seguiu a proliferação de milhares de estações de rádio: "in 1921. By the following year, nearly a million receiving sets caught sports, politics, and news being broadcast by several hundred stations. In September 1926 the Radio Corporation of America opened the first national network, NBS, and others followed" (Nugent 72, 73). Nessa época, o número de famílias que possuíam rádio aumentou de 60,000 para 10,250,000 (McCoy 127). Em todo o país, as famílias reuniam-se à volta da rádio para ouvir informação nacional e mundial. Através da rádio, grande parte dos americanos, oriundos de todas as classes sociais, podiam desfrutar do mesmo entretenimento ou informação. A rádio era promovida por cantores famosos, como Bing Crosby, através das suas actuações em directo ou gravadas: "It raised material aspirations, not only through the ubiquitous commercial but by revealing what pleasures awaited people who lived like the characters in comedies, musical shows, and even soap operas" (McCoy 127). Os programas de rádio eram pagos com a publicidade, que lá se fazia, a vários produtos. A rádio impulsionou a economia do país ao possibilitar um novo modo de publicitar produtos: "Commercials quickly became an integral part of radio programming" (McCoy 118).

Como referimos, nos "Roaring Twenties" surgiram novos tipos de música, como a música africano-americana, os *Blues* e o *Jazz*, que se tornaram muito divulgados. Os espirituais negros tornaram-se apreciados como música religiosa única. A música *Jazz*, com origem em Nova Orleães, criada por músicos africano-americanos do sul, e com influências do *ragtime* e *blues* (Noble 326), foi levada para cidades do Norte dos Estados Unidos e introduzida no Harlem, onde Duke Ellington tocava no famoso bar "Cotton Club" (aberto a brancos e africano-americanos), durante o auge do *Harlem Renaissance*.⁷¹ Este novo tipo de som espalhou-se rapidamente pelos Estados Unidos: "Jazz, the popular music of the 1920s placed new emphasis on spontaneity, individualism, and sensuality. Free and uninhibited, jazz had sources deep in the

⁷¹ Foi no Harlem, nos anos 20 e 30, que surgiram a maior parte dos *cabarets* que contribuíram para o aparecimento de novos entretenimentos que enfatizavam "self-fulfillment, self-expression, and the development of 'personality'" (Erenberg xiii). Os *cabarets*, onde se podia ouvir música e dançar, "relaxed boundaries between the sexes, between audiences and performers, between ethnic groups and Protestants, between black culture and whites" (Erenberg xiii).

experience of black life in America” (Gruver 668).

Músicos e compositores de *jazz* como “Jelly Roll” Morton, Joe “King” Oliver, W. C. Handy, Louis Armstrong, entre outros, tornaram-se famosos e fizeram música que exprimia o desdém da sua geração pela convenção (Gruver 668). O *Jazz* emergiu como novidade musical, mas também como uma realidade transgressora de códigos sociais e morais e como emblema de uma subcultura africano-americana ⁷² assimilada por um grupo de brancos: “Young white musicians saw in jazz a symbolic alternative to the bureaucratic prison of their fathers. Jazz had a structure that offered an opportunity to improvise” (Noble 325). A sensação de alegria, leveza e simplicidade transmitida pelo *Jazz* reflectia a atitude dos americanos durante os anos vinte (Noble 325). O *Jazz* representava um novo tipo de entretenimento, mas também um estilo de vida, e tornou-se o símbolo musical da época:

Although jazz was widely denounced as degenerate during its early years, it soon caught on, later finding its way into musical comedy and the works of classical composers such as George Gershwin. Eventually jazz was recognized all over the world as a distinctive contribution of black Americans to twentieth-century music. (Gruver 668)

Os anos vinte foram perspectivados como o berço da América moderna (Bradbury 7). A década começou entre as cinzas da 1ª Grande Guerra, transformando-se numa época de explosão de novas invenções e avanços tecnológicos, que alteraram a vida dos americanos, de consumismo desenfreado e de prosperidade: “For the American twenties pose fascinating problems about the relationship between social changes and transformations ... changes so vast and so rapid as totally to reshape mores and patterns of human behaviour” (Bradbury 7).

Nos *Roaring Twenties* procurava-se esquecer a ferocidade da guerra: “To a considerable extent the postwar decade was a time of emancipation, of release” (McCoy 125). Os americanos, mais entregues a luxos e a formas de entretenimento como o

⁷² O *Jazz* suscitava a mesma crítica que a dança. Como Kathy Ogren resume: “Detractors criticized both [jazz’s] musical characteristics and its origins in lower-class black life. Jazz-lovers hailed it as everything from exciting entertainment to an antidote for repressive industrial society. In either case, Americans found jazz symbolic of fundamental changes they identified in postwar life” (160). O *Jazz* estava associado com a amalgamação cultural específica de Nova Iorque: no seu ensaio de 1925, “Jazz at Home”, Joel Rogers salienta os aspectos multiculturais de uma música que diz ter surgido de formas tão distintas como “the Indian war dance, the Highland fling, the Irish jig, the cossack dance, [and] the Spanish fandango” (ctd. em Ogren 164).

cinema, a rádio e o *Jazz*, exalavam esperança no futuro. De facto, nos anos 20, os Estados Unidos eram uma nação muito diferente relativamente à década anterior:

It had emerged as an urban, industrial, consumer-oriented society. Prosperity and pleasure were the goals of most Americans, and a greater range of opportunities and experiences was available and acceptable. It was by no means a polished country, for its culture and science were second-rate, except perhaps in literature. Business attitudes and an accompanying philistinism dominated society. America was more open and varied in its styles of living, but it was not a libertine nation, for there was an innocence about even those who tried to be emancipated and sophisticated. What the United States was trying to do was adjust to the vast postwar technological, economic, demographic, and political changes. (McCoy 143)

A prosperidade que se vivia nesta época parecia ser eterna, e os americanos acreditavam estar protegidos da depressão económica e insucesso do *American Dream*. Contudo, tal era de bem-estar nacional teve um fim inesperado.

Em 1928, Herbert Clark Hoover tornou-se Presidente dos EUA como sucessor de Calvin Coolidge, cuja política de *laissez faire* pretendia continuar. A sua eleição provocou uma subida nas cotações da bolsa do país. Esta subida do valor de muitas acções manteve-se durante alguns meses e causou um grande entusiasmo em Wall Street. A maioria dos americanos possuía uma posição financeira boa, mas, numa tentativa de alcançar mais benefícios monetários, muitos cidadãos tornaram-se pequenos accionistas da Bolsa. Grande parte utilizou o seu capital para comprar as acções e recorreu também ao crédito para o mesmo efeito (Brogan 526). O resultado do repentino declínio do preço das acções e colapso, “Stock Market Crash”, que atingiu o seu auge a 29 de Outubro de 1929, a chamada “sexta-feira negra”, foi evidente. Uma grande parte da população perdeu as suas poupanças e viu-se obrigada a vender bens de consumo (Brogan 527). A indústria reagiu com o estrangulamento da produção que, por sua vez, levou ao encerramento de bancos e fábricas causando o desemprego em massa de muitos trabalhadores: “o rendimento individual dos Americanos diminuiu 50%. Consequentemente, em 1932, 4/5 dos bancos fecharam, 13 milhões de Americanos ficaram desempregados e a miséria ameaçou os Estados Unidos” (Pires 429). A euforia, que se havia prolongado durante anos, desapareceu, e deixou para trás uma sociedade americana paralisada, que se encontrava novamente numa depressão económica como aquela que tinha já conhecido no início dos anos vinte (Faulkner 750). Surgiu uma década de miséria e desespero. Pode afirmar-se que uma calamidade gerou esta década, que terminou com outra calamidade.

O carácter ambivalente, pelo qual se pautaram os anos vinte dos Estados Unidos, transpareceu, por um lado, num período de confiança e optimismo, por outro, e simultaneamente, num período de dúvida e crescente tensão no mundo do pós-guerra. Contudo, a tensão ocorrida durante os anos vinte remodelou a vida dos americanos. Ocorreram muitos conflitos, todavia, a América talvez não fosse o que é hoje sem eles. Embora o “boom” económico da era tenha sido fugaz, as mudanças sociais foram duradouras: “From Greenwich Village to Los Angeles, from the professor to the man on the street, changes in ideas and attitudes had been pervasive in the progressive era and the twenties” (Nugent 145).

2. A CRÍTICA DE WHARTON À ORDEM SOCIAL DOMINANTE AMERICANA DOS ANOS 20

The whole world has become a vast escalator, and Ford motors and Gillette razors have bound together the uttermost parts of the world. The universal infiltration of our American plumbing, dentistry, and vocabulary has reduced the globe to a playing field for our people; and Americans have been the first to profit by the new facilities of communication which are so largely of their invention and promotion. We have, in fact, internationalized the earth, to the deep detriment of its picturesqueness, and of many far more important things.

(Wharton, UCW 156)⁷³

Wharton, like many writers, was both the unthinking product of her time, place, class, and culture and a sharp critic and questioner.

(Ammons, *House of Mirth* viii)

A literatura reflecte ambientes físicos e culturais específicos. Toda a produção literária revela ligações directas com o mundo que reflecte e ajuda a moldar. Como produto e reflexo da sua cultura, o romance americano do final do século XIX e início do século XX, participou, reproduziu, reflectiu e desafiou o *ethos* consumista da sua sociedade (Balter 2).

O contexto social e cultural de finais do século XIX e início do século XX condicionou a experiência e a carreira de Edith Wharton. Os seus romances exemplificam a auto-afirmação do indivíduo num contexto social comercialmente competitivo e agressivo, capitalista e industrial. As estratégias literárias de Wharton são também determinadas pela organização específica do campo literário e cultural, e pelo contexto histórico e institucional da época em que viveu (Tavares 58).

Consideramos que para se proceder a uma análise do discurso literário, é conveniente uma abordagem das condições em que este foi produzido, tendo em conta o

⁷³ Este excerto pertence ao ensaio de Wharton “The Great American Novel”, de 1927.

tempo histórico, espaço sociocultural e lugar ocupado pelo escritor, já que os aspectos biográficos se concretizam numa determinada época, envolvida por realidades sociais e culturais específicas. Verificamos, então, a pertinência de uma breve alusão ao percurso biográfico de Wharton, perspectivando a contextualização e invocação de questões inseridas num panorama histórico e social, a serem desenvolvidas neste trabalho.

Edith Newbold Jones nasceu, em 1862, num país desafiado pela Guerra Civil, no seio de uma família aristocrática da elite de Nova Iorque, e viveu num período de transição social, económica e cultural:

A historical emphasis gives scope and pattern to Edith Wharton's accomplishments. During her long life—seventy-five years—Wharton witnessed unprecedented social, economic, and political transformations at home and abroad. She experienced post-Civil War Reconstruction, the Gilded Age, the Progressive Era, World War I, the flapper decade, and the coming of World War II. (Singley, *Guide* 16)

Tanto o percurso biográfico de Edith Wharton, como a época em que esta viveu, são imbuídos de carácter contraditório. A autora, feroz crítica da sua própria classe de elite, educada em casa para ser esposa e mãe, tornou-se escritora e intelectual; manteve um caso extra-conjugal e divorciou-se (em 1913),⁷⁴ embora tivesse defendido as instituições do casamento e família (Lewis, *Biography* 317-18). Lutou pelo direito de ser considerada “a writer”, e não somente “a female writer”, revelando posteriormente um suposto anti-feminismo ao criticar “the monstrous regiment of the emancipated” (BG 60). Ao longo da vida, retratou criticamente, nas suas obras, a situação das mulheres numa sociedade patriarcal. Criticou a universalização dos produtos da tecnologia americana e, simultaneamente, utilizou esses produtos com frequência. Wharton pertenceu a uma classe dominante e, ao mesmo tempo, a um grupo sexual dominado (Tavares 6, 7).

Wharton viveu a sua infância e juventude numa época em que o papel das mulheres era muito limitado e as directrizes de comportamento aceitável eram rigorosas e específicas. Na *Old New York*, as famílias da elite conheciam-se bem, os costumes quase nunca mudavam, havia regras incontornáveis, as boas maneiras e honestidade financeira eram obrigatórias, os homens eram “men of leisure”, presos numa “narrow groove of money-making, sport and society” (AI 34) e, quanto às suas mulheres, “child-

⁷⁴ Para abordagens sobre o casamento e divórcio de Wharton, ver Lewis, *Biography* 272-93; 300-308; 330-336 e Wolff 50-52; 212-220.

bearing was their task, fine needlework their recreation, being respected their privilege” (Wharton, BG 14).

Desde cedo, diversas viagens pela Europa alimentaram a capacidade descritiva de Wharton,⁷⁵ incitando a uma eterna paixão pela arte, arquitectura e paisagem, especialmente francesa e italiana. De acordo com a autora, a vida no século XIX, nas classes altas da sociedade, revelava-se, em muitos aspectos, indistinta da vida na Europa. Todavia, tudo se alteraria no século XX: “Things were about to change, however; the new century was clearly ... the American century, with the pace of change in the rest of the world being set by the USA in every arena” (Beer 22).

O ambiente em que cresceu, a sociedade de Nova Iorque, era cada vez mais constituído por novos-ricos, movidos pela ânsia de ganhar dinheiro e revelando um limitado apreço pela cultura:

Edith thus grew up in a long-established homogeneous society that ... distrusted sophistication, art, newcomers, and excess of any sort. The wealth of these families, largely derived from municipal real estate, was not comparable to the mammoth new fortunes then being made in railroads, steel, and oil. Throughout her life Mrs. Wharton regarded the possessors of these new fortunes with some suspicion, but the drama of their conflict with and ultimate domination over the world of her Knickerbocker childhood later provided a rich source of material for her fiction. (Auchincloss, *Notable American Women* 570)

Consideramos que o percurso da autora na sua infância assume relevância a partir do momento em que determina a essência da sua vida e obra. Com efeito, ela verificou o défice cultural dos americanos e sentiu necessidade de viver num meio em que pudesse desenvolver-se como intelectual e escritora. Assim, desiludida com a mediocridade da sociedade americana, Wharton foi viver permanentemente para França, em 1911, tornando-se uma escritora expatriada, tal como muitos outros escritores e artistas. Fixou residência em Paris (cidade onde morreu em 1937), e rodeou-se de um grupo de amigos eruditos, como Henry James, Paul Bourget, Bernard Berenson, Walter Berry, Anne de Noailles, Jean Cocteau, André Gide ou Marcel Proust: “Europe represented a better refuge from the world that had almost extinguished her, a larger, more congenial

⁷⁵ Os seis anos passados na Europa (1866–1872) com os seus pais, como resposta à depressão económica que seguiu a Guerra Civil, assumiram relevância na formação da escritora, pois foi nesta época que descobriu os valores, comportamentos, linguagens e princípios de estética que iriam caracterizar a sua arte e modo de vida: “Her quick eye for geography, the line and scale of buildings, her attention to customs and the rhythms of daily life, became her standard of culture” (Benstock, *Guide* 21).

cultural environment. In France, she established herself in a circle of cultivated men and women who found intelligence and artistic creativity acceptable feminine attributes” (Bell, CCEW 11). Foi na Europa que a autora encontrou a fusão entre literatura e vida que esperava contrapor ao anti-intelectualismo do ambiente em que tinha crescido: “In Paris, no one could live without literature”, lembrava: “and the fact that I was a professional writer, instead of frightening my fashionable friends, interested them” (Wharton, BG 261). Wharton encarou o seu exílio voluntário como um regresso à pátria, à terra das letras e da arte, às origens da “civilização”, pois desde a infância que se sentia como uma exilada na América.

Com efeito, os elementos que definiram a sua infância manifestaram-se na sua vida e obra: “They account for the great breadth and variety of her fiction, as well as for its basic unity, which is provided largely by themes and unresolved questions that reappear in her works” (McDowell, 1990: 1). Desde cedo, Wharton desenvolveu a sua capacidade de observação e perspectiva irónica e distanciada que distingue as suas sátiras. A escritora conhecia bem a sociedade da classe alta que influenciou a sua escrita. Com efeito, em grande parte das suas histórias, descrevia a emergência de problemas suscitados pelas regras sociais que dominavam a vida dos indivíduos da classe alta de Nova Iorque. A autora realçava, frequentemente, como a ênfase nas boas maneiras e conveniências sociais camuflava falhas culturais e pessoais. Wharton explorava a natureza da experiência de um indivíduo no seu mundo (o que permitia o revelar gradual da vida interior das suas personagens que, de acordo com ela, ocorria num contexto social) criticando, também, a sociedade na qual as personagens viviam. Essa crítica é frequentemente desenvolvida através da sátira.

O conflito entre o indivíduo e a sociedade, ou seja, entre o desejo de autonomia do indivíduo e a exigência, por parte da comunidade, de conformação ao *ethos* social e ético vigente, serve de foco temático de muita literatura americana e constitui, também, um tema recorrente em muitos trabalhos de Wharton até 1920 (incluindo em *The House of Mirth* e *The Age of Innocence*). De facto, na sua ficção, a autora estabeleceu a sociedade da *Old New York* como força suprema, com a qual os indivíduos se encontram em luta constante.⁷⁶ É a sociedade que, com os seus códigos rígidos e intolerância pela diferença, desempenha o papel de vilão. Na sua ficção, Wharton

⁷⁶ Wharton também experimentou este conflito, por vezes como defensora do *social establishment*, e, por vezes, como uma individualista que lutou pela sua liberdade pessoal.

explora a resistência à mudança, entranhada no mundo social da elite, e o modo como se reflecte no futuro que as personagens projectam para si próprias: “In her own stories, Wharton blended the richness of social context favored by European writers with the concern for individual realization that shaped much American fiction” (Pennell 19).

Quase todas as suas personagens se encontram perante o dilema de escapar à sua situação infeliz por meios imorais, ou de permanecerem nessa situação para evitarem enganar e causar a infelicidade a outrém. Embora as suas personagens tentem escapar à pressão de se conformarem, encontram-se por vezes limitadas pela convenção, que quase sempre triunfa na ficção de Wharton. O tema do “aprisionamento” prepondera ao longo da sua ficção: “Wharton repeatedly entraps her characters in their social roles, their marriages, their moral obligations, or the circumstances surrounding them. The solution to the problem is generally escape of some kind, or only an attempt at escape, that eventually leads to conformity with the prevailing conditions” (Salmi 15).

Wharton escreveu continuamente acerca de sociedades baseadas em forças repressivas, que constroem prisões com tradições,⁷⁷ e apoiam percepções limitadas, ao invés de um questionamento constante de valores herdados. A autora retrata o conflito entre aqueles que não se conformam, representados através de personagens diferentes (*outsiders*), e aqueles que se conformam (*insiders*).⁷⁸ Pressupomos que pretendia analisar a causalidade da alienação individual e colectiva.

Com efeito, ao longo da sua obra, a tensão temática elementar é entre a alienação e a integração. A sua obra está ligada tematicamente pela preocupação com a alienação como princípio presente na vida das suas personagens. A tensão entre separação e

⁷⁷ Em *The Age of Innocence* (1920), por exemplo, Newland Archer representa o drama de uma sociedade repressiva que se converte em angústia. Tal como outros heróis *whartonianos*, Archer vive preso num labirinto asfíxiante de convencionalismos sociais. Em *The Old Maid* (1924), Wharton aborda temas relacionados com a identidade individual, e explora os meios pelos quais o medo e a necessidade de segurança impelem as personagens a conformarem-se com as expectativas sociais.

⁷⁸ Wharton considerava que a qualidade do romancista depende da vitalidade e verdade das personagens que criou. Em relação à caracterização, o conflito entre a ética e a convenção social foi bastante útil para a autora. Talvez seja possível afirmar que se registam dois tipos de personagens na sua ficção. Um deles, é constituído por figuras secundárias que (por razões de economia) são a personificação de várias convenções ou atitudes sociais; e outro, é formado pelas personagens principais, às quais a escritora concedeu o máximo de realidade espiritual e material possível. A convenção possui duas formas de actuação: fornecendo uma base de contraste, um padrão, pelo qual possa ser posta em evidência qualquer divergência do comum; e servindo como um guia para manter a moralidade dentro dos limites do que é normal e afastada da mera excentricidade. A técnica de Wharton para criar as suas personagens consiste em dotá-los de certas qualidades que não se possam enquadrar no padrão social estabelecido, mas que estejam, contudo, relacionadas com ele concedendo-lhes, assim, um valor e interesse superiores ao que a generalidade dos indivíduos possuem.

integração (a rejeição de uma perspectiva de valores e a aceitação de outra) encontra-se no cerne de dilemas confrontados pelas suas personagens. A autora desenvolveu o sentido instintivo da complexa solidão do espírito humano, da distância entre indivíduos, alienados uns dos outros e deles próprios, e do desejo profundo desses indivíduos de continuidade e coerência. As suas personagens confrontam uma realidade destrutiva - a complexa solidão do espírito humano - e estão ligadas pela sua consciência comum de isolamento espiritual, emocional e físico e pelas suas tentativas, frequentemente desconcertantes, de o ultrapassar.⁷⁹ A linguagem e o amor, os meios usuais de comunicação e comunhão, raramente funcionam para as suas personagens.

Todavia, embora em muitos dos seus romances critique a sociedade convencional a que pertencia, Wharton revelava-se ambivalente perante a mesma. A autora sentia um misto de respeito e de impaciência pelo grupo social em que crescera. O comentário de Coolidge sobre este aspecto é expressivo: “Critical as she might be of the society into which she had been born; yet she admired it, appreciating its standards of personal integrity, conduct, or manners. For the wealthy newcomers to New York of her own generation, she felt ... contempt” (Coolidge 118). Por um lado, critica a hipocrisia da sociedade americana e das convenções sociais da sociedade da classe alta nova-iorquina, que descrevia com sátira e ironia. Critica a presunção, crueldade, critérios duplos desta sociedade, o estatuto da mulher e a inércia da sua classe, e sublinha a energia dos novos-ricos. Por outro lado, realça a vulgaridade da nova classe e o refinamento da antiga.

Com efeito, o mundo em que a autora cresceu iniciou uma metamorfose em 1880. A sua produção literária situa-se nesse período histórico e social, caracterizado pela mudança, em que emergiu um choque cultural entre as primeiras famílias da *Old New York* e as gerações em ascensão, cujo dinheiro provinha das novas indústrias de manufactura ou financeiras e que tentavam impor-se na sociedade. De facto, ela escreveu numa época em que certos pressupostos sociais tentavam sobreviver sob a mudança histórica de uma economia mercantil para industrial (Hatcher 30). Um tópico essencial da sua ficção foi a transformação da cidade de Nova Iorque de uma cidade

⁷⁹ O isolamento e alienação estão presentes em várias obras, como *Ethan Frome* (1911) e *Summer* (1917), cujas personagens sofrem com a solidão e o isolamento. Ambos os protagonistas desses romances manifestam uma sensibilidade apurada que exacerba o seu descontentamento, os separa de relacionamentos convencionais e insatisfatórios, e os impele para uma tentativa de integração através do amor ilícito.

portuária, rodeada por terras verdejantes, numa metrópole financeira que atraía industriais, investidores imobiliários e capitalistas.⁸⁰ De acordo com Janet Beer Goodwyn: “A changing New York is Wharton’s primary subject; in her fiction she signals the end of a topographical certainty which had endured for three hundred years” (3). De facto, é evidente a centralidade da cidade de Nova Iorque em grande parte da sua ficção,⁸¹ como em *The House of Mirth*, *The Custom of the Country* e *The Age of Innocence*. Os três romances, de formas diferentes, incorporam uma visão da *leisure class* de Nova Iorque, de que Wharton expõe as virtudes e defeitos, revelando os conflitos gerados pelos choques entre o velho e o novo em termos de atitudes e costumes. Ao analisar as tensões entre a riqueza da *Old New York*, representada pela geração dos seus avós, e os empresários novos-ricos do Oeste e *Midwest*, a autora descreveu as mudanças na estrutura social e valores culturais na viragem do século (Benstock, *Guide* 19).

Durante a *Gilded Age*, a *leisure class* americana experimentou a deslocação de hábitos sociais baseados em *conspicuous leisure*, para valores centrados em *conspicuous consumption* (Veblen 30, 38, 71). Esta transformação constitui o tema de diversas obras de Wharton. Contudo, estas não revelam simplesmente conflito entre dinheiro velho e novo. A escritora perspectivava dois grupos básicos dentro da estabelecida *leisure class*: aqueles que se preocupavam com a alimentação, roupa e dinheiro, e aqueles que se dedicavam a viagens, horticultura e à leitura de boa ficção. No final do século XIX, os novos-ricos, “invaders”, desafiaram a supremacia social da *leisure class*. Os romances *The House of Mirth*, *The Custom of the Country*, e *The Age of Innocence* documentam este processo histórico. *The Age of Innocence* decorre nos anos 1870, o período em que o *conspicuous leisure* ainda dominava Nova Iorque; *The House of Mirth*, na viragem de século, quando a alta burguesia deu lugar às forças da *conspicuous consumption*, e *The Custom of the Country*, na primeira década do século

⁸⁰ A autora verificou as mudanças introduzidas em Nova Iorque, como consequência da ascensão da nova classe social, os novos-ricos: “The architectural confusion of the city depressed her, as did the mock-European chateaux erected by the newly rich, whose money was made in the thriving industries of transportation, mining, and construction. Lower Manhattan, where her seventeenth-century Anglo-Dutch ancestors had built their first homes, was now a thriving commercial center and busy entry point for immigrants, who would provide the skilled labor for America’s industrial boom of the 1880s and 1890s and into the new century.” (Benstock, *Guide* 21).

⁸¹ Ao tecer comentários a *The Valley of Decision* (1902), Henry James encorajou Wharton a abordar material americano que ela conhecia bem: “Do New York!” (Benstock, *Gifts* 125). Esta observação de James anteciparia o cenário da obra de Wharton nos anos seguintes. A partir da primeira década da sua carreira, o tema da América contemporânea torna-se central na ficção da autora.

XX, quando o casamento da sociedade de massas com a elite socioeconómica tinha sido consumado. Wharton, cuja ficção era frequentemente incorporada na tradição do romance de costumes, descrevia modos de falar, vestir, comportamentos e decoração que traduziam os valores e costumes de uma cultura e classe social específicas. A autora utilizava a arquitectura, interiores e objectos de arte para simbolizar os costumes e moral das facções sociais em conflito dentro destes romances. Ela representa os cenários físicos como expressões, não só de personalidade individual, mas também de valores culturais mais vastos.

De facto, a escritora retratou recorrentemente a mudança a que assistiu e o drama gerado por um choque de culturas, em romances como *The Valley of Decision* (1902), situado no século XVIII: “She wanted to capture the conflict between the customs and tradition of this old world and the ideas that were beginning to undermine them” (Pennell 13). Em *The House of Mirth* (1905), Wharton sugeriu que os valores vitorianos se estariam a tornar obsoletos: “In *The House of Mirth* Wharton documents changes in society at large as industrialism and financial speculation accelerate. She also documents the New York aristocracy’s resistance to such change” (McDowell, 1990: 25). Nesse romance, a autora retrata “the marriage market in transition between an insular complacency, where like marries like and families form alliances through the union of their offspring, and a more cut-throat world where wealth is a surer guarantor of success than beauty and background” (Beer 24). Wharton descreve a enorme mudança na conduta de vida da classe alta, em parte, consequência da incursão de famílias de novos-ricos em Nova Iorque na viragem de século.⁸² Na *short-story* “The Other Two” (1904), a autora recorre a uma personagem (Mrs Waythorn) que, utilizando os meios restritos ao seu dispor, conseguiu encontrar uma forma de se adaptar e mudar, de modo a melhorar o seu estatuto social e posição económica. Janet Beer considera, em *Edith Wharton*, que Alice Waythorn, com a sua “elasticidade”, representa uma sociedade em processo de adaptação (41).

⁸² Embora Wharton retrate a queda de Lily Bart, a heroína de *The House of Mirth*, uma Nova Iorque em rápida mudança é um tema central. Por uma questão monetária, Lily tenta adaptar-se e mudar, revelando um modo de vida menos exclusivo, mais público. Contudo, a má interpretação, por parte de Lily, do ponto até onde teria capacidade ou lhe seria permitido, ser uma participante da ordem social em mudança, causou incidentes de humilhação pública reveladores da sua queda na obscuridade e pobreza. De facto, Wharton esboça uma crítica à alta sociedade através do destino de Lily Bart que, num esforço desesperado de conquistar um marido rico, compromete a sua reputação e finanças. Lily é abandonada pelos seus amigos novos-ricos e morre de uma overdose de barbitúricos (Benstock, *Gifts* 34).

Em *The Custom of the Country* (1913), Wharton evoca uma sociedade direccionada para o consumismo e para a “sex goddess”. A plasticidade de Undine Spragg, e seu poder de transformação, fazem com que atinja os seus objectivos. De acordo com Janet Beer: “her actions are catalytic to the formation of a new world where well mannered-restraint, and the power of traditions invented by the few for the purpose of excluding the many, are the deities that preside no more. Undine’s restless energy is the force of the future; her actions ... expand future possibilities for women” (31). Wharton critica o materialismo desumanizante e o egotismo. *The Custom of the Country* denota a predominante adoração do dinheiro e o poder que este implica, um poder com capacidade de reduzir os seres humanos a objectos, e cujo valor é medido somente em termos materiais, como é o caso das mulheres deste romance. Undine revela-se incapaz de escapar às implicações deste “custom of the country”, mesmo que o pretendesse fazer, tal como Lily Bart, Bessy Westmore, Justine Brent, Sophy Viner e Anna Leath, em obras anteriores de Wharton. McDowell (1990) refere a propósito deste romance:

Many critics have seen *The Custom of the Country* only as a satire of marriage and divorce ... a satire both of the inflexible customs of the past and of the more permissive practices of the present. Actually, Wharton explores all the commonly accepted conventions and prejudices that contribute to the inequality of the sexes and she considers their relationship to money and class. She views with sardonic insight the havoc caused by women who must fight these conventions in order to survive, but who may also enjoy doing so as they gain power by unscrupulous means. (46, 47)

Em *The Age of Innocence* (1920), Wharton explorou valores, costumes e comportamento dos elementos da *Old New York* nos anos 1870, e examinou a denominada inocência do período para revelar um mundo no limiar de mudanças significativas. Os *Old New Yorkers* apoiavam-se na etiqueta e em regras rígidas, de forma a protegerem-se da influência exterior e da mudança. Contudo, a nova geração contribuiu para uma mudança no rígido código de convenções sociais. A autora focou as alterações tecnológicas, demográficas e políticas sem precedentes, que decorriam entre 1875 e 1920. Trata-se de um período de transição social e de tensões económicas entre o dinheiro herdado da debilitada aristocracia nova iorquina, e as fortunas de homens de negócios como Cornelius Vanderbilt ou John D. Rockefeller. Wharton descreveu, assim, a origem do capitalismo da cidade de Nova Iorque. Neste romance, está patente o conflito social entre as velhas famílias de Washington Square, *the world of fashion*, e os

novos milionários da Quinta Avenida, *the new people*.⁸³

The Age of Innocence (embora escrito depois da 1ª Guerra Mundial) revelava como foco de interesse a hipocrisia social da velha aristocracia elitista de Nova Iorque. A Condessa Ellen Olenska representa a modernidade numa *Old New York* em que não havia facilidade de comunicação. Todavia, por oposição à falta de comunicação das famílias aristocráticas de Nova Iorque, o epílogo de *The Age of Innocence* (onde é mais explícita a ligação que Wharton estabelece entre a Nova Iorque dos anos 1870 e a América dos anos 20) oferece a honestidade e a sinceridade de uma nova era, em que a modernidade e a comunicação fácil é simbolizada pelo telefone. O último capítulo deste romance revela um mundo em mudança através, nomeadamente, da referência às novas tecnologias e a uma nova sociedade em que o velho conservadorismo desapareceu e as ideias liberais emergiram. O facto de o filho de Archer estar prestes a casar com a mulher que realmente ama é paradigmática dessa evolução.

Como vimos, Wharton testemunhou grandes mudanças durante a sua infância e adolescência. Contudo, consideramos que estas foram quase imperceptíveis, se comparadas com a transformação ocorrida depois de 1914, com a 1ª Guerra Mundial.

Wharton considerava que a 1ª Grande Guerra tinha mudado a Europa, mas também a sua cidade natal. Quando escreveu a sua autobiografia, nos anos 30, já tinha assistido a várias mudanças sociais e, embora compreendesse o poder e energia do novo e afirmasse que os indivíduos deviam permanecer “unafraid of change” (BG xix), olhava nostalgicamente para o mundo da sua juventude:

Not until the successive upheavals which culminated in the catastrophe of 1914 had ‘cut all likeness from the name’ of my old New York, did I begin to see its pathetic picturesqueness. The first change came in the eighties, with the earliest detachment of big money makers from the West, soon to be followed by the lords of Pittsburgh. But their infiltration did not greatly affect old manners and customs, since the dearest ambition of the newcomers was to assimilate existing traditions. Social life, with us as in the rest of the world, went on with hardly perceptible changes till the war abruptly tore down the old frame-work, and what had seemed unalterable rules of conduct became of a sudden observances as quaintly arbitrary as the domestic rites of the Pharaohs. Between the point of view of my Huguenot great-great-grandfather, who came from the French Palatinate to

⁸³ Wharton aborda este tema praticamente em toda a sua obra. *The House of Mirth* (1905) foi o romance que mais atenção crítica recebeu em relação ao conflito social entre a velha aristocracia colonial e os *invaders*, ou novos milionários. Outros romances de Wharton, como *The Custom of the Country* (1913), *The Glimpses of the Moon* (1922), *Old New York* (1924) e *The Mother’s Recompense* (1925), também exploram o conflito entre o tradicional e o moderno, entre outros temas, como a sexualidade feminina, a independência económica das mulheres e os efeitos perniciosos de uma sociedade repressiva.

participate in the founding of New Rochelle, and my own father, who died in 1882, there were fewer differences than between my father and the post-war generation of Americans.
(Wharton, BG 6)

Após a 1ª Guerra Mundial, a imagem que Wharton possuía do seu país de origem foi severamente danificada. A autora lamentou-se à sua amiga Sara Norton: “I ... am humiliated to the soul at being what is now known as an ‘American.’ All that I thought American in a true sense is gone, and I can see nothing but vain-glory, crassness, and total ignorance - which of course is the core of the whole evil” (Lewis, *Biography* 424). O sentido de alienação que experimentou desde a infância aumentou após a 1ª Guerra Mundial,⁸⁴ que marcou uma mudança histórica irreversível. A partir daí, evidencia-se o seu desalento em relação ao mundo moderno, na sua opinião, inaugurado na América (Tavares 252). Segundo Coolidge, a aversão de Wharton em relação às características da sociedade americana intensificou-se: “America’s rejection to the League of Nations, the scandals of the prohibition era, short-sighted obstinacy about war debts – all the excesses of the twenties came or would come to fortify this feeling. In every contact except old personal ones, Edith found herself repelled by American life” (185).

Contudo, na esteira de Janet Beer, consideramos que o facto de Wharton se encontrar desiludida com a sua terra natal não significava que não a compreendesse. Esse desconforto revela-se como uma das principais fontes de inspiração para o seu trabalho como escritora de ficção e de crítica cultural (7). Com efeito, a 1ª Guerra Mundial, e as suas implicações, afectaram Wharton, como muitos outros autores, e a sua escrita:

One of the fascinating themes in literary history is the impact of a great war upon the creative imagination – its capacity to galvanize or to crush, and the oddly varying pace at which either process works; all this dependent to some extent upon the writer’s actual involvement in the conflict. In the case of Edith Wharton, as in that of many others, the long-range effect of the war was to create the sense of a huge disruption of historical continuity: something that expressed itself in much of her best work after the war.
(Lewis, *Biography* 393)

Numa conversa com o editor Rutger B. Jewett, Wharton teceu o seguinte comentário: “The face of the world is changing so rapidly that the poor novelist is left breathless and mute, unless...he can treat things ‘topically’, which I never could”

⁸⁴ É de referir que, após a 1ª Guerra Mundial, Wharton viajou uma única vez para os Estados Unidos.

(Lewis, *Biography* 423). A guerra marcou, de certa forma, um ponto de viragem na sua ficção. De acordo com Janet Beer Goodwyn, a 1ª Guerra Mundial teve dois efeitos relevantes na sua escrita. A sua reacção instantânea ao conflito foi específica porque lidou com a experiência da guerra em alguma da sua ficção.⁸⁵ A segunda, e mais profunda influência da guerra, reflecte-se na visão do mundo que projectou na sua escrita depois de o conflito ter terminado: “The novels which follow the publication of *A Son at the Front*, *The Mother’s Recompense* (1925), *Twilight Sleep* (1927) e *The Children* (1928), all deal with the society which emerges after the war, a war which brought the European and American continents into a completely new relationship” (44). De facto, após a 1ª Guerra Mundial, Wharton efectua uma mudança temática.

Segundo a autora, a 1ª Guerra Mundial contribuíra para uma mudança radical da sociedade americana, e esta mudança manifestava-se, particularmente, na negação total dos valores e tradições do século XIX. A influência do código social sobre a personalidade do indivíduo constituía o seu foco temático. Contudo, na época posterior à guerra, a convenção estava muito alterada. Assim, a autora teve que se despojar das bases temáticas da sua força criadora. R.W.B. Lewis refere:

With the war’s end Edith Wharton grew more and more conscious than ever how drastically she had been cut off not only from the nourishing members of her “Happy Few,” but from her own past, from the worlds – seen now across the abyss of the four-year-holocaust – in which she had grown up and passed most of her adult life. She was aware of a need to restore both continuity and rootedness to her existence. (*Biography* 419)

A autora discordava dos novos ideais do pós-guerra. Na sua opinião, a vida moderna estava de tal modo estandardizada nos seus aspectos materiais, que tudo parecia reduzir-se à mediocridade; a sociedade regressara ao conceito primitivo da existência: o capricho, o desejo e o poder de satisfazer ambos era considerado fundamental. Não se devia submissão a nada, excepto à força do egoísmo individual. O retrato, presente na ficção de Wharton, da realidade social anterior à guerra, revela-se bastante distinto da imagem relativa à sociedade posterior a esse acontecimento histórico. Embora a sociedade de *The House of Mirth*, por exemplo, seja corrupta, ainda apresenta uma relação bastante nítida com o mundo que a precedeu, preservando a ideia de decoro e de moralidade tradicional. Contudo, quando a autora escreveu *The Children* ou *Twilight*

⁸⁵ *A Son at the Front* e *The Marne*, por exemplo, concentram-se na questão do envolvimento americano na guerra (Goodwyn 44).

Sleep, revelava considerar que os indivíduos tinham regredido moral e socialmente.

Wharton cresceu numa sociedade muito convencional, e resistiu aos esforços desta para reprimir os seus desejos pessoais. Todavia, no pós-guerra, revelou valorizar os limites impostos pela sociedade, porque considerava que dariam uma ordem coerente e organização que proporcionava dignidade e segurança aos seus membros. A autora produziu um conjunto de obras em que salientava a necessidade de preservação de certos valores fundamentais que se estavam rapidamente a perder no século XX. Nos seus romances do pós-guerra, criticava tão severamente o mundo moderno como tinha criticado e condenado, anteriormente, a rigidez e a hipocrisia do século XIX. De facto, nesses romances, a escritora reagiu ao desaparecimento da segurança e valores herdados da sua educação do século XIX, e satirizou aqueles que substituem valores morais por valores materiais. Wharton preocupava-se em apontar, tanto as fraquezas da velha ordem social, como os perigos derivados da falta de padrões da nova cultura.⁸⁶

... Wharton focuses in the main specifically on her own genteel world disintegrating under pressure of the arrivistes, the modern world. She reconstructs that metamorphosis of her supposedly genteel world into a modern, seemingly barbaric society in that she both censures “genteel” society for its own rapacious materialism, for its willingness to sacrifice its own ethics and traditions for hard cash, as well as rebuking the new materialist society for its own perverse form of amorality. (Papke 104)

Com efeito, Wharton, cujas narrativas foram escritas numa época em que a mentalidade tradicional era questionada, descreveu o que estava a acontecer à América. A escritora observou as vantagens e as limitações da sociedade da classe alta em que crescera e verificou que a velha ordem social (porque se encontrava paralisada, receosa de qualquer inovação) se estava a desintegrar, invadida por novos costumes, novas ideias nas ciências e nas artes, que ela nos reproduziu nas suas obras. Wharton constatou que conceitos como o dever e responsabilidade constituíram a base da estabilidade

⁸⁶ Nos romances e *short-stories* de Wharton, os monólogos interiores indirectos descrevem personagens em busca de valores duradouros numa sociedade cada vez mais separada desses valores. As suas personagens sentem-se frustradas nessa busca porque, segundo Wharton, depois de cerca de 1880 os valores da elite de Nova Iorque rigidificaram-se em meras convenções, deixando, eventualmente, a sociedade sem vontade, e incapaz, de absorver os novos milionários da Revolução Industrial ou, mais tarde, de lidar com o caótico pós 1ª Guerra Mundial. Nos seus monólogos interiores indirectos, personagens como Lily Bart, em *The House of Mirth* (1905), Anna Leath, em *The Reef* (1912), Newland Archer, em *The Age of Innocence* (1920), e Nona Manford, em *Twilight Sleep* (1927), examinam acontecimentos originados, pelo menos em parte, por novas tendências históricas e sociais. Ao fazer isso, estas personagens, e outras, impõem a sua própria sequência de percepções, ou a acção, à sequência de acontecimentos do argumento. Estas personagens também se tornam porta-voz de Wharton.

social durante as décadas entre a Guerra Civil e a 1ª Guerra Mundial, mas também reconheceu o modo como limitavam a realização pessoal. Contudo, discordava de certos ideais e atitudes assumidas pela sociedade americana da década de vinte.

Conforme constatámos no capítulo anterior, segundo a crítica, as grandes transformações ocorridas na moral e nos costumes, na época do pós-guerra, registaram consequências marcantes para a ficção de Wharton, reflectindo-se num nível artístico inferior em relação ao período precedente. Vários críticos censuraram-na pela sua recusa de se desligar do passado. Contudo, ela não se opunha ao progresso, mas sim à ideia de que este era possível sem ser edificado sobre as realizações do passado. Goodwyn refere que, segundo a perspectiva de Wharton, a base para uma existência equilibrada devia consistir no respeito pelo passado “and its practices in conjunction with a confident embracing of the future. It is essentially a vision that demonstrates how the necessary balancing of forces between apparently opposite elements – male and female, old and new, hope and disillusion – may be achieved” (154). Wharton considerava que se devia extrair o que o passado possuía de positivo e não eliminá-lo totalmente.⁸⁷ Os novos padrões apenas representavam o progresso desde que não violassem os antigos. Em *A Backward Glance*, a autora registou o seguinte:

The value of duration is slowly asserting itself against the welter of change, and sociologists without a drop of American blood in them have been first to recognize what the traditions of three centuries have contributed to the moral wealth of our country. Even negatively, these traditions have acquired, with the passing of time, an unsuspected value. When I was young it used to seem to me that the group in which I grew up was like an empty vessel into which no new wine would ever again be poured. Now I see that one of its uses lay in preserving a few drops of an old vintage too rare to be savoured by a youthful palate; and I should like to atone for my unappreciativeness by trying to revive that faint fragrance. (5)

Wharton sugeriu que não se pode evitar o passado, independentemente das mudanças sociais ocorridas numa determinada época, e considerava a sociedade como algo em evolução, produzida por séculos de um progressivo desenvolvimento. Uma

⁸⁷ Penelope Vita-Finzi refere que, segundo Wharton, o passado fornecia normas, ensinamentos, modelos para a vida e a arte: “Edith Wharton’s aesthetic, moral and social values are based on an ideal of order, her innate predisposition for order was confirmed and strengthened by her experience of life and art. The need for control, for rules and formulae based on tradition seemed to her to become more indispensable after the war when the principles of discipline, harmony, order, taste and proportion no longer underpinned assumptions in society or art. Her judgement continued to be founded on these principles as did her life and her craft. Inspiration ordered by reason; originality founded on tradition; feeling controlled by discipline; the balance between these opposing factors that she admired and sought to achieve and to express in her life and her nonfictional work is also seen to be basic to her theory of fiction” (23). O seu ideal de ordem encontrava-se na sociedade tradicional e na arte do passado.

sociedade bem ordenada, baseada numa mudança progressiva, e em princípios tornados válidos pelo tempo, proporcionava aos indivíduos algo mais valioso do que uma reforma exercida apressadamente.

A autora encontrou em França aquilo que desejava observar na América: uma civilização baseada na continuidade. Wharton encarava a América como uma jovem nação, desprovida de um longo e enraizado sentido de história e tradição:

That I was born into a world in which telephones, motors, electric light, central heating ... X-rays, cinemas, radium, aeroplanes and wireless telegraphy were not only unknown but still mostly unforeseen, may seem the most striking difference between then and now; but the really vital change is that, in my youth, the Americans of the original States ... were the heirs of an old tradition of European culture which the country has now totally rejected.
(Wharton, BG 6, 7)

A autora considerava que a novidade e inovação definiam a América, por oposição à história e continuidade que associava com a Europa. A sua visão da América era transmitida frequentemente numa veia satírica. Os retratos da vida americana ilustravam as suas fraquezas: o seu fracasso de assentar nas influências da tradição, o oportunismo e a avareza.

Os críticos, alegando que Wharton defendia e pertencia ao passado, questionaram-se sobre qual seria o rumo a seguir pela autora após do êxito literário atingido com o romance *The Age of Innocence*. Contudo, Edith não exitou sobre qual a perspectiva literária a seguir futuramente, e debruçou-se sobre a sociedade sua contemporânea:

What will she say to the emerging new world? She is nearly sixty, and the pattern of her life was set long ago. She is almost a museum piece by now with her butler, her chauffeur, her eighteenth century house, her gardeners and personal servants. What aspects of modern life will she try to comprehend ? And can she do it ?... She did not want to become the grand old lady, looking backwards into her brilliant past. She did not feel old ... Edith Wharton, who had come out of four years of war still fighting, had not the temperament of a quitter. In fact, there was never any serious question of what her choice would be. Undaunted, she sailed into the fray. (Coolidge 183, 189)

Contudo, Wharton foi considerada conservadora, como Dale Bauer refere: “Her fictions after *The Age of Innocence* produce a map of American society, particularly women’s culture, which has been depreciated as Wharton’s defense of elitism and conservatism, or a nostalgia for “old New York” social rituals” (*Politics* 11). Contrariamente a grande parte da opinião crítica, consideramos que o trabalho desenvolvido por Wharton se insere num contexto de preocupação com o mundo que a

envolvia. A autora reflectia, nas suas obras, directa ou indirectamente, sobre aspectos e acontecimentos políticos, culturais e sociais seus contemporâneos. Então, na esteira de James Tuttleton, refutamos a perspectiva crítica de que Wharton se refugiava no passado:

Edith Wharton ... did not hesitate to subject to moral and social criticism a number of the attitudes and unthinking habits of her fellow Americans both at home and abroad – the soul-deadening constraints of outmoded convention in the elite, the crass disrespect for tradition grotesquely visible in heartland America, the materialism that fueled the social machine and warped genuine human values, hedonism at all levels in the frenetic search for pleasure, cultural rootlessness in the provinces of America and in Jazz Age Europe, the obsession of American men with business and their leaving of “culture” to women, the failure of the education of the American woman for a life other than that of wife and mother, the impoverishment of the lives of married women once they had tied the knot (hence the failure of the family and its impact on children), the comparative absence of the aesthetic sense in America, and the low esteem in which Americans held their artists and intellectuals. In working out these themes, Mrs. Wharton exhibited a faithfulness to the actualities of life in her time ... (CR xx; *sublinhado nosso*)

Ao longo da sua carreira literária, a autora abordou temas da actualidade social, como a eutanásia, o casamento, o divórcio, o incesto, o erotismo, a repressão sexual, a sexualidade feminina, questões raciais, conflitos psicológico-sociais, o papel da mulher na sociedade, as consequências da guerra no meio familiar, os vícios e a família. Ammons sublinha: “when she wrote critically about conspicuous consumption in the leisure class, the economics of marriage for white middle - and upper-class women, or the physical rigors and deprivations of working-class life for many Americans, she was reflecting in fiction issues and arguments broadly current in the culture” (*House of Mirth* ix).

Ao reflectir sobre a sociedade, os seus valores, costumes e políticas, Wharton inseriu os indivíduos que a povoavam num contexto de aceitação/assimilação ou rejeição/subversão, actuando de acordo com as normas vigentes ou delas se afastando. A autora registava a reacção da sociedade perante ambas as situações. Dele Bauer sugere: “Wharton portrays how social politics transforms the inner life, examining the more or less private drama of achieving an ethical position. Few of her contemporaries were as involved in setting such a specific agenda for negotiating radical change and social assimilation” (*Politics* 114).

Tendo em conta que o seu tema central, “the effects of social organization” (Lindberg 44), já não seria uma força dramática tão significativa no pós-guerra,

consideramos que Wharton, nas obras dessa época, tentou adaptar-se ao alterado mundo dos anos 20 e 30, esforçando-se por ajustar a sua visão à época moderna em que vivia.

Nas obras do pós-guerra, Wharton fez várias experiências com o método narrativo; tentou criar desenlaces mais positivos; e deu mais ênfase aos recursos interiores e ao potencial mais profundo das suas personagens. Estas mudanças e desenvolvimentos reflectem novos interesses: a relação entre novo e velho, presente e passado, num mundo em rápida mudança e cada vez mais descentralizado e uniformizado; as pressões psicológicas e emocionais experimentadas por um indivíduo dividido entre razão e paixão, dever e impulso; a luta humana para confrontar a perda, desolação e derrota (Wolff 344). Numa altura em que era visível o grande relaxamento dos costumes sociais, Wharton considerou ser necessário retratar aventuras extra-matrimoniais como algo comum, e utilizar situações próximas do incesto, que se registam nomeadamente em *Twilight Sleep* e *The Mother's Recompense*.

Assim, consideramos que a preocupação de Wharton com o mundo que a envolvia, e a determinação no sentido de se debruçar sobre as condições actuais, visível ao longo de toda a sua obra, é evidente nas suas últimas obras, manifestando-se na publicação de romances, ao longo dos anos vinte, como *The Glimpses of the Moon*, *The Mother's Recompense*, *Twilight Sleep* e *The Children*.

Wharton receava o efeito das mudanças na natureza moral dos indivíduos, considerava que a mudança nem sempre significava “progresso”, e utilizava a sua ficção como veículo de crítica à desumanização da sociedade moderna. Wharton entendia que a destruição moral e intelectual causada pela guerra foi “shattering to traditional culture” (“Tendencies in Modern Fiction” 170). De acordo com Wharton, uma das maiores ameaças à sobrevivência dessa cultura, e da sua ficção, foi a ascensão de um ambiente crítico que incentivava a uniformização, e, no qual, triunfou a perspectiva de que o que era genuíno somente se poderia encontrar no que fosse rudimentar, e que tudo o que fosse complexo não era autêntico. Wharton argumentou: “the modern American novelist is told that the social and educated being is an unreality unworthy of his attention, and that only the man with the dinner-pail is human, and hence available for his purpose” (UCW 155). Segundo Wharton, a uniformização do dia a dia, característica dos anos vinte, estava relacionada com a da escrita moderna. De acordo com a autora, no final da sua produção literária, os Estados Unidos atravessavam uma época de

grandes avanços tecnológicos e de mudanças relativamente à forma e técnica de escrita literária, e à própria linguagem:

America has ... chosen ... a dead level of prosperity and security. Main Street abounds in the unnecessary, but lacks the one thing needful. Inheriting an old social organization which provided for nicely shaded degrees of culture and conduct, modern America has simplified and Taylorized it out of existence, forgetting that in such matters the process is necessarily one of impoverishment. As she has reduced the English language to a mere instrument of utility ... so she has reduced relations between human beings to a dead level of vapid benevolence, and the whole life to a small house with modern plumbing and heating, a garage, a motor, a telephone, and a lawn undivided from one's neighbour's. ("Novel" 650)

Grande parte dos seus últimos trabalhos, nos quais se dedica à situação social da nova América dos anos 20, focam a alienação e frustrações de homens e mulheres na era do pós-guerra, em relação à qual também se sentia alienada. A autora revelava-se preocupada com o isolamento dos indivíduos (McDowell, 1976: 106), o que supostamente resultou nas relações pessoais superficiais recorrentes retratadas na sua ficção. Enquanto na ficção inicial atacava a coacção repressiva da sociedade americana, agora contestava uma “nova América” demasiado permissiva e tolerante. De acordo Wharton, nesta nova sociedade, a riqueza material, enquanto ambição principal, e a sua representação através de símbolos materiais, reprimiu os valores imateriais e minorou a qualidade da existência humana.

De facto, durante a última parte da sua carreira, a autora reflecte sobre o estilo de vida dos americanos, expõe o seu descontentamento com a situação da América após a 1ª Guerra Mundial, e dirige uma crítica à sociedade nova-iorquina dos anos vinte, nomeadamente em *Twilight Sleep* e *The Children*: “In both *Twilight Sleep* and *The Children*, Wharton focused on American values and behaviors in the 1920's, revealing that the social frameworks that had regulated personal behavior in the past no longer held sway” (Pennell 17). Em *Twilight Sleep* e *The Glimpses of the Moon*,⁸⁸ Wharton apresenta os anos 20 através de indivíduos desenraizados, que dispensam as convenções a favor de uma liberdade pessoal sem limites, e que se perdem nos bens materiais, os quais constituem as suas necessidades vitais. A influência restritiva e regulamentadora

⁸⁸ Em *The Glimpses of the Moon*, Wharton satirizou a *leisure class* e abordou questões relativas ao amor, casamento, e expectativas sociais, no contexto dos anos 20. As personagens principais, Suzy e Nick Lansing, encontram-se divididos entre o amor e a sua necessidade de recursos financeiros para manter o seu lugar num círculo social de elite. O seu estilo de vida e as escolhas que fazem revelam-se elucidativos dos valores e dos costumes em mudança dos anos 20.

da sociedade conservadora, que se fazia sentir em obras como *The House of Mirth* e *The Age of Innocence*, desapareceu. O que permaneceu, segundo a autora, foi uma sociedade de egoístas, que têm como propósito a negação das tradições. Wharton salienta a sua perspectiva através da apresentação de protagonistas que revelam uma existência vazia. Segundo a escritora, somente a eliminação das necessidades individuais, a favor da existência do outro, poderia conferir qualidade à existência humana. A fim de explicitar melhor esta necessidade, Wharton considerou apropriado retratar relações interpessoais, mais especificamente, as relações matrimoniais e as de maternidade e paternidade.⁸⁹ A autora apresenta, ao leitor de *The Glimpses of the Moon* e *Twilight Sleep*, a família como potencial transmissora de valores como a estabilidade, a continuidade, a lealdade, a honra e a responsabilidade. Na opinião de Wharton, esta função da família foi contaminada, na sociedade americana dos anos 20, pela banalização do divórcio e pela substancial relevância atribuída à questão financeira. A necessidade compulsiva de aquisição e dispêndio de bens materiais, por parte dos elementos de uma sociedade centrada na consecução dos seus desejos, tornou-se prejudicial ao relacionamento interpessoal. Ao focar o tema das aspirações dos indivíduos pela riqueza pecuniária, Wharton considerou as condições sociais da América dos anos 20 apocalípticas.

Wharton não demonstrava apreço por vários aspectos da civilização americana moderna - como os “business courses and skyscrapers” (Lewis, *Biography* 180), grande parte dos romances seus contemporâneos, a rádio e o cinema, e discordava de alguns aspectos da cultura de massas. Contudo, declarava-se admiradora de “modernidades” como o automóvel, a electricidade, o telefone, o telégrafo, o avião, a máquina de escrever, e de avanços médicos, como os raios-x (BG 6-7).

Assim, tendo em consideração o seu desdém pelo “blind dread of innovation” (BG

⁸⁹ Mary Papke refere: “The post-1920 works explore much further the position of mother and the dilemma of maternity.” (156). Wolff acredita que, à medida que Wharton envelhecia, a sua preocupação com os relacionamentos entre pais e filhos se reflectia cada vez mais na sua ficção. *A Son at the Front, The Children, Twilight Sleep e The Mother’s Recompense* são romances “about families – about parents and children, youth and age” (330-31). Wolff considera que a alusão ao aspecto da maternidade em obras como *The Glimpses of the Moon* e *Twilight Sleep*, se deve ao facto de não ter tido filhos, facto que ela nos anos 20, mais velha, lamenta (373). Percy Lubbock, antagonicamente, considera que ela sempre revelou negação em relação a crianças (26). De acordo com Elizabeth Ammons, o rancor em relação à sua mãe e a sua falta de experiência na maternidade, estão na base da representação crítica da mesma, e acrescenta: “Ironically, although Wharton avows genuine interest in mothers, she fails in her treatment of motherhood ... She intellectualizes motherhood and manipulates maternal characters to argue a thesis about American culture: her mothers function as marionettes rather than as fully dimensioned, complicated female human beings” (*Argument* 186).

22), que observava na geração dos seus pais, e a sua entusiástica aquisição de invenções “modernas” (como a máquina de escrever, o telefone e o automóvel), seria de esperar que Wharton partilhasse a paixão dos seus contemporâneos pelo cinema. Contudo, como Scott Marshall refere, o cinema constituía uma invenção moderna com a qual “[Wharton] was never able to come to terms aesthetically” (15). Para a autora, sempre fiel, profissionalmente e pessoalmente, ao desejo por simetria, equilíbrio e ordem, o carácter fragmentário dos filmes revelou-se, aparentemente, caótico.⁹⁰ Wharton não assimilava a dimensão estética e artística do cinema inicial mudo, do qual lamentava a actuação artificial dos actores e atrizes e os excessos melodramáticos das tragédias com um final feliz (Marshall 19). A autora considerava a experiência estética fundamentalmente individual, não colectiva, pelo que o cinema não poderia ser considerado uma arte. Contudo, apesar de Wharton não ter revelado interesse estético pelo cinema, interessou-se pela Sétima Arte como uma indústria e negócio: “Wharton soon realized that Hollywood could be an important source of income for her” (Benstock, *Gifts* 361).⁹¹

Wharton considerava a “film goddess” dos anos 20 como inibidora da autonomia feminina. De facto, a escritora considerava a “estrela de cinema” vazia, passiva, imatura, representativa da tragédia da mulher objectificada americana, e um objecto superficial de veneração do seu país. Segundo Wharton, a actriz representava uma entidade social perigosa, pois, como modelo público, tornava o seu comportamento atractivo, dentro e fora do ecrã, e a sua posição desejável para as espectadoras. A partir de 1920 surgem reflexões sobre a indústria cinematográfica e Hollywood na obra de

⁹⁰ Na obra de Wharton, a primeira referência ao cinema figura no seu romance *Summer* (1917). A protagonista, Charity Royall, assiste à projecção de um filme mudo. Como espectadora, Charity observa uma sucessão rápida de imagens sem estrutura clara, não a uma história (139). Quando o filme é projectado, o caos deixa de ser ficção e o público fica reduzido a puro instinto animal. Claustrofobia, cegueira e asfixia são as emoções de Charity ao presenciar o duplo espectáculo, dentro e fora do ecrã.

Há indícios de que Wharton foi ao cinema só uma vez, em Bilbao, durante uma das suas viagens a Espanha em 1914. Mas, segundo relata numa das suas cartas, a sua experiência como espectadora não foi muito positiva (Lewis, *Letters* 325). Segundo Scott Marshall, este fragmento de *Summer* é baseado na própria experiência cinematográfica de Wharton (15).

⁹¹ A venda dos direitos de autor de algumas das suas obras, para adaptação a filme, gerou grandes lucros. Foram vários os filmes baseados em textos de Wharton realizados durante a vida da escritora, entre eles: *The House of Mirth* (1918); *The Glimpses of the Moon* (1923) e *The Age of Innocence* (1924). A indústria cinematográfica redescobriu Wharton somente 50 anos após a sua morte, registando-se, nos anos 90, um *boom* cinematográfico. O auge dos *women studies*, e a crescente popularidade dos filmes de época, fomentaram o interesse que realizadores, produtoras e estúdios cinematográficos começaram a revelar por Wharton (Marshall 19). Nas décadas de 80 / 90, foram adaptadas ao cinema e televisão várias obras de Wharton, nomeadamente, *The House of Mirth*, *Summer*, *Ethan Frome* e *The Age of Innocence*.

Wharton, em romances como *Summer, Twilight Sleep* (como veremos através da análise da personagem Lita Wyant) e *The Children*.

O facto de o público ter assimilado bem o cariz não intelectual do cinema, que registava uma audiência fiel, pode ter acentuado a sua decepção, confirmando a sua perspectiva de que o pensamento criativo estava a desaparecer na América moderna. Wharton associava esta realidade aos caprichos e modas temporárias incentivadas pelos meios de comunicação social. Ela explica que os americanos do século XX: “are told every morning, by wireless and book-jacket, by news-item and picture-paper, who is in the day’s spotlight and must be admired ... before the illumination shifts and every possible fad and experiment in their favorite field of letters is pressed on them with bewildering rapidity. All this tends to make popular judgements more unreliable than ever” (“Permanent Values in Fiction” 178).

Subjacente a esta aparente hostilidade em relação ao cinema, pode ter estado o receio de que a escrita de ficção, como meio transmissor de ideias e emoções, estivesse a ser suplantada pelo cinema. A escritora observava que a cultura de massas influenciava o público susceptível e sem educação, e constituía uma ameaça para a cultura tradicional. Segundo Wharton, o cinema representava um produto comercial, de fácil consumo, que limita a imaginação e o sentido estético do espectador, já que a imagem manipula a percepção de personagens e acções. Para os críticos da cultura de massas, Hollywood representava o inimigo do intelecto. Nenhuma outra entidade podia assumir o controlo tão facilmente sobre uma audiência, já passiva, e uniformizar as suas preferências. Wharton denuncia a falta de mérito artístico e esforço intelectual que o cinema pressupõe, tanto por parte do realizador, como do espectador. Ela considerava o cinema um dos “world-wide enemies of the imagination” (“Preface to Ghosts” 271), um inimigo da criatividade intelectual, talento artístico e sentido estético.

Contudo, embora Wharton não se revelasse muito receptiva relativamente a certos aspectos da sociedade moderna, incluía-os na sua ficção: “if Wharton hated most forms of mass culture – flapperhood, flicks, drugs, commodification – she also found ways of incorporating the cultural rethoric of commodities in her fiction” (Bauer, *Politics* 122). As novas tecnologias e “estandardização” foram focadas em algumas das últimas obras, como *Twilight Sleep*, bem como a questão da “Nova Mulher”, a *flapper*.

O papel e estatuto da mulher na sociedade foi outro dos temas recorrentes ao longo

da obra de Wharton, bem como as implicações do casamento, a idealização da inocência das mulheres da classe alta, o seu papel ornamental na *belle époque*, a discriminação sexual, a dependência económica e afectiva relativamente aos homens, a relação entre mãe e filho, as opiniões em constante mutação acerca do divórcio e as relações extra-matrimoniais. Wharton abordou estes assuntos insistentemente e de ângulos distintos. De facto, a relação entre o dinheiro, o casamento, a independência económica das mulheres e o seu papel ornamental na *Old New York*, constitui um dos pilares temáticos da produção literária de Wharton. As suas obras mais significativas neste sentido são *The House of Mirth* e *The Custom of the Country*. Como Ammons sugere, Wharton “came of age as a novelist at a point in American literary and social history when invigorated debate on ‘the woman question’ quickened the national literature” (*Argument* viii). R. W. B Lewis considerava o seu trabalho: “a quiet, continuing testimony to the female experience under modern historical and social conditions, to the modes of entrapment, betrayal and exclusion devised for women in the first decades of the American and European twentieth century” (*Biography* xiii). As mulheres ocupam um lugar central na sua obra, tanto as que se conformavam como as que transgrediam as regras sociais, em especial as últimas.

Em grande parte da sua ficção, particularmente na que foi escrita antes da 1ª Guerra Mundial, Wharton focou o aprisionamento das mulheres pelas expectativas relativas ao género feminino e convenções sociais que definem o seu mundo, e aborda repetidamente o tema da liberdade da mulher na sociedade americana patriarcal e materialista. Ela critica a sociedade que trata as mulheres como objectos e se rege pelo *double standard* (Undine e Lily, por exemplo, confrontam uma sociedade materialista que dota as mulheres de um cariz ornamental e que, ao recusar-lhes independência, as desumaniza). Tal sociedade destrói a mulher ou, pelo menos, impede a sua evolução.

Wharton never retreated from controversial subject matter. Against the prevailing norms of her generation, she explicitly revealed the price women pay through their bodies as they try to meet society's standards of beauty and sensuality. Her fiction exposes the greater psychological and intellectual costs to women in societies that restrict their development and freedom of expression. These themes ... formed the core of her thematic interests.

(Benstock, *Guide* 43)

Com efeito, Wharton descrevia as convenções limitadoras do seu tempo e abordava o assunto tabu, na época, da sexualidade feminina. Ao criticar as debilitantes noções de

feminilidade na sociedade vitoriana, e ao descrever personagens femininas que se revoltam contra as convenções sociais e lutam por viver autonomamente, Wharton ajudou a destruir o mito vitoriano da *True Womanhood*, mas também participou e contribuiu para a histórica luta feminina pela emancipação. Assim, o seu mérito não residiu em marchar pelas ruas pelos direitos da mulher, nem em advogar publicamente reformas sociais, mas em produzir, contínua e persistentemente, ficção que focasse o papel e estatuto das mulheres e causasse danos nas ideologias dominantes do patriarcado. Este posicionamento contraria o pressuposto de que Wharton defendia as convenções vitorianas. Com efeito, Wharton lutava, através da sua ficção, contra a falta de oportunidades e opções para as mulheres, contudo, não alinhava com o movimento sufragista, nem se considerava uma *New Woman*. Ammons defende que, embora Wharton não estivesse entre as activistas do “Woman Movement”, “she became one of its most unlikely yet important independent thinkers and critics” (*Argument* 3). Mary Papke salientou:

In all her fiction, the social use and prescribed roles of women act as a thermometer by which to measure the heat of the social battle and the changes in social consciousness. Wharton, of course, does not rest with symbolic use of women; instead, she also delimits the reality of women during this period, a time of social transformation and ideological mutation. (104; *sublinhado nosso*)

Inegavelmente, os anos 20 representaram um período dinâmico na história das mulheres. Tendo ganho inúmeras liberdades civis individuais ao longo dos antecedentes 100 anos, as mulheres começaram a lutar por mais oportunidades de auto-expressão. Como vimos, de muitos modos, elas foram bem sucedidas. Wharton, contudo, recusava-se a acreditar que essa actividade política ajudasse as mulheres a alcançar a verdadeira autonomia. Em *French Ways and their Meaning* ela explicava:

The world [the modern American woman] lives in is exactly like the most improved and advanced and scientifically equipped Montessori-method baby-school. At first sight it may seem preposterous to compare the American woman’s independent and resonant activities – her “boards” and clubs and sororities, her public investigation of everything under the heavens from the “social evil” to baking-powder, and from “physical culture” to the newest esoteric religion – to compare such free and busy and seemingly influential lives with the artless exercises of the infant class. But what is the fundamental principle of the Montessori system? It is the development of the child’s individuality, unrestricted by the traditional nursery discipline; a Montessori school is a baby world where, shut up together in the most improved hygienic surrounding, a number of infants noisily develop their individuality.

(101)

Wharton considerava que o erro da mulher moderna residia no seu desejo de adotar uma uma posição de isolamento. Elizabeth Ammons argumentou também:

With this enthusiasm [the New Woman] in the air, Edith Wharton sounded a sour, dissenting note. Relentlessly she examined the disjunction between popular optimism and the reality as she saw it. Typical women in her view – no matter how privileged, nonconformist, or assertive ... were not free to control their own lives, and that conviction became her argument with American optimism for more than twenty years. She agreed that the position of women in American society was the crucial issue of the new century; she did not believe that change was occurring. In her opinion the American woman was far from being a new or whole human being. (*Argument 3; sublinhado nosso*)

Ammons refere ainda que Wharton não oferece soluções fáceis para a “woman question”, porque “on the issue of most concern to her – the issue of woman’s life and liberty- she obviously believed that any ‘solution’ would have to consist of revolutionary changes in men’s, not women’s, attitudes: in a patriarchy only the opinion of men matters” (*Argument 156*).

Nas suas obras anteriores à guerra que focavam a situação das mulheres da classe alta da *Old New York*, Wharton revelava empatia para com as personagens femininas, talvez por se identificar com o seu percurso e experiência. Wharton elogiou, também, a corajosa e ambiciosa *New Woman*, que manifestava o desejo e determinação de ser independente, visto que ela própria revelou características de uma *New Woman*, nomeadamente ao encetar uma carreira como escritora.⁹² No entanto, nos anos vinte, focou a nova mulher que tinha surgido numa sociedade renovada, e, com qual, parecia

⁹² De facto, de muitas formas, Wharton revelava afinidades com a *New Woman*. Tendo-lhe sido negada uma educação formal na juventude, procurou-a lendo vorazmente sobre filosofia, teologia, história, literatura, ciência, ciência social, e estava familiarizada com muitas línguas europeias. De facto, Wharton, cuja imaginação foi impulsionada pelas obras de Scott, Dumas, Thackeray, Ainsworth, e outros grandes autores do século XIX, foi, desde cedo, uma ávida leitora, e sofreu influências filosóficas de Pascal, Hamilton e Coppée e Darwin. Embora desencorajada pela família, Wharton tornou-se escritora - actividade pouco popular, ou mesmo inconveniente, para as mulheres da época -, economicamente independente, e divorciou-se: “Wharton— who had been raised in a society that revered marriage and shunned scandal at all costs, and who herself had lamented the poverty of love outside marriage— obtained a divorce in 1913” (Singley, *Guide* 6). Embora a própria Wharton tenha sido basicamente forçada a um casamento por conveniência aos 23 anos, com Edward Wharton, revelou que as mulheres podiam ser auto-suficientes sem o apoio tradicional do casamento e se podiam afastar das restritivas famílias de origem. Wharton lutou sozinha para se estabelecer como escritora. O facto de ser uma mulher independente, que possuía uma carreira satisfatória e bem remunerada, bem como relacionamentos compensatórios, insere-a num tipo de “womanhood” moderno somente comum posteriormente (Singley, *Guide* 5-7). Com base no estilo de vida revelado por Wharton, Bell adianta: “As this personal image became more distinct, it was not surprising that a sense of identification with Edith Wharton was felt by women of a later time and condition. Somewhat inexactly, she began to be seen as one of feminism’s foremothers— who, though talented and rich, suffered the persisting ordeal of all women struggling for personal and professional self-definition in a male-dominated world.” (CCEW 13)

não empatizar. De acordo com críticos como Elizabeth Ammons, Wharton revelou-se desiludida com a mulher da elite depois do aparecimento da *flapper*, que revelava ser a mistura perfeita de sexo e imaturidade (*Argument* 187). Elizabeth Ammons expõe a atitude da sociedade Americana perante as mulheres, nos anos 20:

America ... punishes the exceptional woman who, aspiring to define her own identity and set her own goals, refuses to comply with an inhibiting ideal of submissive femininity which culminates in marriage. Stated simply, Wharton maintains that America prefers childish to adult women. To be sure, the ideal of docile or conforming, exteriorly shaped femininity alters during the 1920's: but Wharton, a perceptive analyst as well as observer of mores, considers the change superficial. Before World War I ... supportive women win cultural approbation, whereas after the war the flapper – carefree, promiscuous, irresponsible – embodies America's preference in women. But in both eras ... childishness characterizes the feminine norm against which Edith Wharton's aspirant heroines rebel, more often than not unsuccessfully. (“Heroines” 6).

Wharton defendia e representava ela própria a “Nova Mulher”, contudo revelava-se contra o que esta se tinha tornado, a *flapper*. Segundo Ammons, Wharton revelava-se “sickened by the flapper” (*Argument* 184). Wharton discordava do facto de as *flappers* serem encaradas como um símbolo das mulheres livres. A autora sentia que isto não podia estar mais longe da verdade; acreditava que a *flapper*, também denominada “jazz-baby,” “baby doll,” ou “cupie doll,” era a mistura perfeita de sexo e imaturidade, somente mais uma boneca humana, uma menina-mulher (Ammons, *Argument* 187). Ammons acrescentou ainda:

Flappers appear in ... novels set in the 1920s—Lilla Gates in *The Mother's Recompense* and Lita Wyant in *Twilight Sleep*—and the author obviously dislikes both. She makes them ignorant, selfish, trivial, promiscuous, careless, and, above all, childish. For despite her semblance of autonomy, the flapper as Wharton presents her only superficially defies the old ideal of docile femininity. Pleasing men remains her object in life; she is not really independent or self-determining. (*Argument* 179)

A autora foi incisiva para com o que considerou ser o narcisismo da *New Woman*.⁹³ Contudo, Dale Bauer comenta a este respeito: “Although Wharton may not have celebrated the new narcissism of the twenties culture, she did recognize the value of women's increasing individualization” (*Politics* 68).

Nos anos 20, escritoras como Willa Cather, Nella Larsen, Ellen Glasgow e Edith

⁹³ A “Nova Mulher”, focada ao longo da obra de Wharton, é central em *Twilight Sleep*, através de Pauline Manford, revela-se presente também em *The Gods Arrive*, através de Grandma Scrimser, e em *The Buccaneers*, através de Halo Tarrant.

Wharton abordaram questões que envolviam os novos padrões sexuais das mulheres. Elas reagiram, através dos seus romances, contra definições impostas de “womanhood”, rejeitaram o que a sociedade, dominada pelos homens, decretava como sendo possível para as mulheres, e apontavam as falhas inerentes aos restritivos códigos sexuais da era vitoriana, contudo, também revelaram dúvidas em relação à nova liberdade sexual da mulher, e reconheciam os perigos do excesso de liberdade nesse domínio: “While they [writers] tentatively accepted sex as a powerful force, they also shied away from completely endorsing new female sexual freedoms” (Walden 230). Segundo Dale Bauer, Wharton não considerava que a sexualidade libertava os indivíduos da alienação cultural ou aborrecimento: “she protested against sexual liberation as an antidote to the feelings of numbness or emotional paralysis ... Wharton reluctantly concluded that such expression would only lead to more pain and less pleasure, as well as otherness and alienation ... she was one of the few to question whether sex subjugated more than it liberated” (“Addiction” 117, 138). Bauer refere, ainda, a ambiguidade de Wharton neste domínio: “in more than twenty years of focused study, Wharton’s attitude toward sexuality has defied consensus because she seems to embrace passion, even while she distrusts its power” (“Addiction” 116), e acrescenta: “She propelled her narrative with this conscious/unconscious split: not only to reject the conventional WASP control over desire but also refuse the Freudian notion of uncontrollable urges and impulses” (“Addiction” 127).

Wharton abordou outros tópicos pertinentes e reveladores de mutação na nova sociedade dos anos 20. A autora observou, nomeadamente, como o casamento e o divórcio reflectiam os valores de uma cultura. Segundo Hildegard Hoeller, a autora revelava acreditar que o amor e o casamento são forças incompatíveis: “in most of her later fiction, fulfilling love between two people cannot take place in marriage ... Wharton seems to say that, because economy is the ruling force in marriage, sentimental love cannot prevail within its bounds” (42, 43). Todavia, embora antes da guerra Wharton tenha satirizado o casamento, ela começou a constatar que este, embora longe de ser perfeito para as mulheres, revelava ser uma instituição capaz de ajudar a estabilizar uma sociedade centrada no hedonismo e no narcisismo, como a da América dos anos 20. Nos romances do pós-guerra, como *Twilight Sleep*, a autora descreveu uma sociedade de consumo americana que perspectivava o casamento como um produto a

ser rejeitado quando deixava de ter utilidade: “Almost every novel of the twenties centers on divorce (engineered by a New Woman), with divorce serving as Wharton’s dominant trope for the disruption of the bourgeois family” (Bauer, *Politics* 171).

Na ficção relativa à sociedade anterior à guerra, Wharton descreve uma sociedade da classe alta cuja regra prioritária consistia em ignorar o que era desagradável, como o assunto do divórcio. Esta atitude está representada ao longo da sua obra. Em *The Custom of the Country* (1913), Wharton ilustra esta perspectiva: “In their vocabulary the word ‘divorce’ was wrapped in such a dark veil of innuendo as no ladylike hand would care to lift” (238). Em *The Age of Innocence* (1920), Ellen não pode discutir o divórcio com os familiares porque os perturbava, e Archer refere: “Our ideas about marriage and divorce are particularly old-fashioned. Our legislation favours divorce – our social customs don’t” (95). A sociedade encarava o divórcio como algo escandaloso.⁹⁴ Contudo, posteriormente, - e após se ter apercebido que o divórcio se tinha tornado comum, mesmo casual “among the younger American generation of the best society” (Lewis, *Biography* 333) -, o modo como Wharton aborda o tema do divórcio sugere desaprovação relativamente a essa atitude. Em *The Glimpses of the Moon* (1922), Suzy encara o divórcio como algo que se poderia comprar numa loja: “something one went out – or sent out – to buy in a shop” (253). Em *Hudson River Bracketed* (1929), encontramos uma comparação semelhante: “And out there in some of those western states, folks said you could get a divorce as easy as you get a cake of yeast at the grocer’s. Just walk in and ask for it” (373). Em *The Gods Arrive* (1932), ocorre a mesma noção de facilidade: “I always say it’s a pity the young people don’t bear with each other a little longer. I don’t think they ought to rush out and get a divorce the way you’d buy a package of salts of lemon” (366). Wharton critica a banalização do divórcio: “a world in which facilities for divorce and re-marriage have kept pace with all the other modern devices for annihilating time and space” (“Introduction to the House of Mirth” 269).

Em alguns romances dos anos 20, a autora salienta o efeito devastador do divórcio nos filhos. Wharton critica, também, as mães que são *club women* ou *flappers*, versões

⁹⁴ Benstock regista que, devido ao divórcio, Wharton já não se sentia confortável na sua cidade natal. Durante uma visita após o seu divórcio, Wharton encarou “a New York mired in gossip of her divorce, tales of Teddy’s wild doings, and speculation about her relationship with Walter [Berry] and his feelings for Elsie Goelet” (*Gifts* 292).

posteriores da *New Woman* e da *Child Woman*, respectivamente, e que, ao evitar a responsabilidade e fugir da realidade, negligenciam os seus filhos. Esse tipo de situação é retratado em obras como *The Old Maid*, *The Mother's Recompense*, e *Twilight Sleep*.

Nos romances de Wharton, a subversão podia tomar a forma do divórcio e de comportamentos sexuais ilícitos, como afirmou Claire Preston: “Divorce and illicit sexual behaviour are the fetishised expressions of tribal irregularities” (78). Esta autora acrescentou ainda: “Divorce, adultery, illegitimate childbirth, and incest, disruptive behaviours capable of social, as well as genetic, miscegenation and boundary-breaking are figured in terms of their remoteness from the normative married relation, the relation which stands, above all others, for tribal propriety” (79).

De facto, nos seus últimos romances, a ênfase atribuída por Wharton ao adultério e ao divórcio reflectia os costumes sociais em mudança. Wharton recorre frequentemente ao triângulo amoroso, constituído por um homem e duas mulheres, em obras como *The Fruit of the Tree*, *Ethan Frome*, *The Age of Innocence* e *Hudson River Bracketed*. Frequentemente, há um contraste entre uma “mulher-criança” e uma mulher inteligente, como Bessy e Justine, em *The Fruit of the Tree*, ou Laura Lou e Halo, em *Hudson River Bracketed*. David Hoolbrook refere que na obra de Wharton se constata uma preocupação com a “mulher intrusa” - como Sophie Viner, Ellen Olenska ou Judith - que ameaça o progresso normal da relação: “In her triangular relationships there is often a mature woman on the one hand, and a child-woman on the other, competing for the same man ... she [Edith Wharton] seems often to find cross-generational liaisons, even incestuous ones, more exciting, while the young “female intruder” seems to have the livelier appeal” (15).

Na sua ficção, Wharton incidiu em relações “essentially incestuous” (Wolff 306). De facto, o tema do incesto,⁹⁵ tal como o do divórcio, também é recorrente ao longo da sua obra, em especial nos últimos romances: “Incest as a motif, as a sign of the kind of secret that might lie at the heart of a series of otherwise inexplicable events, is employed by Wharton in a variety of ways in the later fiction” (Beer 74). Alan Price observa também que, durante e depois da Guerra, “[Wharton's] fictional production dealt

⁹⁵ Tanto Lewis como Wolff discutem o tema do incesto na obra de Wharton (Lewis, *Biography* 524-26; Wolff 303-8, 379-80, 412-15). Wolff aborda a relação desse tema com o seu desejo da autora pelo afecto do pai: “Just as the little girl’s unresolved feelings about her father might affect all subsequent sexual relationships, so the same persistent ghost of oedipal uncertainty might resonate in any cross-generational relationships” (379-89).

repeatedly with the taboo of incest” O incesto registava-se entre o pai e a filha biológica, como no excerto “Beatrice Palmato”, mas “more frequently it involved an intergenerational advance by a much older male guardian toward a female ward” (173). O tema do incesto (como um ataque às fundações da ordem social) é abordado, directa ou indirectamente, em obras como *Summer, The Reef, The Children, Twilight Sleep*: “with Edith Wharton there is a tendency for her to become obsessed with themes in which there is an unspeakable relationship – as Boyne and Judith, or between the father in *Twilight Sleep* and his daughter-in-law” (Holbrook 171). Janet Beer considerou *Twilight Sleep* a obra onde este tipo de temática se manifestava mais explícita: “*Twilight Sleep* is the published text in which Wharton is most explicit about intergenerational sexual relations and, again, about incest or near-incest” (77). O recurso a este tópico revela uma autora preocupada com a sociedade sua contemporânea.

Uma questão nuclear, na obra de Wharton do pós-guerra, revela ser a tendência escapista da sociedade moderna. A autora satiriza a recusa, por parte dos americanos do pós-guerra, de sentir dor, sofrimento e de ter responsabilidades. Dale Bauer refere a este respeito:

“Evasion” is Wharton’s key word in her late novels: the “new America” is filled with ways to evade the responsibilities of intimate and international relations – of both public and private kinds – that Wharton came more and more to advocate in her late works ... Her heroes and heroines in the novels of the next decades fight sexual intolerance and refuse American repression. (*Politics* 26, 27)

Segundo Wharton, nos anos vinte, na ausência de velhos rituais, os indivíduos dirigiam-se para novas formas de esquecimento, como os vícios e o sexo:⁹⁶

The changing forms of passion disturbed Wharton's sensibility. If she viewed sex in turn-of-the-century America as an amalgam of the older Protestant ethic of repression with mass cultural images, psychosexual impulses, and new urban mores, Wharton introduced in the teens and the twenties even more improbable, tortured metaphors for the condition of American sex. She worried that sex seemed too much like recreation and, worse, addiction, that sex was becoming not a means to pain or pleasure ... but an avoidance of intimacy. Consider Wharton's resolutions for disclosing the consequences of passion: suicide in *The House of Mirth*, euthanasia in *The Fruit of the Tree*, paralysis and disfigurement in *Ethan Frome*. (Bauer, “Addiction” 134, 135; *sublinhado nosso*)

⁹⁶ Este foi um tema previamente abordado por Wharton em romances como *The Fruit of the Tree* (1907) e *Ethan Frome* (1911). Em *Ethan Frome*, a autora critica a expressão sexual como um vício, e relaciona directamente a paixão sexual e o vício de drogas. Ao longo do romance, o consumo de drogas é central através de personagens como Zeena, Mattie e o pai dela. Em *The Fruit of the Tree*, também se registam os temas da expressão sexual e drogas, mas não se revelam tão explicitamente relacionados.

O tema do consumo de drogas, que Wharton utilizou como metáfora para a vida nos anos 20, aparece recorrentemente nos seus romances. Nomeadamente em *Twilight Sleep*, a *scopolomine* induzia a amnésia para que as personagens se esquecessem da experiência da dor. Segundo Killoran, um dos temas principais nesse romance consiste no recurso a todo o tipo de drogas e vícios para evitar a dor. Ela argumenta que Lita é viciada em drogas e álcool, Pauline é viciada na actividade, Wyant tornou-se gradualmente um alcoólico, Pauline e Dexter são viciados no trabalho (*Art* 120, 121). Na obra da autora é recorrente a figura do viciado, que veicula uma imagem de desprezo e degradação (Bauer, “Addiction” 129).⁹⁷

Wharton convocou também questões raciais e teológicas em obras como *The Age of Innocence* e *Twilight Sleep*. As suas cartas e ficção focavam, frequentemente, os Judeus e o seu estatuto na sociedade. Segundo Wharton, os Judeus incitavam a paixão sexual na cultura, tal como o fez a psicologia freudiana. A autora faz múltiplas referências aos Judeus, de que são exemplo o “glossy” Rosedale, em *The House of Mirth*, e o mogol de Hollywood, Klawhammer, em *Twilight Sleep*, que possuía uma “glossy shirtfront” e uma “voice like melted butter” (TS 79). Estereótipos como este estimularam os esforços dos críticos no sentido de inventar ou explicar o seu racismo, embora muitos concordem que a perspectiva de Wharton ecoava atitudes típicas da WASP sobre superioridade racial.

Wharton representou também a *Jazz Culture* através de personagens como Lita Wyant, em *Twilight Sleep*. A reacção de Wharton à Nova Iorque da *Jazz-Age* pode observar-se na carta de Abril de 1927, dirigida a Galliard Lapsley, em que Wharton revelou considerar *Nigger Heaven* (1926), de Carl Van Vechten, “nauseating” e “rubbish”, Wharton continua: “I thought the whole thing [Van Vechten’s novel] was made up, but the other day Mr. & Mme. Bourdet ... came to lunch, & they told me they had been to New York for the ‘première’ of the play there & had been taken by the ‘Jeunes’ into nigger society in Harlem ‘et que c’était comme dans le livre.’ And now I must stop & be sick-” (ctd. em Bauer, *Politics* 58). Dale Bauer, na sua análise desta carta, refere o racismo de Wharton nela latente. Todavia, argumenta que Wharton

⁹⁷ Em *The Fruit of the Tree*, por exemplo, um dos médicos de Bessy Westmore, Dr. Wyant, é viciado em morfina. No início da narrative, ele é apresentado como “not strong” (158): “while in the early days of the habit he had probably mixed his drugs, so that the conflicting symptoms neutralized each other, he had now sunk into open morphia-taking” (497).

utilizava a cultura do Harlem, em romances como *Twilight Sleep*, exclusivamente como metáfora: “black Harlem epitomized the uncontrolled sexuality [Wharton] associated also with white flapper society” (*Politics* 58). De facto, a censura de Wharton à nova América baseia-se, também, na sua tolerância à diferença, o que colocava entraves a interpretações progressivas do trabalho da autora. De acordo com Maria Teresa Tavares, a crítica de Wharton à sociedade moderna serve-se frequentemente de conceitos como “alienação, mercadorização, objectivação e atomização – que podem ser identificados como marxistas -, mas também invoca constantemente os princípios da tradição, ordem e hierarquia – identificados com posições conservadoras” (12, 13).

Todavia, consideramos que a abordagem de todos estes temas e questões denunciam uma autora preocupada com o mundo transformado que a rodeava, particularmente com a sociedade dos anos vinte, e com o que essa metamorfose implicou. Com efeito, Wharton abordou temas pertinentes para a época sua contemporânea, que permanecem actuais, e produziu ficção acerca dos efeitos da mudança em todos os níveis da sociedade.

Podemos concluir que Wharton retratou a próspera etapa de transição social e económica da América, do pós 1ª Guerra Mundial, e avaliou essa transformação nos seus romances. A autora desafiou o narcisismo da nova América dos anos 20, questionou a natureza hedonista da elite, e os vários modos pelos quais os americanos procuravam aliviar o tédio. Wharton retratou a adulação da América moderna pelo que era transitório e fútil, e analisou os problemas emergentes do comercialismo e consumo de massas. Teresa Tavares refere que, nas obras dos anos 20, Wharton reescreve a história do “progresso” da americanização do mundo como um “retrocesso” social e cultural, “uma transição do complexo para o simples, do civilizado para o primitivo – em suma, o regresso a uma nova “wilderness” com a máquina paradoxalmente instalada no seu centro.” (322), salienta ainda que “Contrariando a versão oficial da missão civilizadora e democratizante dos Estados Unidos, Wharton sustenta que o destino manifesto da nação é destruir o passado, a tradição e a diversidade humana e cultural, “estandardizando” uma “natureza humana” que só existe enquanto abstracção” (322-323). Wharton desaprovou a nova sociedade que se tinha começado a alterar desde a sua infância, e, finalmente, reconheceu a estabilidade da época que precedeu a guerra, e de uma cultura que conhecera enquanto criança.

Com efeito, a sociedade na qual Wharton cresceu mudara, e, com ela, a sua perspectiva da mesma. A autora alterou a crítica a uma sociedade muito convencional, demasiado moralista e repressiva, para a crítica à sociedade dos anos vinte - transformada pelos efeitos da guerra, pelas novas tecnologias, pelo consumismo e materialismo - em que os antigos valores já tinham desaparecido, dando lugar a uma nova sociedade muito permissiva, vazia e em fuga do sofrimento, utilizando, para isso, os meios tornados disponíveis. Wharton passou a valorizar mais a conduta da antiga sociedade.

Contudo, contrariamente ao pressuposto por alguns críticos, Wharton não se retirou dos problemas contemporâneos para celebrar uma cultura passada. Em romances como *The Glimpses of the Moon* (1922); *The Mother's Recompense* (1925), *Twilight Sleep* (1927), e *The Children* (1928), ela ilustra a sua capacidade de escolher temas sempre actuais. Nessas obras, revela preocupação com a moralidade no mundo moderno e, especificamente, com o impacto da variação e mudança no ambiente moral e no papel da mulher na sociedade. Com efeito, a existência de mulheres que se posicionam numa dimensão de aceitação ou rejeição em relação ao *ethos* da sociedade verifica-se ao longo da obra de Wharton.

De facto, a nova sociedade americana dos anos 20 que despontou com a emergência do capitalismo, foi descrita e satirizada nos romances finais de Wharton, como *Twilight Sleep*, cujas personagens reflectem vários aspectos a ela inerentes, e que são paradigmáticas da dicotomia tradição / inovação que percorre a sua vida e obra.

III - *TWILIGHT SLEEP*: CONVOCANDO LITERARIAMENTE A SOCIEDADE DOS ANOS 20, DA TRADIÇÃO À INOVAÇÃO

1. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

O título deste romance tem origem no conceito “twilight sleep”, referente a um procedimento clínico, inventado por médicos alemães. Como Judith Walzer Leavitt explica, “twilight sleep” era a denominação coloquial atribuída ao estado induzido pela mistura de morfina e “scopolamin”, um narcótico com efeito anestésico/amnésico, administrada às mulheres durante o trabalho de parto, a partir da segunda década do século XX, visando a ausência de dor (147).⁹⁸ Através do método “twilight sleep” pretendia-se facilitar o parto e contrariar a diminuição da taxa de natalidade, no seio das classes sociais média e alta, impulsionada por um trauma, desenvolvido por muitas jovens americanas, relacionado com o receio da dor física durante o parto. Este método revelou-se muito popular nos anos 20, especialmente entre as mulheres da classe alta (Bauer, *Politics* 90).

A controvérsia acerca da utilização de “twilight sleep” no parto assumiu proeminência nacional em 1914, quando um artigo da *McClure's Magazine* corroborou a eficácia deste método referindo que, após a ele ter sido sujeita, a parturiente “caminharia” de bom grado da Califórnia para a Alemanha (onde a técnica tinha sido praticada pela primeira vez), com a intenção de se submeter a esse método novamente em partos posteriores (ctd. em Leavitt 150). Pouco tempo depois, as mulheres da classe média-alta formaram a *National Twilight Sleep Association*, visando a promoção deste novo método e ignorando, frequentemente, os relatórios dos médicos que recebavam que a droga fosse perigosa para a mãe ou para o filho.

O objectivo feminista do aumento de controlo sobre do corpo através do parto sem dor, implicava que as mulheres cedessem o domínio do mesmo aos médicos, uma contradição explorada por Leavitt: “Twilight Sleep women wanted to control their own bodies by choosing to go to sleep. They were not succumbing to physicians or

⁹⁸ Para uma análise mais aprofundada sobre a controvérsia de “twilight sleep” na América, consultar G. Miller, “Pain, Parturition, and the Profession: The Twilight Sleep in America” 14-44.

technology but were, they thought, demanding the right to control their own birthing experiences” (161). A polémica associada a “twilight sleep” esteve, também, relacionada com as opções das mulheres, relativas aos métodos de reprodução, e com o debate sobre a eugenia, já que era suposto o contributo deste método para “a ‘better’ race for future generations”, dada a perspectiva de um aumento de natalidade no seio da classe alta depois de assegurada a ausência de dor no parto (Leavitt 156).

Ao seleccionar a denominação deste método controverso de controlo da dor como título para o seu romance satírico, com enfoque nos relacionamentos modernos, Wharton indicia que a vertente principal da crítica por ele veiculada consiste na intenção das personagens de anestesiar a dor. Com efeito, *Twilight Sleep* denuncia a análise satírica de uma sociedade que recusa a dor. O título do romance refere-se ao estado anestésico preventivo da dor durante o parto, mas também constitui uma metáfora das vidas vazias e da superficialidade das personagens, pertencentes ao sector da classe alta da sociedade dos anos 20, retratadas por Wharton no romance. A personalidade e o estilo de vida do americano típico dos anos 20 são convocados através dessas personagens que, numa tentativa de se esquivarem da realidade, da dor, do sofrimento,⁹⁹ das preocupações, do envelhecimento e do tédio, recorrem a uma multiplicidade de actividades e hábitos - formas de “twilight sleep” - como as drogas, o álcool, a dança, o sexo, o trabalho e preocupações materiais, como veículo de refúgio.

Twilight Sleep expõe duas famílias interligadas através do divórcio. Wharton revela que, num passado heterodiegético, Pauline Manford, proveniente do Oeste, se tinha casado e divorciado de um membro da aristocracia da *Old New York*, Arthur Wyant, casando, pouco tempo depois, com o bem sucedido advogado, com a mesma proveniência, Dexter Manford. Pauline tem um filho, Jim, com Arthur, e uma filha, Nona, com Dexter. Nona, uma jovem responsável, mas um pouco sem rumo, assiste impotente ao desenrolar dos acontecimentos. Jim Wyant permanece casado com a orfã Lita, uma *flapper* volátil e exótica, e amiga de Nona, que se tinha entediado rapidamente com o marido e com o bebé. O argumento envolve o desejo de Lita se divorciar de Jim e as tentativas, por parte das duas famílias, de manter o casal unido.

⁹⁹ Se tivermos em consideração a situação pessoal da vida de Wharton quando escreveu o romance, não nos surpreenderá a escolha deste tema. O estado de saúde do seu amigo Walter Berry degradou-se ao longo de 1926, e a tristeza e depressões dele exerceram uma influência negativa sobre ela (Lewis, *Biography* 471-72).

Dexter Manford, no decurso dessa intenção, sente-se atraído por Lita. Nona e o seu primo, Stan, amam-se, mas a mulher de Stan inviabiliza o divórcio. Constatando a ausência de intenção, por parte de Nona, de encetar um envolvimento com um homem casado, Stan inicia um relacionamento com uma mulher casada, cuja má reputação não lhe deixa nada a perder. A mulher de Stan suplica a Nona para “salvar” o marido da actual amante, e promete divorciar-se dele. A narrativa atinge o clímax na casa de campo dos Manford, em Cedarledge, onde Arthur Wyant, suspeitando que Lita mantém uma relação extra-matrimonial, baleia o amante em defesa da “honra” do seu filho. Todavia, Arthur falha o alvo, que é Dexter, e, em vez disso, fere Nona acidentalmente. O relacionamento entre Lita e Dexter é escondido de Pauline, e o romance termina com a dispersão da família para várias partes do mundo evadindo-se, uma vez mais, dos seus problemas.

Em grande parte dos seus romances, Wharton retrata uma sociedade em transição, descrevendo o “conflito” entre dois grupos da sociedade de Nova Iorque - um liderado pelos *Old New Yorkers*, que defendem a lealdade familiar, e um grupo emergente de novos-ricos individualistas/”invasores”. Em *Twilight Sleep*, ela centrou a sua atenção no produto dessa mudança. De facto, nos romances após *The Age of Innocence*, essa “guerra” tinha terminado e o último grupo saído vencedor. Em *Twilight Sleep*, Wharton examina os efeitos da “invasão” da *Old New York* pelos novos-ricos do Oeste, e representa uma classe alta americana na qual a família já não actua como barreira contra as possibilidades anárquicas do individualismo. A autora denuncia o afastamento das sensações físicas e psíquicas e o atrofiamento dos valores morais que atinge quase todos os protagonistas. A vaidade, o egoísmo, e a superficialidade da elite da *Old New York*, manifestam-se na família Manford e na “killing New York life” (TS 10).

Em *Twilight Sleep*, que se desenrola nos anos 20, Wharton descreve uma sociedade que se caracteriza por uma mistura de várias etnias, classes sociais e religiões, e cujo espírito pretende capturar recorrendo à evocação de associações reformistas, ao movimento de controlo de natalidade, ao “Taylorismo”, às *flappers*, à frequência do divórcio, aos clubes de *jazz* e a Hollywood, entre outros. Dale Bauer sublinha que uma interpretação correcta deste romance depende, em larga medida, da familiaridade dos seus leitores com as características da *Jazz Age* (*Politics* 96).

1. 1. A *Old New York Society*: Nona Manford, Arthur e Jim Wyant

Nona Manford é apresentada por Wharton como um membro aparente da nova *Flapper-Generation* dos anos vinte, constituída por jovens que, como ela, cresceram no início do século XX, e que são associados à busca persistente de sensações, ao álcool, ao *Jazz*, às noites de dança, aos exercícios de ginástica, entre outros:

... exercise, athletics and the ceaseless rush from thrill to thrill which was supposed to be the happy privilege of youth ... They [Nona and Lita] belonged to another generation: to the bewildered disenchanted young people who had grown up since the Great War, whose energies were more spasmodic and less definitely directed, and who, above all, wanted a more personal outlet for them. (TS 11,12)

Todavia, esta jovem de dezanove anos considera o estilo de vida direccionado para o prazer e para o consumo, adoptado pelos jovens da sua idade, desprovido de sentido e de carácter libertador. Inserida numa época cuja prioridade são os relacionamentos superficiais, Nona procura uma existência com sentido. Esta personagem é a única que denota consciência da realidade que a envolve e preocupação genuína com o bem-estar daqueles que a rodeiam. Ao longo da narrativa, as considerações tecidas por Nona, e as suas perspectivas perante questões como o casamento e divórcio, quando confrontadas com as de outros jovens, revelam uma postura que viabiliza a interpretação de que esta personagem é mais tradicionalista.

A empatia que Nona revela por Arthur Wyant, o primeiro marido de Pauline e um *Gentleman of Leisure*, parece ancorar-se primordialmente no facto de ele se encontrar associado às tradições e valores morais da *Old New York Society*. Nona revela-se mais próxima destes valores do que dos da sociedade sem rumo do presente (Nevius 209):

To Nona, at any rate, he would always be Arthur Wyant of the race-meeting group in the yellowing photograph on his mantelpiece: clad in the gray frock-coat and topper of the early 'eighties, and tallest in a tall line of the similarity garbed, behind ladies with puffed sleeves and little hats tilting forward on elaborate hair. How peaceful, smiling and unhurried they all seemed'. Nona never looked at them without a pang of regret that she had not been born in those spacious days of dogcars, victorias, leisurely tennis and afternoon calls ...

(TS 41- 42)

Arthur Wyant assume o papel de pai de Nona, sendo junto dele que esta personagem procura refúgio. Alcoólico e hipocondríaco, ele representa um despojo do passado

(Walton 147), e configura-se precocemente envelhecido: “he stooped now, even when he was on his feet; he was prematurely aged; and the fact perhaps helped to connect him with vanished institutions to which only his first youth could have belonged” (TS 41). Desde a sua separação de Pauline Manford que é vítima de uma existência desamparada, vazia, sem perspectivas e isolada, numa casa desarrumada. A leitura de revistas que divulgam os escândalos públicos (TS 41) e as visitas de Nona, constituem a sua única oportunidade de manter um contacto superficial com a realidade que o circunda, e, perante a qual, ele se apresenta como um mero espectador (TS 41).

A amizade que Pauline sustenta com Arthur perspectiva o bem-estar de Nona e baseia-se na piedade. O facto de ela o denominar “Exhibit A”, revela que o encarava como uma relíquia do passado, mais adequada a um museu do que à sociedade contemporânea. Ela atribui a “uselessness” de Arthur ao seu “old New York blood,” que considera ter sido herdado pelo filho, Jim (TS 15). Tal “sangue” torna os homens inadequados para a força de trabalho moderna baseada no lucro. O casamento de Pauline com Arthur pode, então, ser encarado como uma invasão do materialismo: o pai de Pauline, reconhecendo a “inutilidade” de Wyant num país que julga os homens pelas suas capacidades de ganhar dinheiro, declara à filha: “Better just regard him as a piece of jewelry” (TS 25). Arthur não possui a capacidade de “manage his own poor little concerns with any sort of common sense or consistency” (TS 32). Contudo, Pauline revela orgulho nas origens aristocráticas dos Wyant, “as if they were the last of the Capetians, exhausted by a thousand years of sovereignty” (TS 15). O facto de Pauline ter terminado a relação, na sequência de um breve “caso” de Arthur com a sua prima Eleanor, constituiu um golpe (Herman 110) do qual Arthur nunca se recompôs; para ele, tal como para Nona, a separação / o divórcio nunca seria a solução para o conflito:

Fact is, I'm old fashioned; and this idea of people who've chosen to live together having perpetually to get away from each other ... When I remember my father and mother, for sixty-odd years ... New York in winter, Hudson in summer ... Staple topics: snow for six months, mosquitoes the other. I suppose that's the reason your generation have got the fidgets! (TS 142)

Arthur Wyant revela-se consciente da rejeição dos valores tradicionais pela sociedade moderna, e conseqüente retrocesso, que ancora uma existência desprovida de sentido. O destino de Wyant pode estar na génese da intenção de Nona atingir a

tranquilidade através de uma estadia em Cedarledge, como alternativa à auto-renúncia. A vida num ambiente natural devolveu-lhe, por instantes, a existência despreocupada da sua infância:

In the path by the lake she felt herself drawn back under the old spell. Those budding branches, the smell of black peaty soil quivering with life, the woodlands faintly starred with dogwood, all were the setting of childish adventures, old games with Jim, Indian camps on the willow-fringed island, and innocent descents among the rhododendrons to boat or bathe by moonlight. (TS 215)

Esta breve fase de felicidade revela que Nona cumpre um sentido de satisfação com prazeres distintos dos associados aos jovens seus contemporâneos; contudo, representou apenas o adiamento dos acontecimentos que pareciam comandar o seu destino. A fase final da narrativa retrata a chegada surpresa de Arthur Wyant a Cedarledge. Tentando corresponder a um velho código de cavalheirismo,¹⁰⁰ Wyant norteia-se pela obrigação de defender a honra do filho, Jim, renunciando, assim, ao papel de espectador passivo. Na tentativa de aniquilar o amante desconhecido da sua nora, Lita, manifesta-se o desespero de um homem conduzido a limitar a sua vida em sociedade, e a rejeitar as convenções e as tradições que guiam a sua existência.¹⁰¹ Wyant revolta-se, pretendendo despertar os ideais e as concepções morais segundo as quais foi educado, e tencionando alcançar uma base espiritual para a geração seguinte:

His cynicism, his isolation, his feeble and, in the end, disastrous protest against the prevailing ethos may be taken ... to indicate that the job of preserving the old values has been entrusted to the “sports” among the most recent generation, those who have been born too late, who through some accident of conditioning have reacted against the standards and values of their own and their parents’ generation. New blood is needed; the old families are no longer fit to carry out the trust. (Nevius 209-210)

Esta atitude ridiculariza-o (Auchincloss, *Jacobite* 24), visto que o atentado que concretiza constitui, por um lado, uma reacção exagerada aos acontecimentos; por outro, a personagem atingida pela bala não é o amante de Lita, mas talvez a única

¹⁰⁰ Geoffrey Walton comenta: “Suddenly the painful and ugly side of reality is made inescapably plain to all in Arthur Wyant’s attempted murder of Manford in the arms of his - Arthur Wyant’s - son’s wife. One might take it as a last effort by the chivalry and the Puritanism of old New York in alliance” (149-50).

¹⁰¹ Rosalie Hewitt interpreta a crítica de Wharton do seguinte modo: “A social convention, whether it be in the form of a marriage bond or in the act of a father who should give some outward expression of loyalty to his son, has no meaning if it destroys the human values and relationships on which it was originally based. However justifiable Wyant’s values were in abstract terms, his seclusion, his alcoholism, his final desperate act where unfortunate expressions of them, and with such destructive manifestations the values themselves were irrevocably invalidated” (65).

personagem inocente face àquela situação, Nona Manford. A caracterização de Nona como vítima da sociedade consubstancia-se neste acto. Arthur revela perplexidade quando se consciencializa do sucedido: “Wyant still stood motionless ... his body emptied of all its strength, a broken word that sounded like ‘honour’ stumbling from his bedraggled lips” (TS 300). Após esta ocorrência, o narrador não fornece detalhes claros acerca do destino de Arthur, visto que “he had long since lost his place in the scheme of things” (TS 305). No sentido de se precaverem face a um escândalo público, o acontecimento é apresentado como se tivesse consistido num assalto à propriedade de Cedarledge. Arthur Wyant, Pauline, Dexter Manford, Lita e Jim Wyant viajam, renunciando à posterior dor provocada por uma potencial discussão sobre os acontecimentos. A única que permanece é Nona que, devido aos seus ferimentos, está impossibilitada de fugir e, abandonada, enfrenta a realidade.

Ao longo da narrativa, Nona revela-se desiludida com o comportamento das personagens que a rodeiam, que se manifesta discordante daquele alicerçado nos valores e ideais que representa e defende. Ela questiona, particularmente, a atitude dos pais: Pauline, que não pondera as consequências da sua filosofia de vida, e a atitude irresponsável do pai, Dexter. Nona denuncia, também, preocupação com os problemas matrimoniais do seu meio-irmão, Jim, (TS 127-129) com quem sustenta uma relação de afecto.

Jim Wyant, filho do primeiro casamento de Pauline, é um jovem que, tal como a sua irmã Nona, está associado à *Old New York Society*. A sua personalidade pode ser veiculada recorrendo a adjectivos como amável, gentil, simpático, atencioso e sensível:

Jim, bless him, always had time; no doubt that was what his mother meant when she called him lazy – lazy as his father, she had once added, with one of her rare flashes of impatience ... And Jim, who loved and admired her (as all her family did) was always conscientiously trying to fill his days, or to conceal from [Pauline] their occasional vacuity. (TS 14-15)

Wharton caracterizou Jim como o típico *Gentleman of Leisure*. Esta personagem partilha uma relação muito humana e peculiar com a meia-irmã Nona: “There was nobody on earth as dear to Nona as ... Jim, her elder by six or seven years, and who had been brother, comrade, guardian, almost father to her” (TS 14). Por oposição ao seu padrasto, Dexter Manford, faltam a Jim características como a ambição de fazer fortuna, que lhe garantiriam sucesso profissional. O exercício da advocacia tornou-se, para ele,

uma obrigação visando a satisfação os desejos materiais da sua mulher; não representa uma vocação (TS 32). Tal como Nona Manford, Jim Wyant vive num ambiente social do qual não consegue extrair linhas orientadoras para a sua vida, e que exerce nele, por isso, consequências destrutivas:

[Jim's irregularities] had chiefly consisted in his not being able to make up his mind what to do with his life, ... in his always forgetting what time it was, or what engagements his mother had made for him, in his wanting a chemical laboratory fitted up for him at Cedarledge, and then, when it was all done, using it first as a kennel for breeding fox-terriers and then as a quiet place to practise the violin. (TS 29-30)

Algumas das personagens próximas de Jim contribuem para a sua falta de amor-próprio, como é o caso do seu pai, que contribui para a imagem negativa que tem de si próprio ao condenar a atitude de subserviência que revela perante a sua mulher. Jim, por oposição ao egoísmo de Lita, e à semelhança de Nona, apresenta uma forte tendência altruísta, concedendo prioridade aos desejos da sua mulher. A sua determinação no sentido de manter o casamento “a todo o custo” é evidenciada, principalmente, pela sua reacção ao ataque equivocado do seu pai sobre Nona. Arthur Wyant desvenda, perante a família, o papel de Jim enquanto marido traído. No entanto, a humilhação que Lita inflige a Jim não reprime o seu desejo de perpetuar o casamento. Com efeito, para Jim, a separação / divórcio significaria a perda do único ponto de contacto, mesmo que superficial, ao presente, e teria como consequência uma existência isolada e sem sentido, com a qual o seu pai, Arthur, se conformara. Jim representa a contemplação e passividade da sociedade da *Old New York*.

1.2. Os “invasores”: Pauline e Dexter Manford

Os protagonistas Pauline e Dexter Manford representam os “invaders” (Auchincloss, *Pioneers* 49), os capitalistas provenientes do Oeste, que entram em conflito com a classe alta aristocrática, a *Leisure Class* de Nova Iorque, cerca do final do século XIX.¹⁰²

À excepção da riqueza material, não se verificava mais nenhuma semelhança entre a *Old New York Society* e os novos-ricos. A riqueza dos primeiros havia sido transmitida de geração em geração. Revelavam apreço pela tradição, educação, bons modos e sensibilidade perante a beleza, a elegância e a ordem. Os novos-ricos conseguiram a sua fortuna num curto espaço de tempo, nomeadamente na Bolsa e, segundo os primeiros, transmitiam falta de valores e uma educação precária. Os novos-ricos encaravam o seu poder material com superioridade e demonstravam-no através da *Conspicuous Consumption*.¹⁰³

Pauline Manford possui “pioneer blood”, o qual, todavia, está tingido com “plebeian dye,” visto que os seus antecedentes tinham sido mineiros na Pennsylvania e fabricantes de automóveis no Oeste, em “Exploit” (TS 53, 15). De facto, ela revela-se distante de possuir antepassados “paintable” - uma característica dos *Old New Yorkers* - e pouco familiarizada com a arte, confundindo frequentemente o quadro de Gainsborough, da sua sala de jantar, com um retrato ancestral (TS 16). O *American Dream* permitiu a Pauline atingir o sucesso material, contudo, não lhe proporcionou os elementos não materiais que é suposto alicerçarem o primeiro. A personagem Pauline Manford representa uma classe social que a *old New York* tentou, sem sucesso, excluir da sociedade.

Os traços principais da personalidade de Pauline pautam-se pelo optimismo, a inconstância, a adaptabilidade, a incoerência, a necessidade de actividade constante e de repressão compulsiva de emoções negativas, o que incapacitou Pauline do usufruto de sentimentos como a felicidade: “Perhaps, after all, what her life had really needed was something much simpler than all the complicated things she had put into it. ... For a

¹⁰² Edith Wharton caracteriza este processo na sua autobiografia, *A Backward Glance* (6).

¹⁰³ Dixon Wecter descreve os acontecimentos sociais organizados por esta classe social como momentos, utilizados pelos anfitriões, com vista à exibição da sua riqueza através de objectos caros (138-39, 228).

moment or two she stood still, awed by the sense of some strange presence in the room, something as fresh and strong as a spring gale. It must be happiness, she thought” (TS 124-125).

Pauline revela-se convicta de que a sua realização pessoal depende, em grande medida, de uma progressiva melhoria das suas condições de vida:

It was exhilarating to spend more money each year, to be always enlarging and improving ... to face unexpected demands with promptness and energy, beat down exorbitant charges, struggle through difficult moments, and come out at the end of the year tired but victorious, with improvement made, bills paid, and a reassuring balance in the bank. (TS 214)

O objecto do impulso que a conduz à denominada *Conspicuous Consumption* é a casa de campo de Cedarledge: “For Pauline this country house is surely not a family seat or a repository of valued old customs and conventions. Rather it is a convenient, malleable structure which she can shape to her own purposes and which expresses, more than anything else, her own restless desire for novelty and change” (Koprince 78).¹⁰⁴ Sustentando-se no seu talento organizativo e na sua predilecção pelo consumo, Pauline transformou Cedarledge na sua segunda residência, praticamente indistinta da sua luxuosa residência de Nova Iorque em termos de decoração, conforto e elegância. A casa de campo, anteriormente um local privilegiado para fugas temporárias aos esforços e pressão diária, perdeu parte dessa sua função devido a alterações realizadas por Pauline. Os arredores campestres de Cedarledge que, por um lado, privam Pauline dos seus contactos sociais habituais e das suas obrigações e que, por outro lado, não lhe oferecem qualquer libertação da pressão da sua actividade, aumentam o seu receio da monotonia e conseqüente necessidade de a reprimir. Pauline utiliza a casa de campo como o objecto que proporciona este mecanismo de repressão. Em Cedarledge, concretiza acções de melhoramento e transformação, visando que esta casa proporcione a prática de um estilo de vida *ad absurdum* simples e natural.

Através das alterações que ali fez, Pauline eliminou não só a originalidade que a caracterizava, mas também os vestígios das suas próprias raízes, em prol dos seus

¹⁰⁴ Susan Koprince interpreta a representação desta casa de campo como uma crítica à sociedade americana, que Wharton contrasta com a europeia, baseando-se na atitude divergente de ambas no que concerne a habitação: “As it is true in the case of other residences, the shortcomings which Wharton ascribes to the American country house reflect the author’s growing disenchantment with her young native land. By emphasizing the frivolous, immature aspects of the American dwelling in contrast to the nobler, more mature features of its European counterpart, Wharton is simultaneously juxtaposing and evaluating the separate cultures which produce these homes” (88).

impulsos consumistas e da ânsia de exibir o sucesso material dos intrusos, por oposição ao da *Old New York Society*:¹⁰⁵

Never before had she approached Cedarledge with so complete a sense of possession. The place was really of her own making, for though the house had been built and the grounds laid out years before she had acquired the property, she had stamped her will and her wealth on every feature. Pauline was persuaded that she was fond of the country – but what she was really fond of was doing things to the country, and owning, with this object, as many acres of it as possible. And so it had come about that every year the Cedarledge estate had pushed the encircling landscape farther back, and substituted for its miles of golden-rod and birch and maple more acres of glossy lawn, and more specimen limes and oaks and cut-leaved beeches, domed over more and more windings of expensive shrubbery ... To Pauline each tree, shrub, water-course meant not only itself, but the surveying of grades, transporting of soil, tunnelling for drainage, conducting of water, the business correspondence and paying of bills, which had preceded its existence. (TS 212-213)

A descrição de Pauline evidencia orgulho na sua capacidade de imposição dos seus desejos. Esta obstinação em dominar e concretizar objetivos, caracterizava também a sua relação com o primeiro marido, Arthur Wyant. Atraído pela *Leisure Class*, Arthur antagoniza Pauline relativamente à importância atribuída ao futuro e ao êxito material, personificando um modo de vida centrado para o passado:

Arthur Wyant had symbolized the tempting contrast between a city absorbed in making money and a society bent on enjoying it. Such a brilliant figure – and nothing to show for it! She didn't know exactly what she had expected, her own ideal of manly achievement being at that time solely based on the power of getting rich faster and faster than your neighbour – which Arthur would certainly never do ... An obstacle and disappointment: that was what he had always been. Still, she would have borne with his inadequacy, his resultless planning, dreaming and dawdling, even his growing tendency to drink, as the wives of her generation were taught to bear with such failings, had it not been for the discovery that he was also “immoral”. (TS 25-26)

Na contrastante exposição destas personagens, Edith Wharton reitera que a *Leisure Class* de Nova Iorque, representada através de Arthur Wyant, e o grupo dos intrusos, representado por Pauline, manifestam ausência de suporte para a coexistência social. Auchincloss descreveu o resultado da fusão da *Old New York* com os “invaders”, que partilharam a mesma sociedade nos anos 20, tal como Pauline e Arthur partilharam o casamento. Segundo o crítico, essa fusão da velha e da nova sociedade, e as mudanças registadas pelos elementos das duas classes sociais, conduziram à perda autenticidade

¹⁰⁵ Susan Koprince comenta: “Besides serving to advertise the wrath of its inhabitants, the country house may perform the closely related task of indicating social success, and particularly of signaling that a nouveau riche family has invaded the ranks of fashionable society” (73-74).

dos seus intervenientes:

Pauline Manford ... is the daughter of an invader from "Exploit" who has first been married to a son of the age of innocence, Arthur Wyant. But time has profoundly altered both types. The invader's daughter is no longer prehensile or even crude; she has become bland and colorless and pointlessly efficient, building a life of public speeches and dinner parties around causes that she does not even try to understand, while Wyant, no longer the cool, well-dressed New York gentleman with a collector's eye for painting and porcelain, has degenerated to a foolish gossiping creature whom his wife has understandably divorced for a sneaky affair with his mother's old-maid companion. That is what has come of the merger of the old and new societies; it has cost each its true character. Pauline Manford, with invader's blood, has survived better than has Wyant, but hers is a lonely and precarious survival in a rosy cloud floating on an ether of fatuity from which she views with frightened eyes the moral collapse of her family. (Auchincloss, *Edith Wharton*, 1961: 36-37; *sublinhado nosso*)

Pauline, ou os invasores, aparentaram ter alcançado mais sucesso, contudo, esse é um sucesso artificial e precário, visto não registar aplicabilidade a nível pessoal.

Pauline e Arthur manifestam filosofias de vida divergentes. Enquanto Wyant se concentra no usufruto de uma fortuna já existente, Pauline pretende que ele tenha capacidade de assegurar o seu bem-estar através dos seus sucessos profissionais (TS 25-26). A infidelidade conjugal de Arthur constituiu, para Pauline, um motivo bem recebido para que se divorciasse dele. Após o divórcio, dedicou-se ao ambicioso jurista, Dexter Manford, o qual, ao contrário de Wyant, parece reger-se pelos mesmos princípios de vida que Pauline: "There was pioneer blood in him: he was used to starting out every morning to hack his way through a fresh growth of prejudices and obstacles; and though he liked his big retaining fees he liked arguing a case even better" (TS 53). A atitude de Pauline para com o seu segundo marido também se rege pelo controlo e pelo domínio (B. Williams 169). A sua intenção de influenciar a actividade profissional de Manford, no que respeita ao escândalo que envolve o Mahatma e os Lindon, é prova disso. ¹⁰⁶

¹⁰⁶ Pauline tenta convencer Dexter a desistir da investigação sobre o Mahatma. Os Lindon, de cuja filha, Bee, tinham sido publicadas fotos impróprias, tiradas no retiro de Dawnside do Mahatma, solicitaram que Dexter desmascarasse o guru. Inicialmente, Pauline tenta persuadir Dexter a poupar o Mahatma, mas desiste ao verificar que Lita também aparece nessas fotografias. Relembrando-se das suas experiências em Dawnside, e recordando que tinha frequentemente sugerido a Nona para lá fazer uma cura, Pauline é forçada a enfrentar a verdade sobre o seu guru: "She had never seen anything of the kind herself at Dawnside--heaven forbid!--but whenever she had gone there ... she had suspected that the bare whitewashed room, with its throned Buddha, which received her and other like-minded ladies of her age ... had not let them very far into the mystery. Beyond, perhaps, were other rites, other settings: why not? Wasn't everybody talking about "the return to Nature," and ridiculing the American prudery in which the minds and bodies of her generation had been swaddled? The Mahatma was one of the leaders of the new

Dexter revela-se descontente com a monotonia do seu trabalho, e apercebe-se de que a vida, tanto dos membros masculinos como dos femininos, da sua classe social, é determinada por uma compulsividade pelo consumo e pela exclusão dos valores espirituais, o que lhe desagrada e imprime vontade de efectuar uma mudança radical na sua vida:

The New York routine had closed in on him, and he sometimes felt that, for intrinsic interest, there was little to choose between Pauline's hurry and his own. They seemed, all of them – lawyers, bankers, brokers, railway-directors and the rest – to be cheating their inner emptiness with activities as futile as those of the women they went home to. It was all wrong – something about it was fundamentally wrong. They all had these colossal plans for acquiring power, and then, when it was acquired, what came of it but bigger houses, more food, more motors, more pearls, and a more self-righteous philanthropy? The philanthropy was what he most hated: all these expensive plans for moral forcible feeding, for compelling everybody to be cleaner, stronger, healthier and happier than they would have been by the unaided light of Nature. The longing to get away into a world where men and women sinned and begot, lived and died, as they chose, without the perpetual intervention of optimistic millionaires, had become so strong that he sometimes felt the chain of habit would snap with his first jerk. (TS 161-162; *sublinhado nosso*)

Durante uma das suas *Dinner-Parties*, Dexter isola-se para reflectir, com saudade, sobre a sua infância, vivida numa região rural da América, e lamenta o seu actual estilo de vida:

He had a vision of his mother, out on the Minnesota farm, before they moved to Delos – saw her sowing, digging potatoes, feeding chickens; saw her kneading, baking, cooking, washing, mending, catching and harnessing the half-broken colt to drive twelve miles in the snow for the doctor ... And there the old lady sat at Delos, in her nice little brick house, in her hale and hearty old age, built to outlive them all. – Wasn't that perhaps the kind of life Manford himself had been meant for? Farming on a big scale, with all the modern appliances his forbears had lacked, outdoing everybody in the country, marketing his goods at the big centres, and cutting a swathe in state politics like his elder brother? Using his brains, muscles, the whole of him, body and soul, to do real things, bring about real results in the world, instead of all this artificial activity, this spinning around faster and faster in the void ... (TS 70-71; *sublinhado nosso*)

Estas recordações de Dexter Manford realçam uma existência marcada, na perspectiva de Veblen, pelo “instinct of workmanship” (Bratton 319; Veblen 72). Na base da existência humana residia o trabalho corporal e a produtividade daí resultante,

movement: the Return to Purity, he called it. He was always ... praising the ease of the loose Oriental dress compared with the restricting western garb: but Pauline had supposed the draperies he advocated to be longer and less transparent; above all, she had not expected familiar faces above those insufficient scarves ...” (TS 95-96)

que transmitia aos indivíduos o sentimento de felicidade. Dexter define o objectivo de vida da sua progenitora como o cumprimento de diversos deveres, que condicionavam o seu horário diário. Por oposição às actividades da sua mulher, as tarefas da sua mãe representavam uma condição necessária ao bem-estar da sua família e visavam a satisfação das necessidades humanas fundamentais. Estas experiências da sua infância revelaram-se marcantes para Dexter, e consciencializaram-no de que não poderia somente assegurar a sua vida materialmente, através do trabalho árduo, sendo que as suas competências pessoais também assumiam importância na consecução desse objectivo. Esta postura constitui, também, a base para a sua carreira de sucesso. Em oposição ao seu enteado, Jim, cuja educação se revelava substancialmente distinta da recebida por ele, e ao qual está negado o sucesso, Dexter encara a advocacia como uma vocação: “If his task had been mere money-getting he might have known – and acknowledged – weariness. But he gloried in his profession, in its labours and difficulties as well as its rewards, it satisfied him intellectually and gave him that calm sense of mastery – mastery over himself and others – known only to those who are doing what they were born to do” (TS 52-53). A satisfação com a sua vida profissional e o seu sucesso material não fazem, contudo, com que Dexter ignore que a sua vida privada está longe de lhe proporcionar uma satisfação equivalente (Herman 97). O seu casamento foi, desde o início, influenciado pelo estilo de vida da sua mulher. Como filha do dono de uma fábrica, Pauline foi educada segundo a perspectiva de que a produtividade dá sentido à existência humana. No entanto, esta busca de produtividade transformou-se numa constante procura de actividade, actividade essa que, não sendo orientada por um objectivo, não lhe proporciona o sucesso desejado.

Com efeito, Dexter manifesta-se destituído de uma vida privada compensadora: “How absurd to work one’s self into a state of fluster about this or that - money or business or women! Especially women” (TS 232). Edith Wharton contrapõe o optimismo enérgico e contrastante de Pauline a esta atitude niilista e desiludida de Manford, posterior ao seu momento de reflexão, e que resulta da percepção de que ele próprio se encontra subjugado às influências de uma sociedade materialista, sem valores espirituais ou morais, e de cuja superioridade não se consegue defender (Hewitt 84-85).

1.3. A jovem geração *flapper*: Lita Wyant

Wharton veicula o estilo de vida e personalidade típicos de uma *flapper* dos anos 20 através da personagem Lita Wyant:

Lita, in spite of her soft curled-up attitudes, was not only a tireless dancer but a brilliant if uncertain tennis-player, and an adventurous rider to hounds. Between her hours of lolling, and smoking amber-scented cigarettes, every moment of her life was crammed with dancing, riding or games. During the two or three months before the baby's birth, when Lita had been reduced to partial inactivity, Nona had rather feared that her perpetual craving for new "thrills" might lead to some insidious form of time-killing – some of the drinking or drugging that went on among the young women of their set. (TS 17-18)

A existência de Lita rege-se pela busca incessante de uma sensação de estímulo a fim de suplantar a monotonia da sua vida. Ela dilata as fases de diversão através do consumo de drogas e noites passadas em clubes nocturnos a ouvir música *jazz* e a dançar: "Lita is a flapper of the Jazz Age, and Wharton's most complete depiction of this type ... Unpunctual, irresponsible, and impracticable, she alternates hours of lolling about smoking with hours of dancing and sports" (Herman 111). Lita denuncia-se como um objecto e perspectiva a existência dos outros do mesmo modo. Constituindo um tipo de *Vamp*, ela define o seu valor humano através da sua capacidade de conquista e da atracção sexual: "Pleasing men remains her object in life; she is not really independent or self-determining. She daringly apes those conditions to make herself all the more exciting a conquest, all the more valuable an acquisition" (Ammons, *Argument* 179). Lita tenciona despertar o interesse masculino através do seu aspecto exterior, do qual está consciente. Atraente, regra geral exageradamente enfeitada, maquilhada, e com o cigarro entre os lábios, esta personagem transmite a imagem típica de uma jovem dos anos 20, rica e mimada, em busca de auto-afirmação.

Não se regista referência à actividade mental de Lita, no entanto, as descrições físicas abundam. Wharton retrata-a como um ser frágil, embora o seu estilo de vida não se coadune com tal característica: "[Her] face was something so complete and accomplished that one could not imagine its being altered by any interior disturbance. It was a delicate porcelain vase, or a smooth heavy flower that a shifting of light might affect but nothing from within would alter" (TS 281). Visando expor a ausência de

identidade de Lita e a susceptibilidade da personagem a múltiplas interpretações, Wharton compara-a a um vaso, uma flor, um pássaro, um peixe, uma ânfora, uma onda e ervas ondulantes: “That little shrug – when her white shoulder, as the dress slipped from it, seemed to be pushing up into a wing! There was something birdlike and floating in all her motions” (TS 216); “Her face was a small still flower on a swaying stalk; all her expression was in her body, in that long *legato* movement like a weaving of grasses under a breeze, a looping of little waves on the shore” (TS 75). Lita parecia um “Primitive angel” (TS 247).

Lita was made to be worshipped, not to worship; that was manifest in the calm gaze of her long narrow nut-coloured eyes, in the hieratic fixity of her lovely smile, in the very shape of her hands, so slim yet dimpled, hands which had never grown up, and which dropped from her wrists as if listlessly waiting to be kissed, or lay like rare shells or upcurved magnolia-petals on the cushions luxuriously piled about her indolent body. (TS 16-17)

Wharton desvenda a veneração da sociedade americana por esta mulher ornamental, uma mulher cujas actividades, para além da gravidez e parto, se revelam exclusivamente hedonistas (TS 17).

Algumas características centrais da personalidade de Lita são-nos transmitidas através da perspectiva de Nona Manford e consistem, por um lado, na ausência de valores, substituídos pela orientação pelos padrões de moda, por outro lado, na superficialidade, expressa, nomeadamente, pelo anonimato da atmosfera da sua sala de espera.

Lita Wyant ergue-se como uma personagem vaidosa, indiferente e irreflectida, sem emoções e em busca constante de auto gratificação. Recusa o papel de esposa ou mãe como tarefa permanente, refugiando-se numa realidade inconstante, restringindo-se a usufruir do momento presente, em que os deveres e as responsabilidades se encontram ausentes (TS 74-75). A sua paixão por Hollywood e as suas ambições de actriz também a associam a uma típica personagem *flapper*, através da qual Wharton faz eco da crítica às transformações sociais dos anos 20, e cuja única qualidade aparenta ser a sua franqueza *naïve*: “It is Lita who is the most frank and open about what is actually happening in her world, and although she is totally self-absorbed and utterly without values, her honest hedonism has a certain appeal” (Wershoven 133-34).

2. REPRESENTAÇÕES FEMININAS - *ethos* ou subversão ?

I have sometimes thought that a woman's nature is like a great house full of rooms: there is the hall, through which everyone passes in going in and out; the drawing room, where one receives formal visits; the sitting room, where the members of the family come and go as they list; but beyond that, far beyond, are other rooms, the handles of whose doors perhaps are never turned; not one knows the way to them, no one knows whither they lead; and in the innermost room, the holy of holies, the soul sits alone and waits for a footstep that never comes.

(Wharton, *The Collected Short Stories* I 14)

Twilight Sleep is a late analogy of the Old New York fear of 'anything unpleasant', and the women of the novel devise various techniques for inducing that anaesthetic numbness ...

(Preston 36)

Wharton atribuiu centralidade às mulheres ao longo de toda a sua obra. Na sua ficção do pós-guerra, apresentou ao leitor personagens femininas que se tentam adaptar à nova situação sócio-cultural, tal como a própria autora. Longe de estar descontextualizada da sociedade contemporânea moderna, como muitos críticos apontavam, Wharton, parafraseando Dale Bauer, “identifies with women who are confronting the demands of modernity on motherhood, erotic companionship, and the ‘new narcissism’ of flapperhood” (*Politics* 5-6). De facto, consideramos que Wharton revelou ser uma autora preocupada com o mundo que a envolvia, particularmente no que tocava à questão das mulheres na sociedade, focada em diversos romances, incluindo *Twilight Sleep*.

Em *Twilight Sleep*, Wharton inseriu a mulher no contexto de uma sociedade moderna que tinha adoptado novas tecnologias, novos valores, novas ideias e, sobretudo, uma nova mentalidade, e posiciona essa “mulher moderna” perante questões que constituem uma temática moderna e ainda actual, como o incesto, o casamento e o

divórcio, entre outros.

Consideramos que essa intenção de se manifestar maleável, adaptar à nova realidade e acompanhar temas actuais, em especial na sua ficção do pós-guerra, incute uma vertente moderna ao seu trabalho. Simultaneamente, Wharton parecia solicitar essa maleabilidade aos seus leitores: “In her late fiction especially, Wharton became increasingly keen on instructing her audience to remain malleable, since she seemed to imagine the culture solidifying into dangerous postures” (Bauer, *Politics* 5). Considerando a possibilidade de mudança por parte da cultura, Wharton utilizava a sua ficção como impulsionadora da transformação social.

Contudo, o facto de Wharton ter revelado, no seu trabalho do pós-guerra, uma mudança de perspectiva relativamente à tradição decorrente da sua apropriação, nessa época, do que Bauer considera “a more complex notion of culture” (*Politics* 51), conduziu a que muitos críticos insistissem na pressuposição recorrente do seu conservadorismo. Com efeito, nos romances da segunda metade da sua carreira, Wharton manifestou um posicionamento distinto face à cultura e desenvolveu uma noção mais ampla de tradição. Se inicialmente retratou a tradição como um factor repressivo, valorizou-a após ter assistido ao que considerou ser a degeneração de valores e atitudes decorrentes da industrialização, da guerra, enfim, de todas as mudanças que a sociedade tinha sofrido e que a tinha tornado mais materialista, povoada de indivíduos egocentristas que pretendiam ignorar o que o passado tinha de positivo.

De facto, Wharton percepcionava, na juventude americana, a intenção de anular o passado. Receava que não valorizassem a sua arte, literatura, linguagem, e outras manifestações do que a autora e a sua geração denominavam “good taste” e “civilization”. Contudo, o seu impulso oposto de preservar e denunciar as qualidades desse passado através da ficção do pós-guerra, contribuiu para a linha divisória entre a perspectiva inicial da autora, de que a tradição restringia a autonomia do indivíduo, e aquela dos últimos 25 anos da sua carreira. A autora procurou transmitir a ideia de que a tradição tinha potencial para equilibrar a cultura e sociedade, numa época em que a geração mais jovem do pós-guerra rejeitava os modos e costumes tradicionais e se baseava no hedonismo e narcisismo. Wharton começou a acreditar que o sentido de

identidade dos indivíduos é adquirido, em grande medida, com base nas tradições que constituem uma parte da sua herança; isto é, a tradição, previamente entendida por Wharton como uma imposição ou factor repressivo foi, depois da guerra, por ela encarada como “the matrix within which individual personality is defined – a delicate fretwork of familiarities and understandings by which man’s sense of self is confirmed and reconfirmed in his many daily encounters” (Wolff 255-56). Esta perspectiva relativamente à tradição aplica-se e assume, de igual modo, relevância no que respeita à questão da mulher e à perspectiva da autora sobre a mesma.

Não obstante o seu ponto de vista em relação à tradição tenha reflectido uma alteração, já no que concerne a representação das mulheres, enquanto elementos de uma sociedade perante a qual transpareciam *ethos* ou subversão, verifica-se recorrência e consistência. É digna de nota, em particular, a presença, nos seus romances, de uma personagem que pode ser denominada de mulher intrusa, a mulher fora de e em conflito com a sociedade, como é o caso de Nona Manford, em *Twilight Sleep*,¹⁰⁷ quer se tratasse de uma sociedade repressiva do início do século, ou da sociedade dos anos 20:

A figura da mulher diferente e isolada é central ao longo de toda a sua obra. Essas personagens ou não têm lugar, ou ocupam uma posição ambígua na estrutura social e, por esse mesmo facto, põem em causa as regras e ideias dominantes ... O foco neste tipo de figuras permite evidenciar, por um lado, os processos de coerção e de conformidade que constroem a norma – de uma classe, nação ou sexo – e, por outro, as formas de resistência a esses processos. (Tavares 253)

Com efeito, Wharton retratou mulheres que se conformam ou transgridem os padrões da sociedade a que pertencem. Ao recorrer a protagonistas rebeldes que desafiam a convenção social e que se recusam a ser mulheres convencionais e submissas, Wharton criticou a posição da mulher na ordem social. Ela retratou a transição de uma “True Woman” para uma “New Woman”, mais radical e independente, que procura autonomia e opta por caminhos distintos dos da maternidade e esfera doméstica.¹⁰⁸ Esta transição dos discursos de domesticidade para as vozes de desobediência está associada com a modernização que define o período de 1890 a 1930.

¹⁰⁷ Outros exemplos de intrusas são: Mattie Silver (*Ethan Frome*); Lily Bart (*The House of Mirth*); Ellen Olenska (*The Age of Innocence*); Undine Spragg (*The Custom of the Country*); Sophy Viner (*The Reef*); Judith Wheeler (*The Children*), Halo Tarrant (*Hudson River Bracketed* e *The Gods Arrive*) e Justine Brent e Bessy Westmore em *The Fruit of the Tree*.

¹⁰⁸ Romances como *The House of Mirth* (1905), *The Custom of the Country* (1913), e *The Age of Innocence* (1920) exploram uma nova assertividade feminina.

A emergência da modernidade implicou progressão e movimento de uma sociedade tradicional, convencional e clássica para uma sociedade moderna, industrializada e comercial. Como resultado, o advento da modernização desafiou e remodelou modos de vida tradicionais e direccionou as aspirações dos americanos para o material.

No entanto, se na primeira metade da sua carreira, Wharton retratava a tradição como veículo de repressão feminina e pretendia contribuir para a alteração da realidade vivenciada pelas mulheres, depois da guerra, verificando que a existência destas não tinha progredido, e discordando com o estilo de vida da *flapper* que tinha emergido, a autora renovou a sua perspectiva sobre a “woman question” e orientou a sua abordagem noutra direcção – a da valorização da maternidade. De facto, nos *Roaring Twenties* verificou-se “a surprising shift in her argument about women” (Ammons, *Argument* viii). Ammons referiu que Wharton “had been thinking about the infantilization of women in America for over twenty-five years” e agora a sociedade, considerando a *flapper* liberada, “gave forth the quintessential child-woman, one who even called her lover ‘daddy’” (*Argument* 160). Wharton considerou que a visão patriarcal idealizada da “child-woman” constituía um esforço para manter as mulheres subservientes e entendeu, como se reflecte na sua obra, que a *flapper* somente imitou uma perspectiva masculina da liberdade sexual feminina. Todavia, o facto de, no pós-guerra, Wharton ter insistido na futilidade da *flapper*, impeliu críticos como Elizabeth Ammons e Blake Nevius a considerar que a autora tinha abandonado “the woman question”, e deixado de acompanhar as mulheres na sua busca por igualdade e identidade pessoal.

The Glimpses of the Moon (1922), *Twilight Sleep* (1927), e *The Children* (1928) – obras que descrevem a classe alta dos anos 20, e reflectem semelhanças com o trabalho de Hemingway e Fitzgerald - exploram a exteriorização da liberdade amplificada das mulheres desta época. Os três romances contêm exemplos de *flappers* materialistas e fúteis, concentradas na busca de prazer, mesmo que tal implique a destruição da vida dos outros. Embora uma nota de cinismo percorresse quase toda a ficção de Wharton, no que concernia a manutenção dos ideais da *New Woman* naquela nova realidade social, é talvez nestas obras que a sua visão se revela mais negativa. Ironicamente, após as mulheres, supostamente, terem conquistado a emancipação social e mesmo política, as derradeiras obras de Wharton denunciavam que grande parte delas não tinha aproveitado de forma construtiva esse facto. Em *Twilight Sleep*, este tema é

representado pelas filantropias ocas e frenéticas, pelas actividades em que Pauline Manford se envolve, e pela vida desregrada e egoísta da sua nora, Lita Wyant. A única personagem que indica contradizer esta perspectiva é Nona Manford, que, apesar de reconhecer o vazio moral da vida dos membros da família, parece não conseguir encontrar uma alternativa.

Em *Twilight Sleep*, Wharton retrata três mulheres “modernas” muito diferentes. A autora compadece-se pelas confusões morais de Nona Wyant, mas nutre pouca simpatia pelo altruísmo da *New Age* de Pauline Manford, e pelo amoralismo de Lita Wyant. Um fosso generacional, marcado pela Grande Guerra, separa Pauline de Lita e de Nona. As últimas, pertencentes à juventude desalentada que cresceu desde a guerra, não focalizam as suas energias como a geração de Pauline. As “energias” de Pauline centram-se no seu esforço de tornar a sociedade perfeita, segundo os princípios de “scientific time-management” de Frederick Winslow Taylor. Consideramos que, nem Nona nem Lita, embora o manifestem de modos distintos, se encontram num contexto de inserção na sociedade que as rodeia.

2.1. LITA WYANT: a *flapper* e o cinema na *Jazz Age*

Lita Manford representa a *Jazz Age*. Refira-se que Wharton registou no seu caderno pessoal, como nota para este romance, “Lita is – jazz” (ctd. em Bauer, *Politics* 98); indiciando, deste modo, que a personagem deveria simbolizar o *zeitgeist* dos anos 20: “wherever Lita is there’ll be jazz and nonsense, and bills and bothers” (TS 218). Lita constitui também, como vimos, um novo tipo de mulher jovem que emergiu nessa época, a *flapper*, que exprimia valores distintos dos associados às mulheres vitorianas, ou mesmo às *New Women* trabalhadoras da viragem de século. Lita não possuía uma actividade profissional, o que a tornava, e às mulheres como ela, mais disponíveis para se envolverem na nova cultura de massas associada aos jovens,¹⁰⁹ que aumentou nos anos 20, frequentemente relacionada com culturas de outras realidades étnicas, sociais e raciais. Estas mulheres ingressaram em actividades populares para a geração jovem na *Jazz-Age*, como dançar, frequentar clubes nocturnos e assistir a actuações africano-americanas, entre outras, que constituíam, também, tentativas de preencher o vazio.

Lita movimenta-se no seio de Nova Iorque nos anos 20, época em que o dinheiro “novo” e os novos valores já haviam triunfado, e a velha cidade se tinha tornado “as much a vanished city as Atlantis or the lowest layer of Schlemm’s Troy” (BG 55). Esta era uma cidade em desenvolvimento, dotada de um ambiente de mudança “restless and progressive” (Taylor 32), cuja indústria de entretenimento, indicadora de um mundo urbano em rápida transformação (Taylor 69), exerceu influências a nível nacional nessa época. Grande parte da actividade cultural e entretenimento da cidade centrava-se no Harlem. Em *Twilight Sleep*, Wharton sugere a influência desse núcleo cultural nas mulheres da *Jazz-Age*. O romance aborda, nas palavras de Toni Morrison, “the consequences of jazz” nos valores das jovens (viii). Este era encarado como sendo dotado de cariz sexual, inquieto, primitivo e caótico.¹¹⁰ De facto, nessa década, a classe trabalhadora pertencente a outras etnias e raças, particularmente à africano-americana,

¹⁰⁹ Segundo Paula Fass, muitos adultos entendiam que esta nova realidade do pós-guerra representava um “youth problem” que relacionavam com o declínio da própria civilização (18), já que consideravam que os jovens, preocupados somente com a gratificação pessoal e sedentos por “experiência”, pareciam não obedecer a obrigações sociais (20).

¹¹⁰ Segundo Jennie Kassanoff, o romance contribuiu para o que denomina “Wharton’s multiform dialogue with the racial questions of her day,” um diálogo que revela o profundo investimento da autora na “hybridity” da cultura americana e uma rejeição das “elastic accommodations” do país (61). De facto, de

influenciou a cultura popular, os papéis sociais e as mulheres, incluindo as da elite, como Lita. Com efeito, as *flappers* revelavam-se determinadas em atingir a satisfação pessoal, especialmente através de novas danças que sugeriam maior intimidade, do *Jazz*, considerado “unspeakable” pelos que o criticavam (ctd. em Fass 22), e mais disponíveis a manifestar a sua sexualidade, o que frequentemente surgia associado à importação de outras influências culturais.

Na sociedade dos anos 20 - descrita no romance como “slippery sliding modern world” (TS 48), e caracterizada por “this artificial activity, this spinning around faster and faster in the void ... exertions that led to nothing, nothing, nothing” (TS 71), em que os jovens, como a *flapper* Lita, evitavam a dor e o aborrecimento através da busca compulsiva de novas emoções - Lita merece o epíteto de “idol” (TS 65) que lhe é atribuído no romance. Lita é venerada porque revela os traços que definem e legitimizam um estilo de vida que, quando comparado com a conduta social baseada no decoro e sobriedade, parece despreocupado e fortuito: “he [Jim] was still the foremost of Lita’s worshippers; still enchanted by the childish whims, the unpunctuality, the irresponsibility, which made life with her such a thrillingly unsettled business after the clock-work routine of his mother’s perfect establishment” (TS 17). Pauline também observa: “On Lita of course no one could count: that was part of the pose people found so fascinating” (TS 83). A obsessão com Lita, descrita como “little gold-and-ivory goddess” (TS 281), manifestada por algumas personagens, pode ser perspectivada como consequência de um processo de identificação com os traços da sua personalidade superficial e com o seu modo de vida.

Lita não revela empatia, amor, lealdade nem escrúpulos. Ela é franca e espontânea, sensual e movida pela vaidade. Lita ambiciona tornar-se uma estrela de cinema, frequenta *jazz cabarets*, cinemas e adora dançar, praticando a dança com empregados de mesa italianos (*gigolos*) quando os parceiros da sua classe não estão disponíveis, o que representa, para ela, a satisfação de chocar as senhoras idosas (TS 242). Lita tenciona permanecer onde possa: “dance and laugh and be hopelessly low-lived and irresponsible” (TS 255). A sua busca por prazer encaminha-a até aos *cabarets* de Nova Iorque. É através do *Housetop*, um clube nocturno onde se pode assistir, nas palavras de

acordo com críticos como Kassanoff, a censura de Wharton à nova América baseia-se, em larga medida, na sua tolerância à diferença.

Nona, a “nigger dancing” (TS 144), que Wharton representa um *cabaret* característico da *Jazz Age* e nos transmite o ambiente peculiar que proporcionava aos seus frequentadores, como Lita:

The Husetop was packed. The low balcony crammed with fashionable people overhung them like a wreath of ripe fruits, peachy and white and golden, made of painted faces, bare arms, jewels, brocades and fantastic furs. It was the music-hall of the moment.

The curtain shot up, and the little auditorium was plunged in shadow On the stage--a New Orleans cotton market—black dancers tossed and capered. They were like ripe fruits too, black figs flung about in hot sunshine, falling to earth with crimson bursts of laughter splitting open on white teeth, and bounding up again into golden clouds of cotton-dust.

(TS 147)

Constituindo a simbiose entre uma mulher e mãe pertencente à elite, por um lado, e uma expressão do *Jazz*, por outro, Lita requer vigilância constante. O desafio e a preocupação para as outras personagens é a de tentar manter Lita afastada da realidade pela qual se sente atraída, e com a qual contacta frequentemente através do *Jazz*. Dexter Manford considera que Lita pode ser “purificada” se for afastada de “jazz and nightclubs, and the pseudo-artistic rabble of house-decorators, cinema stars and theatrical rift-raft who had invaded her life” (TS 107). Esta invocação negativa de Manford inclui Ardwin, os italianos, Judeus, como o realizador Klawhammer, e músicos africano-americanos como Jossie Keiler, os quais, segundo a família Manford, tentam afastar Lita de Jim.¹¹¹

A pretensão de Lita Wyant de “chuck it, and go in for the cinema” (TS 148) serve de fonte de tensão dramática e de foco para as perspectivas das várias personagens. Nona observa: “Everybody looks hard at Lita” (TS 182). Significativamente, a única personagem principal de que não possuímos um ponto de vista interno é da aspirante a atriz (Lita). Nenhuma das personagens tem a certeza do que se está a passar na

¹¹¹ O modo como os indivíduos de outras raças e culturas são descritos na obra podem conduzir à argumentação de que, nos anos 20, Wharton os encarava como um perigo para os herdeiros da *Old New York* e para as personagens. Figuras como o “thick-lipped oily Mahatma,” um “Hindu sage” com muitas seguidoras entre as mulheres ricas, e o produtor cinematográfico Judeu, Klawhammer, são descritos como epicentros de corrupção (TS 272, 79). De modo semelhante, Jossie Keiler, uma pianista de *jazz* “octoroon”, torna-se “that awful Keiler woman”, com “pudgy feet,” “sausage arms,” e “bolster legs”, cujas canções Nona cantarola, mas que lhe suscita receio e desdém (TS 78,147,81). Para além disso, o narrador de *Twilight Sleep* invoca a música *jazz*, a dança *jazz*, e os clubes nocturnos do Harlem, ou seja, a influência da cultura urbana africano-americana de Nova Iorque, implicitamente ou explicitamente, com algum desdém. É ainda de referir que, no romance, a palavra “jazz”- frequentemente utilizada como um verbo (como em “jazz all day and drink all night—or vice versa” [TS 43]) pode também indicar uma conotação da gíria para relação sexual.

impenetrável “queer little half-formed mind” (TS 14) de Lita. A misteriosa *flapper* parece “born to live in the world of art – in quite other values – a fourth dimensional world” (TS 165). A autora retrata a atriz como um manequim mecanizado, revelando-se destinada a desvendar as ideologias da cultura a que pertence.

A intenção manifestada por Lita de ser artista e ingressar no mundo do cinema, decorre, em parte, da sua necessidade de mudança (TS 195). Esta personagem considera a vida doméstica, “the same old everything” (TS 194), que a tinha tornado uma “all-round fake” (TS 195). Ela reivindica o seu direito a “self-expression” (TS 111).¹¹² Lita, como outras *flappers*, exige completa liberdade das convenções repressivas que ditam o comportamento de uma mulher. A família da *Old New York* do seu marido, um “back number” (TS 43), “prevents her from expressing her personality” (TS 128). Encantada com os relatos sobre o cinema que poderia ter lido nas revistas sociais, a única literatura em sua casa, Lita acredita que Hollywood está isolada do controlo patriarcal, constituindo um local onde pode desenvolver a sua individualidade (TS 255).

¹¹³ Wharton interpretou esta fé no poder libertador de Hollywood como ilusório e como a substituição de uma ordem baseada na objectivação e comodidade por outra. O próprio *glamour*, dinheiro, e suposta independência oferecidos por Hollywood possuem o efeito “twilight sleep”, mascarando a definição patriarcal da mulher americana.¹¹⁴

A afinidade de Wharton pelos artistas foi constatada pelos críticos, visto que ela própria lutou para conciliar a sua escrita e as expectativas sociais. Susan Goodman, por exemplo, refere que Wharton foi considerada “an anomaly as a woman pursuing intellectual and artistic interests and as a woman writer publishing ironic, unsentimental

¹¹² Bauer revela que, nos anos 20, a expressão “self-expression”, significa também “a commitment to creativity that is a transgression against the church, the law, and even social custom” (*Politics* 139).

¹¹³ Nos anos 20, revistas e jornais, entre outros, propagavam uma imagem de Hollywood como uma “society of unique opportunity and privilege for women” (Springer 46). Num artigo de 1926, do *Saturday Evening Post*, Joseph Hergesheimer descreveu a auto-suficiência feminina que descobriu em Hollywood: “I was living in a community of specialized and lovely women where there were no social obligations outside a strict relationship to their work: the tyrannical institution of family, tiresome relationships with censorious and superficial worldly connections, stupid and rigid conventions, had no existence here. This, as I have estimated, was a world of bright creatures with charming houses, elaborate motor cars, hung like a rainbow over the cameras of their profession.” (153). F. Scott Fitzgerald, Rubert Hughes e Anita Loos foram alguns dos escritores que focaram a “New Woman” de Hollywood. Eles “enviavam” as heroínas dos seus romances para o Oeste, onde raparigas boas, más, pobres ou perdidas se transformavam em mulheres independentes. Wharton, contudo, não se incluía nesse grupo de escritores.

¹¹⁴ Ao longo da sua obra, a autora demonstra que, as poucas mulheres independentes que procuram liberdade fora dos limites patriarcais de Nova Iorque “because of psychological temperament or social background or economic conditions” – mulheres como Lily Bart, Ellen Olenska, e Lizzie Hazeldean – “have no space to survive, are indeed doomed” (Joslin 38-39).

Stories” (1-2). Então, seria previsível que Wharton compreendesse o desejo de Lita de dançar e ser atriz. Contudo, a sensibilidade da autora em relação aos artistas era contrabalançada com a sua atitude ambígua em relação ao filme como arte, conforme constatámos no segundo capítulo. Wharton considerava, de igual forma, que Hollywood se encontrava repleta de indivíduos fúteis, somente concentrados na questão financeira.

Wharton despe, deliberadamente, Lita de humanidade, acentuando a atriz enquanto objecto para frisar as suposições erróneas respeitantes à liberdade que ela acredita encontrar em Hollywood e no ecrã: “never fix[ing] her [Lita] attention on any subject beyond her own immediate satisfaction” (TS 162); “How could one conceive of [Lita’s] knowing, or planning, or imagining – conceive of her in any sort of durable human relations to any one or anything?” (TS 240). Após ter conhecimento que Lita pretende ter sucesso no cinema, um conhecido observa: “Well isn’t it where she belongs ?” (TS 148). A mulher bela de “perpetual motion” (TS 35) e “a little difficult to talk to ... [l]ittle too silent” (TS 72) revela-se muito adequada para os filmes mudos dos anos 20. Segundo Wharton, ela não possui “Inspiration, Genius, the Divine Fire” (TS 164); não é uma artista nem inteiramente humana, mas um adereço cuja função consiste em parecer atraente.

Talvez com o intuito de desumanizar Lita, ou mesmo de a dotar de um espírito transgressor inaceitável, podemos verificar que Wharton seleccionou para ela, como papéis potenciais no cinema, três dos historicamente mais profanos.¹¹⁵ Primeiramente, Tommy Ardwin, um membro do grupo que se intitulava “the enlightened” (TS 76), refere a Nona que Serge Klawhammer procura alguém para desempenhar o papel de dançarina exótica, filha de Herodias, Salomé. Ardwin pretende que Lita desempenhe

¹¹⁵ Molly Haskell identificou a “virgin” e a “vamp” como dois dos tipos de mulher mais frequentemente descritos no cinema mudo. As duas figuras, argumenta, funcionavam como símbolos, indicando às mulheres o que poderia ser tolerado como comportamento social aceitável. Haskell explica que na “juncture of the Victorian moral world and the allegorical tendency of silent film, the virgin emerges in her purest form, fair-haired, delicate, and above all, tiny, in the time-honored tradition of the ‘weaker sex’ ... By the romantic code, woman’s chastity was a correlative of male honor” (49-50). A *vamp*, por outro lado, representava tudo aquilo que as mulheres não deviam ser: fumadoras, sexualmente vorazes, não maternais, dissidentes. A crescente visibilidade das feministas nos anos 20 tornou a *vamp* do cinema útil para a América patriarcal. Nos filmes mudos, a mulher rebelde desobediente podia ser vista, não ouvida, e justificadamente aprisionada ou morta. No cinema, a quase sempre vitoriosa e acarinhada “good girl” de Hollywood assegura às suas espectadoras que agir de acordo com os ideais de *True Womanhood* dá acesso a aceitação social e segurança financeira. Ao retratar Lita como sendo adequada, na opinião dos admiradores de Lita e potencial realizador, para representar Salomé, Lucrecia Bórgia e Cleópatra – mulheres fatais que desafiam o patriarcado e recebem o devido castigo – Wharton subtilmente demonstra uma consciência da manipulação de Hollywood da tipologia virgem/*vamp*.

essa personagem, conhecida pelo seu papel na decapitação de João Baptista, e acrescenta: “People are fed up with the odalisque style, and with my help Lita could evolve something different” (TS 76). A prima de Pauline, Amalasantha, revela que o realizador está, também, a trabalhar num filme acerca de Lucrecia Bórgia, referindo: “Of course you know that Lucrezia Borgia has been entirely rehabilitated? I saw that also in ‘Vogue.’ She was a perfectly pure woman – and her hair was exactly the colour of Lita’s” (TS 250). Durante a existência de Lucrecia circulavam rumores de que esta filha do Papa Alexandre VI possuía um excessivo gosto pelo luxo, pelo seu irmão, um perigoso conhecimento de venenos, e uma limitada reverência por Deus. Finalmente, Amalasantha revela que Klawhammer procura uma nova Cleópatra, outra mulher controversa da História que quase persuadiu César a substituir os rituais de Roma pelos praticados no Egipto. Não parece ser coincidência que Wharton retrate um “dirty Jew” (TS 267) como realizador dos três filmes acerca de dissidentes religiosos.

Liderando vastas audiências, a imagem manipulada de uma atriz famosa constituía uma ferramenta muito poderosa para controlar virtualmente todos os aspectos da vida americana: “fashions in clothing, hair-styles, speech, deportment, ... lovemaking” (Richards 155) e, mais especificamente, o comportamento feminino. Wharton estava consciente dos enormes poderes de controlo social que Hollywood possuía.

Enquanto Lita encara a sua carreira de atriz como uma oportunidade para exprimir a sua verdadeira identidade, Wharton acredita que Hollywood é antagonista da individualidade. Wharton considerava a atriz uma impulsionadora de tendências, e o comportamento de que era modelo manifestava-se distante da libertação. Preocupada, em primeiro lugar, com a sua individualidade, a atriz ignora o facto de nas suas mãos “little hollow lay the fate of [other] lives” (TS 240). Conforme mencionámos, Wharton acreditava que a *New Woman* e a atriz de Hollywood estavam equivocadas em relação às suas interpretações da autonomia.

Em *Twilight Sleep* e *The Children*, Wharton condena explicitamente a atriz pela sua falta (ou perda) de instinto maternal. Já antes de considerar uma carreira em Hollywood, a grávida Lita receia o parto, momento que encara como um “exercício” de entorpecimento e passividade em que ela pretendia somente “lie still and let it [childbirth] happen” (TS 18). De facto, enquanto muitas das personagens de *Twilight Sleep* atingem um estado de evasão emocional e estagnação moral através das mais

variadas actividades, é Lita quem experimenta, literalmente, “twilight sleep” no parto:

All she asked was that nothing should “hurt” her: she had the blind dread of physical pain common also to most of the young women of her set. But all that was so easily managed nowadays: Mrs. Manford (who took charge of the business, Lita being an orphan) of course knew the most perfect “Twilight Sleep” establishment in the country, installed Lita in its most luxurious suite, ... and Lita drifted into motherhood as lightly and unperceivingly as if the wax doll which suddenly appeared in the cradle at her bedside had been brought there in one of the big bunches of hot-house roses that she found every morning on her pillow.

(TS 18)

Nesta analogia, as rosas, ironicamente, transmitem mais vida do que a boneca inanimada que Lita manifesta encarar como somente mais um produto “trazido” para junto de si. Ela revelava um grande distanciamento da maternidade. Objectivando-se, objectivava depois o seu filho, encarando-o como um adereço conveniente para a ajudar no papel seguinte, quer fosse um papel num filme ou na vida privada. Desejando obter apoio da família do seu marido para alcançar os seus propósitos em Hollywood, e assegurar o direito de reter a custódia do seu filho, Lita abraça-o perante os Manford. Dexter Manford repara que a sua demonstração de afecto pelo rapaz, que significativamente permanece sem nome durante o romance, “was pretty, very cleverly staged ... but ... she was too self-conscious, and ... her lips were too much painted” (TS 233).

De acordo com Wharton, a actriz contribuía, indirectamente, para perpetuar a objectivação feminina ¹¹⁶ nas gerações seguintes. As mulheres americanas, ao elegerem a “film goddess” como um exemplo a seguir – imitando o seu estilo, atitudes e posicionamento como objecto distanciado do seu “eu” – tinha entrado de livre vontade para um modo de vida cinematizado e objectivado irreversível. Wharton acreditava que a subjugação / objectivação da mulher americana representava uma situação sem saída, uma posição que nem ela, nem outras mulheres, com a “devida” perspectiva da libertação da mulher, podia reverter. Wharton refere: “You can’t get up out of your seat in the audience and change the current of a film” (*The Children* 101).

No clímax de *Twilight Sleep*, Wharton imobiliza a imagem da sua narrativa “cinemática”: Nona está estendida no chão, o seu sangue “spattering the silvery folds of her rest-gown, destroying it forever as a symbol of safety and repose” (TS 299); Lita, a

¹¹⁶ Nona, tal como as outras personagens, percepção Lita como um objecto (TS 281). A própria Lita encoraja o processo de objectivação ao apresentar-se mental e emocionalmente inerte.

falsa deusa que inspirou a cena, transmite o seu verdadeiro valor como um objecto de veneração ao revelar-se “huddled on the couch in her spangles, twisted and emptied, like a festal garment thrown off by its wearer” (TS 299); e Dexter, tendo perdido a fé, tanto no seu casamento como no seu ídolo, “[stands] there ... powerless and motionless” (TS 300).

A narrativa parece terminar com a sujeição de Lita à família. Ela e Jim partem para Paris mas, como refere uma personagem, “Klawhammer [the filmmaker] is looking for a Cleopatra. But dear Lita will be back before long” (TS 310). Quer Lita tente concretizar os seus sonhos relativos à dança e cinema ou não, parece improvável que qualquer tipo de pressão dos Manford a mantenha num casamento que já não considera compensador. Wharton sugere que a família, que tão eficazmente manteve Newland Archer casado, já não revela o mesmo poder.

Consideramos que, de certo modo, Lita representa a transgressão / subversão. Ela é uma dissidente, pois embora represente o *ethos* dos anos 20, esta *flapper* ambiciona ser actriz em Hollywood, aprende a dançar e a viver a vida da *Jazz-Age*, o que a torna inadequada e incumpridora do papel de esposa da classe alta e mãe, e conduz a que as outras personagens a encarem como alguém diferente e inconveniente que têm de vigiar e tentar moldar.

Concluimos que Wharton entendia a adulação, por parte da América moderna, do transitório e superficial, particularmente a adoração das estrelas de cinema, como uma forma de veneração sem conteúdo e espiritualmente perigosa. Em *The Children*, Martin Boyne, cujas palavras poderiam ser as de Wharton, define os americanos dos anos 20 da seguinte forma: “Life’s a perpetual film to those people” (101). A autora considerava que o cinema e as percepções de valor estético, feminilidade e religião que o meio implicava, confirmaram a sua convicção de que as concepções de vida, arte e do artista se tinham deteriorado nos anos 20. Com efeito, a análise da abordagem efectuada por Wharton, de tópicos como Hollywood, a estrela de cinema, e a *Jazz Age* em geral, executada através da personagem Lita, permite ao leitor explorar e compreender melhor as considerações complexas da autora, no que respeita à sociedade e cultura dos anos 20, que abrangem a arte, a cultura de massas, o feminismo e a religião, entre outros.

2.2. PAULINE MANFORD: a *New Woman*

Pauline Manford é uma personagem de meia-idade que representa a *New Woman* e exemplifica a inquietude da América do pós-guerra, revelando-se horrorizada com o “thought of anybody’s having the least fraction of unapportioned time and not immediately planning to do something with it” (TS 14-15). Pauline, que gere a vida em consonância com um horário direccionado para a capitalização da sua energia inesgotável, questiona: “What was the use of all the months and years of patient Taylorized effort against the natural human fate: against anxiety, sorrow, old age – if their menace was to reappear whenever events slipped from her control?” (TS 98). Ela mantém-se constantemente ocupada, negando-se, deste modo, a enfrentar os seus problemas. A primeira passagem do romance revela ao leitor o intenso plano diário de Pauline:

7.30 Mental uplift. 7.45 Breakfast. 8.00 Psycho-analysis. 8.15 See cook. 8.30 Silent Meditation. 8.45 Facial Massage. 9.00 Man with Persian miniatures. 9.15 Correspondence. 9.30 Manicure. 9.45 Eurythmic exercises. 10. Hair waved. 10.15 Sit for bust. 10.30 Receive Mother’s Day reputation. 11. Dancing lesson. 11.30 Birth control committee at Mrs. ...
(T S 9-10)

Os inúmeros compromissos denunciam que a componente física dos cuidados com o corpo, com o objectivo de manter a juventude, possui prioridade idêntica à componente espiritual dos compromissos caritativos. Este plano diário veicula as principais características de Pauline Manford, que incluem a compulsividade pela organização e pela ordem. A sua vida assemelha-se à de um homem de negócios bem sucedido (Goodwyn 95) revelando, porém, uma diferença considerável. A sua actividade contínua não é dotada de orientação específica, é antes um objectivo com fim em si próprio, e uma forma de fuga à realidade (McDowell, 1976: 115):

The horizon which Pauline most fears is empty of activity; the obsessive nature of her attempts to fill her time only emphasises the terrible concentration of self at the centre-point of the female landscape. Once movement for its own sake ceases then the complete irrelevance – the unrelatedness – of the individual to any important collective cause except of maintaining the momentum stands revealed. (Goodwyn 96)

A atitude de Pauline reflecte o padrão de comportamento que Veblen define como

“make-believe” (Veblen 73), uma vez que carece de um uso efectivo. Além disso, não possibilita uma libertação pessoal nem para ela, nem para a sua família. Devido à sua permanente falta de tempo, concebida por ela própria, Pauline evita um conflito interior relacionado com o objectivo da sua actividade. Quando a questão do tempo não se revela bem sucedida, ela reage com incerteza e nervosismo: ¹¹⁷

... an hour is too long for anything ... she didn't in the least know what to do with it. That was something which no one had ever thought of teaching her; and the sense of being surrounded by a sudden void, into which she could reach out on all sides without touching an engagement or an obligation, produced in her a sort of a mental dizziness. (TS 116)

Outra vertente da personalidade de Pauline é a sua inconstância e adaptabilidade, que ancora a compatibilização de convicções e objectivos opostos: “She was used to such rapid adjustments, and proud of the fact that whole categories of contradictory opinions lay down together in her mind as peacefully as the Happy Families exhibited by strolling circuses” (TS 22). Esta característica denuncia-se pela sua intenção de comparecer, no mesmo dia, em duas actividades aparentemente contraditórias: um encontro do “Birth Control Committee” e um encontro no âmbito da “National Mother’s Day Association”. Ao ponderar essa contradição, Pauline conclui: “encouraging natality and teaching how to restrict it, it was sufficient ... to say that the two categories of people appealed to were entirely different, and could not be ‘reached’ in the same way. In ethics, as in advertising, the main thing was to get at your public” (TS 99). A inconstância desta personagem torna-se particularmente explícita no episódio referente a um encontro do “Birth Control Committee”. Por equívoco, ela lê às participantes a primeira parte de um discurso, no âmbito da “National Mother’s Day Association”, que advoga a causa dos méritos da maternidade opondo-se, assim, às opiniões do comité. Pauline consegue, no entanto, reverter o erro disfarçadamente, contradizendo o que ela própria havia acabado de afirmar:

¹¹⁷ Através de Pauline, Wharton descreve o ritmo acelerado da sociedade moderna, a “breathless New York life”: “Today [Mrs. Manford] really felt it to be too much for her: she leaned back [in her car seat] and closed her lids with a sigh. But she was jerked back to consciousness by the traffic-control signal, which had immobilized the motor just when every moment was so precious. The result of every one’s being in such a hurry to get everywhere was that nobody could get anywhere. She looked across the triple row of motors in line with hers, and saw in each (as if in a vista of mirrors) an expensively dressed woman like herself, leaning forward in the same attitude of repressed impatience, the same nervous frown of hurry on her brow” (TS 87-88).

Personality – first and last, and at all costs. I’ve begun my talk to you with that one word because it seems to me to sum up our whole case. Personality – room to develop in not only elbow-room but body-room and soul-room, and plenty of both. That’s what every human being has a right to. Nor more effaced wives, no more drudging mothers, no more human slaves crushed by the eternal round of house-keeping and child-bearing ... That’s what our antagonists say – the women who are afraid to be mothers ... the women who put their enjoyment and their convenience and what they call their happiness before the mysterious heaven-sent joy, the glorious privilege, of bringing children into the world. (TS 97, 98)¹¹⁸

Com efeito, através da inclusão desta passagem, Wharton parece incitar a uma interpretação das aparentes convicções de Pauline como sendo inconstantes, pouco autênticas, resultado de uma moda, sujeitas a recorrentes alterações, e que Pauline pertence a esses grupos somente por propósitos sociais. Ammons interpreta este episódio, e a narrativa em geral, do seguinte modo: “This omniscient woman adroitly turns the faux pas to advantage (when it draws on her what day of the week it is and therefore where she is) by attacking everything she has just finished arguing. The incident sums her up. She is able to endorse position as well as opposition on every issue because she really has no convictions; her life consists of fads” (*Argument* 164). Ao recorrer a esta caracterização de Pauline e do seu grupo, Wharton condena aparente e implicitamente os americanos, especificamente as mulheres, pela sua falta de convicções: “Whatever the question dealt with, these ladies always seemed to be the same, and always advocated with equal zeal Birth Control and unlimited maternity, free love or the return to the traditions of the American home; and neither they nor Mrs. Manford seemed aware that there was anything contradictory in these doctrines” (TS 11). Claire Preston refere, também, a este respeito:

... Pauline’s life, apparently disciplined and organised as if on Taylorist or Fordist principles, is in fact inchoate: birth control and unfettered reproduction are somehow consonant in her mind (indeed, interchangeable, it transpires); a Swami, a Rabbi, a Cardinal, and a Bishop all together at one of her dinner parties are thought potentially capable of yielding a beautiful ecumenical *rapprochement* ... (184-185)

Wharton parece denunciar os americanos do pós-guerra por abordarem a vida de forma pouco crítica, não introspectiva. Carol Singley refere: “religious fads and psychological trends attempted to fill the gap left by Christianity. Spiritualism, metaphysical science, theosophy, the I A M movement, and New Thought were some

¹¹⁸ Segundo McDowell (1990), esta passagem constitui uma das melhores situações humorísticas do romance (107).

expressions of spiritual restlessness in these early decades [of the twentieth century]” (*Mind and Spirit* 35). De todas as personagens de *Twilight Sleep*, é Pauline que se revela mais infectada com o “theosophical virus” (TS 57) dos anos vinte. Ao longo da narrativa, ela circula de um falso profeta para outro, perseguindo uma fórmula que a orientasse na sua convivência com a pressão: “If anything *did* go wrong, it would upset all her plans for a rest-cure, for new exercises, for all sorts of promised ways of prolonging youth, activity and slenderness, and would oblige her to find a new Messiah who would tell her she was psychic” (TS 83).

De facto, Wharton recorre à adopção irreflectida de diferentes correntes religiosas, por parte de Pauline, visando a exposição da falta de convicções autênticas e incoerência desta personagem. No início da narrativa, Mahatma, um místico indiano e, supostamente, curador milagroso, impressiona Pauline com teorias absurdas de que a sorte dela dependeria da redução do volume do osso íliaco, com exercícios eurítmicos (TS 23). Contudo, a popularidade e a aceitação social do místico indiano duraram somente até ao momento em que este foi vítima de um escândalo. Pauline procura ancorar-se numa nova pseudo-religião, numa tentativa de encontrar um ponto de referência na sociedade. O espiritualista Alvah Loft, assumindo esta função, revela-se como a figura de culto seguinte para Pauline. De acordo com a sua teoria, a influência negativa das frustrações constitui o núcleo dos problemas dos indivíduos: “Pauline had always felt that the Messiah who should reduce his message to tabloid form would outdistance all the others; and Alvah Loft had done it ...You told him what was bothering you, and he said it was just a frustration, and he could relieve you of it, and make it so that it didn’t exist, by five minutes of silent communion” (TS 120-121).

Pauline norteia-se pelos ensinamentos de Loft, sem se consciencializar que este, não possuindo como propósito primordial libertar os indivíduos das suas neuroses, se aproveita apenas das necessidades de orientação e estabilidade, que pessoas como Pauline esperam encontrar numa fé, para enriquecer. Janet Goodwyn afirma a propósito desta inconstância de Pauline: “It is uncertainty, after all that Pauline is continually fending off with her perpetually changing subscriptions to someone else’s causes, beliefs and ideas. She has total faith in the comforting and comfortable power of the half-truth, ever-renewing trust in the possibility of complete and effortless *happiness* through the pursuit of the perfect system or creed” (97).

Para cada indivíduo procurando alcançar estabilidade, existia algo ou alguém que lho proporcionava, na América dos anos 20; a América moderna “really seemed to have an immediate answer for everything, from the treatment of the mentally deficient to the elucidation of the profoundest religious mysteries. In such an atmosphere of universal simplification, how could one’s personal problems not be solved?” (TS 191).

Com efeito, as contradições veiculadas pela atitude de Pauline tornam-se explícitas através da simultânea adoção da alta tecnologia, e do oposto, o primitivista “Return to Nature” advogado pelo Mahatma (TS 96). Contudo, segundo Nona, Pauline representa somente um exemplo das mulheres americanas inconscientes das suas contradições, e que estão determinadas “to force certain persons to do things that those persons preferred not to do” (TS 11).¹¹⁹ Nona questiona como Pauline e as suas amigas podem considerar que um terramoto na Bolívia é passível de ser evitado no futuro “if they sent out a commission immediately to teach Bolivians to do something they didn't want to do--not to believe in earthquakes, for instance” (TS 12), e especula: “why must Pauline lie awake over it in New York, and have to learn a new set of Mahatma exercises to dispel the resulting wrinkles?” (TS 12). As vítimas bolivianas do terramoto, presume Pauline, precisam dela, mas ela, por seu turno, precisa do Mahatma para lidar com a pressão de ser responsável pelos bolivianos. Faltando-lhe autenticidade, Pauline procura tradições alternativas para preencher o vazio e escapar às preocupações e dificuldades. Wharton torna claro que indivíduos como o Mahatma, Gobine ou Loft satisfazem uma necessidade: eles proporcionam às mulheres da classe alta exactamente o que elas pretendem.¹²⁰ A propósito da intenção dos americanos de evadir aos problemas, Geoffrey Walton comenta também: “The only religious ideas that mean anything to a large section of Society are represented by this vague and debilitated optimism that provides a shortcut away from any suggestion of difficulty, let alone evil or suffering” (143).

Outra característica saliente da personalidade de Pauline é o seu optimismo inabalável. Por um lado, este optimismo funciona como escudo protector, e, por outro lado, ajuda-a a assumir uma atitude de superficialidade e a reprimir representações

¹¹⁹ Dale Bauer considera esta passagem uma referência ao “return of the imperfectly repressed: the growing Fordism of the culture and the increasing fascism” (*Politics* 6).

¹²⁰ Relativamente a este aspecto dos anos 20, Tintner comenta: “in this financially facilitated American world. Nervous tension is controlled by soothsayers, hypnotists, and psychic faddists” (*Context* 132).

negativas da vida relacionadas com elementos emocionais: “Now Pauline, stop worrying. You know perfectly well there’s no such thing as worry; it’s only dyspepsia or want of exercise, and everything’s really all right” (TS 27). Pauline nega a existência da preocupação como uma característica humana e considera a dor, a experiência mais negativa da vida:

... nothing frightened and disorganized Pauline as much as direct contact with physical or moral suffering – especially physical. Her whole life ... had been a long uninterrupted struggle against the encroachment of every form of pain ... Had [she] been a pioneer's wife, and seen her family stricken down by disease in the wilderness, she would have nursed them fearlessly; but all her life she had been used to buying off suffering with money, or denying its existence with words ... (TS 260, 261).

Twilight Sleep constitui a análise satírica de uma sociedade que rejeita a dor. Pauline Manford, cuja existência se alicerça numa luta ininterrupta contra qualquer tipo de dor, assume-se como produto desse mundo. Esta personagem formula a sua pretensão de evitar a dor e o sofrimento do seguinte modo: “Being prepared to suffer is really the way to create suffering. And creating suffering is creating sin, because sin and suffering are really one. We ought to refuse ourselves to pain. All the great Healers have taught us that” (TS 275).

Todavia, a descrição dos preparativos para o nascimento do seu neto tornam claro que Pauline não se limita a evitar sentir a dor, pretendendo que as personagens que lhe são próximas, neste caso Lita, também a não experimentem. Advogando os benefícios da ciência e da tecnologia na eliminação das dores do corpo e do espírito (Tavares 318), Pauline instalou Lita numa luxuosa clínica de “twilight sleep”, visando que esta usufruísse de conforto e ausência de dor durante o parto. De facto, segundo Pauline, esse momento deveria representar “one of the loveliest, most poetic things in the world” mas ser destituído de dor, “nothing but beauty” (TS 18). Contudo, Wharton denuncia uma nova sociedade, dominada pela tecnologia, que aponta na direcção da desumanização e mecanização do acto de concepção: “Mrs. Manford declared in that bright efficient voice which made loveliness and poetry sound like the attributes of an advanced industrialism, and babies something to be turned out in series like Fords” (TS 18). Pauline enquadra-se nesta sociedade – na qual “simplificar”, “estandardizar” e “Taylorizar” se tornou imperativo - e demonstra apreço pelos princípios de “gestão científica” de Frederick Winslow Taylor (TS 98). Wharton sublinha, deste modo, a

centralidade da uniformidade, eficiência, falta de individualidade e de diversidade, e preocupação com produção de qualidade, gerados e impulsionados por esta sociedade, associando esses critérios ao momento do nascimento. Veiculando a presença de uma impessoalidade latente, Wharton invoca frequentemente a linguagem do comércio ao abordar a gestão das relações interpessoais de Pauline. Ao aludir ao papel desta personagem no parto de Lita, por exemplo, refere: “[she] took charge of the business” (TS 18).

Neste romance, “twilight sleep” exerce função de símbolo para o escapismo literal e figurativo que Wharton atribuía à resistência da sua cultura em encarar assuntos perturbadores e dolorosos. Dale Bauer amplia a crítica de Wharton, explorando-a enquanto denúncia dirigida literalmente à própria droga:

To mechanize childbirth, Wharton argues, is to make women unaware, out of control, once again. Her protest is against inscribing women in medical discourse, or inserting women and reproduction into the discourse of capitalism. Or worse, that with twilight sleep, women, hating pain, would become more complicit with their own dehumanization, and thus become more efficient and more willing to be machines ... Twilight sleep “capitalized” childbirth: to reproduce is to engage in a kind of business, collapsing the domestic world into a business practice and relations of production. (*Politics* 98)¹²¹

Wharton revelava considerar que este método reduzia o parto a mais uma comodidade, na vastidão de comodidades que Pauline e Lita perseguiram. Em *Twilight Sleep*, Wharton convoca a atenção dos leitores para a afinidade que Pauline estabelece com a ciência e tecnologia, fazendo referência, por exemplo, a outras comodidades como: os automóveis, o telefone, a canalização cada vez mais moderna, entre outros, que Pauline revelava apreciar. Esta personagem, que pretendia modernizar a casa de campo, afirma: “I’m desperately busy over the new plumbing and burglar alarm systems at Cedarledge” (TS 155). Uma visitante de Itália exclama também: “Ah, this marvellous American plumbing!” (TS 155).

Nesta sociedade americana impessoal e padronizada, Pauline refugia-se do vazio e preocupações, recorrendo a tudo o que lhe está acessível como forma de distração social¹²² e de fuga às responsabilidades de esposa e mãe. Consequentemente, o marido

¹²¹ Dale Bauer considera, também, que Wharton encarava as instituições de “twilight sleep”, e outras actividades que Pauline apoiava, essencialmente elitistas, visto que “those organizations drove wedges among women along class lines” (*Politics* 105).

¹²² Pauline atinge o ponto de usar a sobrinha do ex-marido, uma Marquesa italiana, como uma ferramenta social, um foco de atracção e distração nas suas festas, visto que o seu exotismo é popular.

saturou-se da compulsividade de Pauline e os seus filhos foram relevados para segundo plano:

Nona was used to her mother's engagements; used to being squeezed in between faith-healers, art-dealers, social service workers and manicures. When Mrs Manford did see her children she was perfect to them; but in this killing New York life, with its ever multiplying duties and responsibilities, if her family had been allowed to tumble in at all hours and devour her time, her nervous system simply couldn't have stood it – and many duties would have been left undone! (TS 10)

Wharton parece inferir que as mulheres modernas, usufruindo de um estilo de vida egocêntrico e muito activo, como Pauline, se manifestam incapazes de desempenhar, de forma completa, o seu papel de mãe. De facto, apesar da auto-professada dedicação desta personagem às “crianças”, ela encontra-se distanciada da vida de Nona e Jim:

... her devotion to the theories rather than the practice of motherhood causes her children to be alienated from her at a time when they most need her help and support. When she rushes to hold Nona in her arms after the shooting, Wharton calls Pauline 'the mother', the definite article conveying a final and bitter sense of how Pauline has been tragically distracted from the only occupation to which she could lay genuine claim. (Goodwyn 97)

Efectivamente, embora a vida de Pauline aparente perfeição, não se regista consistência em nenhum aspecto da sua existência. Esta personagem acredita controlar completamente o seu “mundo”, e esforça-se para tudo pareça perfeito; todavia, envolvida na sua actividade incessante, não se apercebe que a sua família se está a desestruturar – e que o seu marido, por exemplo, se envolve com a nora - facto que ridiculariza Pauline.

Embora um narrador externo se encontre presente no início da narrativa, é predominantemente através do ponto de vista de Nona que a narrativa é dada a conhecer, com uma excepção importante. No clímax, quando Arthur, equivocadamente, baleia Nona em vez dos adúlteros, é a consciência de Pauline que assume a narrativa. Visto que Pauline não presenciou esse episódio, o leitor é impelido a ancorar-se nas impressões dela após o acontecimento, de forma a compreender o sucedido. Aparentemente, Pauline revela-se incapaz de encarar a realidade, recusando-se a considerar o lado mais obscuro da existência humana e luta, mais uma vez, contra a dor (TS 260). Acostumada a afastar ou negar a existência do sofrimento, os seus “moral muscles” atrofiaram, sendo somente possível restaurar a sua força natural através de um

grande choque (TS 261). Contudo, o seu hábito de repressão e negação do sofrimento manifesta-se tão profundo, que nem o choque de descobrir a existência de um envolvimento físico entre o seu marido e Lita, enquanto ela dorme noutra quarto, é suficientemente substancial. Ela não se permite compreender e enfrentar questões óbvias. Em vez disso, une-se às outras personagens na congeminação da teoria de um intruso, proposta pelo mordomo, tentando encobrir o escândalo.¹²³ Pauline considera o ferimento de Nona, que já estava a sarar, a única consequência visível deste incidente; “Everything else connected with it had happened out of sight and under ground, and for that reason was now as if it had never existed for Pauline, who was more than ever resolutely two-dimensional” (TS 307).

A personagem de Pauline foi perspectivada, por críticos como Blake Nevius (204-206), como um ataque de Wharton à frivolidade e trivialidade da vida e interesses das mulheres americanas dos anos 20. Costatamos a plausibilidade dessa consideração, contudo, acreditamos poder colocar outra possibilidade interpretativa, a de que Wharton tecia uma crítica à sociedade e cultura americanas, de que Pauline era produto, que impeliavam as mulheres a agir desse modo, visto não lhes proporcionarem mais “saídas” para a sua energia. Na mesma linha, Mary Schriber observou: “The devaluation of woman’s mind haunted Wharton from the beginning to the end of her career” (166). Refere ainda que Wharton satiriza Pauline e as suas actividades incessantes e desprovidas de objective, mas que estas são impulsionadas pela “emptiness of the sphere to which woman is assigned – the domestic sphere that threatens atrophy of the mind rather than promises the mental stimulation” (167). Schriber considera que Wharton apresenta Pauline de uma perspectiva feminina, segundo a qual, não é ela que revela trivialidade, mas antes “the world to which society assigns her” (168). Schriber sublinhou este romance como uma sátira e crítica à esfera limitada das mulheres: “The simple truth of *Twilight Sleep* is that the objects to which women are to devote themselves are inherently incommensurate with the energy brought to them” (169).

Convergentemente, Goodwyn aponta a relação entre os interesses e actividades de

¹²³ Embora o caso Dexter-Lita não tenha forçado Pauline a sair do seu “twilight sleep”, forçou Arthur a sair do dele. Arthur, talvez ainda com o orgulho ferido por ter perdido Pauline para Dexter (TS 293), e perturbado por ver uma situação semelhante repetir-se com o seu filho, tenta convencê-lo a agir (TS 266, 267). Visto que Jim não segue o seu conselho, Arthur substitui-o e executa uma vingança em nome de ambos. Contudo, é ineficaz no seu propósito, embora a sua acção melodramática una os intervenientes numa tentativa de encobrir o escândalo.

Pauline e as reclamações de Wharton que visavam a exclusão das mulheres americanas de uma participação completa na situação económica da sua própria cultura (Goodwyn 93), e acrescenta:

Those who see in Wharton's portrait of Pauline only scorn and derision underestimate both her sensitivity as a writer and her capacity for self-analysis and mockery. She has seen the danger to women in the social structure of her country – the artificial constraints put upon the range of interests open to her – precisely because she has escaped from it herself. This escape does not, however, mean that she has ceased to be aware of her own involvement ... she shows compassion for Pauline, pity for the woman with no wider creative outlet for her energies. (95; *sublinhado nosso*)

Partilhamos a perspectiva de Goodwyn, que sugere que Wharton, através da caracterização de Pauline, manifesta considerar que as mulheres se podem dedicar a assuntos 'housekeepish', e ainda possuem amplos recursos de energia e interesse que lhes permitam explorar o mundo que as rodeia, nas suas várias vertentes (98).

De facto, consideramos que o romance convoca as escolhas das mulheres numa cena doméstica e política contraditória. A sociedade que, "teoricamente", apoiava a emancipação das mulheres, na prática restringia-as, não lhes concedendo meios que possibilitassem o usufruto pleno dessa liberdade. Acreditamos que Wharton perspectivava contradições na sociedade e cultura, que incorporava na personagem de Pauline, contudo, na esteira de Dale Bauer, entendemos que a autora não as resolve absolvendo ou culpando Pauline: "Instead, *Twilight Sleep* avoids traditional plot closure – ending neither with marriage, nor insanity, nor even Nona's death – but with a silence which marks the family's inability to be healed" (*Politics* 102). Ao invés de condenar Pauline pela sua "filosofia de vida", Wharton é ambivalente acerca da cultura que produz tais contradições.

Consideramos ser também pertinente realçar, após a análise das personagens Lita e Pauline, a possibilidade de concluir que estas personagens parecem evocar a oposição *New Woman / flapper*. Carroll Smith-Rosenberg, que aborda estes esteriótipos em *Disorderly Conduct*, observa: "From being the dangerous, sexual competitor of the New Man, the New Woman had become a repressed, at times ludicrous, figure. As such she no longer threatened the New Man. Rather, he had made her the enemy of the 'liberated' woman of the 1920s – the flapper" (282). Esta reflexão concretiza-se na preferência, manifestada por Dexter, relativamente a Lita (a *flapper*), preterindo a sua

mulher controladora (a *New Woman*). Lita e Pauline, ambas frustradas, revelam-se manipuladas por esta oposição. Conforme realça Smith-Rosenberg:

The New Man could portray the New Woman as the enemy of liberated women because he had redefined the issue of female autonomy in sexual terms. He divorced women's rights from their political and economic context. The daughter's quest for heterosexual pleasures, not the mother's demand for political power, now personified female freedom. Linking orgasms to chic fashion and planned motherhood, male sex reformers, psychologists, and physicians promised a future of emotional support and sexual delights to women who accepted heterosexual marriage – and male economic hegemony. Only the “unnatural” woman continued to struggle with men for economic independence and political power. (282-83)

Contudo, estas personagens convergem, na medida em que, representando mulheres pertencentes a gerações distintas, se configuram como aparentemente fúteis, vagas, “transparentes”, accionando recorrentemente as suas defesas de protecção contra o sentimento. Consideramos, então, que ambas se revelam produto da cultura e sociedade americana dos anos 20 manifestando, de modos diversos, objectivos similares. Ambas reflectem o *ethos* da sociedade dos anos 20.

2.3. NONA MANFORD: a voz da consciência

... Nona is drifting, pessimistic, confused, unable to command the attention of her parents, in love with a married man, aware of the deteriorating marriage of her half-brother and Lita; she is conscientious and affectionate toward 'Exhibit A' and the family crisis of the servants; she dutifully keeps up with Lita in moving around aimlessly from Cubist Cabaret to private minstrel-show ... she is given to grand gestures of self-denial ... Nona ... is morally 'awake' and unforgettable in the novel ...

(Preston 186)

Nona Manford constitui a personagem que, pressupostamente, representa a identidade autoral. A caracterização dela delineada, como sendo “old-fashioned ... in spite of the jazz” (TS 46), invoca a dimensão que assume na narrativa. Embora interaja numa sociedade sob efeito de “twilight sleep”, empenhada em “escape by ... perpetual evasion” (TS 306), ou seja, em evitar ou esquecer tudo o que conotasse negativismo, Nona, ao contrário de Pauline ou Lita, revela-se “as firm as a rock” (TS 109) e rejeita assimilar esse padrão na sua existência. Classificada por Carol Wershoven como uma intrusa (134), ela é, de facto, uma mulher que - embora também usufrua dos entretenimentos da *Jazz Age* -, pelo seu apreço pelos valores tradicionais, consciência a nível social e particular, e responsabilidade moral, se destaca: “If a woman was naturally straight, jazz and night-clubs couldn't make her crooked” (TS 109).

Na esteira de Maria Teresa Tavares, consideramos que, constituindo uma das poucas personagens das obras de Wharton que resistem às forças alienantes e homogeneizantes da nova ordem nascida no pós-guerra, Nona Manford incorpora, em *Twilight Sleep*, uma voz dissonante (319). De facto, Nona manifesta-se alienada de uma nova sociedade desprovida de autenticidade e de tempo, ou predisposição, para se ancorar no que a tradição e o passado possuem de positivo, constituindo, esta personagem, o veículo de uma perspectiva crítica que visa essa lacuna:

... there emerges a new figure in Wharton's fiction, to appear again in *The Children* (1928) and ... *The Buccaneers* (1938) – the girl on the verge of adulthood, sexually innocent but wise in awareness of the liaisons, broken marriages, divorces and alcoholic excesses of the

adults. ... Nona Manford ... is the moral centre of *Twilight Sleep*. ... The character least given to self deception ... (Nettels 96).

Neste romance, absortos com a percepção de comodidades superficiais, os membros da sociedade nova-iorquina, permanecem inconscientes da realidade que os envolve. Nona Manford revela ser a única personagem que interpreta correctamente a natureza do seu meio social e da cultura americana da *Jazz-Age*, norteados, nomeadamente, pela busca do prazer e expressão individual, por uma sexualidade feminina menos reprimida, pela incursão na mistura de raças, e pelo seu popular niilismo (“nothing lasts for our lot” observa Nona [TS 143]). Consciente da realidade que a envolve, Nona percebe, também, a destrutividade da sociedade moderna:

Like certain other intellectuals (such as Freud) struggling to make the transition after World War I from a Victorian to a modern world, Wharton strove to come to grips with what seemed to her the inescapable reality of destructiveness and self-destructiveness inhering within both modern civilization and modern psyches... *Twilight Sleep* distinguishes the flapper Nona Manford as uniquely able to grasp this horrific real ... (Barrish 13)

No universo do romance, esta realidade perturbadora manifesta-se no impulso incestuoso do pai de Nona pela nora, Lita. Somente Nona, entre as personagens de *Twilight Sleep*, manifesta aperceber-se claramente (mais do que o próprio Dexter Manford) que essa atitude do patriarca actua como uma realidade determinante. Embora frequentemente “out of sight and under ground” (TS 307), o pendor incestuoso do pai, indirectamente direcciona acontecimentos, relacionamentos e várias subjectividades individuais:

The “Beatrice Palmato” outline tells of three women, comprising mothers, sisters, and daughters, each of whom is driven to death by an unbearable recognition of patriarchal abuse. By contrast, *Twilight Sleep's* Nona is a sister who witnesses, but who remains alive and present. Nona's witnessing helps to carry or contain the father's incestuous violence, as well as, finally, to wrench creative power from it. (Barrish 121)

De facto, ao longo da narrativa, Nona ganha consciência dos problemas das outras personagens. Ela constata, por exemplo, que Lita está entediada com o marido e à procura de novas emoções, quer através de uma carreira no cinema, quer através de um relacionamento com outro homem. Ela conclui, também, que o homem com o qual Lita se pretende envolver é o pai de Nona, Dexter. A voz de Nona revela ser a única que surge contra a busca inconsciente de Lita por prazer individual. Embora seja

contemporânea de Lita, Nona revela-se amadurecida para além da idade pelo peso da responsabilidade que suporta. De acordo com Pauline, Nona, “at barely twenty,” parecia “to be turning from a gay mocking girl into a pinched fault-finding old maid” (TS 274).

Antagonicamente, os membros da geração da mãe de Nona que recusam a dor inerente ao testemunho de tudo o que possua conotações pessimistas, são descritos por Nona como: “bright-complexioned white-haired mothers mailed in massage and optimism, and behaving as if they had never heard of anything but the Good and the Beautiful” (TS 45). Com efeito, optimista e confiante depois da guerra, essa geração parece-lhe determinada em ignorar o sofrimento e rejeitar a maldade, conceitos por elas considerados como pertencentes ao passado, desactualizados, constituindo “superannuated bogies, survivals of some obsolete European superstition, unworthy of enlightened Americans, to whom [the middle-aged] plumbing and dentistry had given higher standards, and bi-focal glasses a clearer view of the universe” (TS 45). Nona pretende resistir a esta concepção de “modernidade” e enfrentar o que elas insistem em ignorar: “After all, somebody in every family had to remember now and then that such things as wickedness, suffering and death had not yet been banished from the earth”, caso contrário “perhaps their children had to serve as vicarious sacrifices” (TS 45). Esta inversão de papéis, em que a filha revela consciência da realidade e maturidade, por oposição à sua progenitora, fundamenta a consideração de Melanie Dawson, segundo a qual, Nona, como muitas jovens das obras de Wharton dos anos 20, experimentam um “intergenerational role reversal” através do qual se tornam “caretakers” dos seus pais (103, 94). Nona compreende que a falta de tradição, e a determinação das mulheres da geração de Pauline em ignorar o passado, sacrificaram algumas mulheres da sua geração, forçadas a enfrentar os receios, “demons” (TS 45), rejeitados pelas progenitoras.

É talvez devido à sua perspectiva tradicional perante a vida, que Nona representa a única personagem da família a aceitar a realidade ao invés de a reprimir: “Nona’s anxieties and her adult status make her an outsider in her own family, yet it is to Nona that everyone turns for understanding and guidance, for Nona is the only person who faces reality and who genuinely cares about someone besides herself” (Wershoven 134). De facto, com a mãe distraída com suas múltiplas actividades diárias, somente Nona parece ser suficientemente responsável para se preocupar e tentar resolver os problemas

da vida, característica da *Jazz Age*, dos membros da sua família: “Yes; they all needed help, though they didn’t know it, and Fate seemed to have put her, Nona, at the very point where all their lives intersected, as a First-Aid station is put at the dangerous turn of a race-course, or a pointsman at the shunting point of a big junction” (TS 143). Nona Manford revela ser o núcleo sólido da família, no entanto, a sua função enquanto “espinha dorsal” da mesma, e elo de ligação entre os seus diversos membros, constitui, para ela, um fardo. Com efeito, esta personagem assume-se oprimida pelas responsabilidades, ansiedades e problemas, para os quais acredita não ter experiência de vida suficiente, e não estar preparada, para resolver, temendo não corresponder aos deveres que lhe estão destinados:

There were moments when Nona felt oppressed by responsibilities and anxieties not of her age, apprehensions that she could not shake off and yet had not enough experience of life to know how to meet. One or two of her girl friends--in the brief intervals between whirls and thrills --had confessed to the same vague disquietude ... There were hours when Nona Manford, bewildered little Iphigenia, uneasily argued in this way: others when youth and inexperience reasserted themselves, and the load slipped from her, and she wondered why she didn't always believe, like her elders, that one had only to be brisk, benevolent, and fond to prevail against the powers of darkness. (TS 45, 46)

Nona revela-se desenquadrada da sociedade e incompreendida. De acordo com Candace Waid, ela luta para “dwell in the underworld of experience”, mas encontra-se destituída de um modelo coerente que lhe sirva de directriz para o alcançar (3). A geração dos progenitores não lhe oferece os pontos de referência de que necessita para viver numa sociedade em que as relações interpessoais se limitam a contactos sociais superficiais, estabelecidos tendo em conta, meramente, o *status* e questões financeiras. O seu pedido veemente de orientação realça a sua função na narrativa: “I only wish I was sure I knew the best way of being decent” (TS 206). Ao contrário das outras personagens, Nona possui traços de carácter nobres, como compaixão e sensibilidade, cujo significado é negado na sociedade em que vive.

A personalidade arcaica de Nona (Nevius 205) fundamenta uma visão tradicional em relação ao casamento, pois ela exclui a possibilidade de divórcio perante um matrimónio constituído à face da lei (Tyree 271). Esta perspectiva sacrifica a sua felicidade pessoal com Stanley Heuston, um primo afastado da família Wyant, cuja vida - tal como a de Arthur e a de Jim - se caracteriza pelos insucessos: “there was nothing such a clever sensitive fellow as Stanley Heuston mightn’t have made of his life if he’d

married a different kind of woman. As it was, he had just drifted ... and dropped one experience after another to sink, at thirty-five, into a disillusioned idler who killed time with cards and drink and motor-speeding“ (TS 178-179).

De facto, embora Nona ame Stanley, e os seus sentimentos sejam correspondidos, o facto de ele ser casado, impede-a de encarar a possibilidade de integrar a sua vida. No entanto, quando a esposa deste, Aggie, consente o divórcio (apesar de inicialmente o recusar), Nona revela-se incapaz de construir a sua felicidade sobre a infelicidade de outrem,¹²⁴ e não permite que Stan se divorcie da mulher e se case com ela, desistindo da possibilidade de encetar uma relação duradoura e correspondida com Stanley. Ao fazer essa opção, o espírito de Nona “crawled back from [bliss] bowed and broken winged” (TS 204).

O facto de Nona permanecer sozinha, ao afastar-se de Stan e sacrificar a sua felicidade pessoal em prol da família, revela o seu altruísmo e remete-nos para uma atitude de possível paralelismo com as convenções morais presentes na ficção inicial de Wharton. Este altruísmo é, também, passível de ser interpretado como um modo de refúgio no “twilight sleep”; Nona “dimly remembered having acted in what seemed a mood of heroic self-denial; now she felt only as if she had been numb” (TS 238):

She had made her great, her final, refusal. She had sacrificed herself, sacrificed Heuston, to the stupid ideal of an obstinate woman ... And it wasn't as if there had been children. Nona always ached for the bewildered progeny suddenly bundled from one home to another when their parents embarked on a new conjugal experiment; she could never have bought her happiness by a massacre of innocents. But to be sacrificed to a sterile union – as sterile spiritually as physically – to miss youth and love because of Agnes Heuton's notion of her duty to the elderly clergyman she called God! (TS 178-9)

Contudo, Nona constata que o seu sacrifício foi, em parte, desnecessário visto que Stan e Aggie não possuíam sequer descendentes a quem a situação prejudicasse.

A denominação de Nona como “bewildered little Iphigenia” (TS 45)¹²⁵ manifesta-se reveladora, já que esta comparação permite antever o destino que lhe está reservado, indiciando o sacrifício a que será submetida pelo estilo de vida ignorante e indiferente

¹²⁴ Barbara A. Herman, fundamentando-se nas vivências pessoais da autora, reconhece nesta atitude de Nona, a posição de Wharton perante o divórcio (Herman 100).

¹²⁵ De acordo com a abordagem de Eurípides da história de Ifigénia, ela consegue escapar à faca sacrificial do seu pai, Argamenão - exactamente no momento em que, de olhos fechados, ele levantou a mão para a cravar -, sendo substituída por uma corça. Ifigénia é, então, colocada na ilha Táurida, onde é forçada a assistir aos horríveis sacrifícios de Gregos capturados, o seu próprio povo (Barrish 120). Sobre esta alusão, ver também Killoran, *Art* 107.

dos seus progenitores, que tentam evadir-se da realidade (Wershoven 134). Em analogia com Ifigénia, Nona constitui a testemunha principal da verdade horrível que presenciou, ao longo do romance e no desenlace, e que está condenada a sofrer pelos actos da sua família, sendo “sacrificada” para preservar as ilusões das outras personagens. Deste modo, no clímax, a bala destinada aos adúlteros atinge-a a ela, visto, na lógica da narrativa, ser a única capaz de sofrer ou, pelo menos, de interiorizar as experiências que observou. Consideramos, também, pertinente salientar o facto de Wharton ter honrado Nona como a única personagem feminina da sua obra que associou ao sacrifício heróico dos soldados na 1ª Guerra Mundial (Nettels 96).

A capacidade de sofrimento, sentido de responsabilidade, intenção de usufruir de uma vida distinta da dos membros da sociedade decadente e frívola dos anos 20 (Wolfe 94), e os erros dos seus próximos, impõem a Nona uma existência retraída: “Nona’s future seems most bleak, for she is totally disillusioned by what she has observed in the behaviour of her elders and friends. At the time her mother will blithely and blindly go forth totally unaware of the pain and tragedy that she and her philosophy of the “Good and Beautiful” have brought about (Wolfe 94-95). No seu esforço consciencioso de não pautar a vida pelo engano e fraude, tal como Pauline e outras personagens, Nona sofre e renuncia à felicidade legítima que poderia ter experimentado através de uma união matrimonial:

Though Nona is the only one to suffer intensely, her suffering is genuine. She recoils from the concept of a loveless marriage which her mother advocates for her and the spurious loyalties implied in it. She also feels revulsion toward the hypocrisy of a society that hastens to deny realities such as treachery, adultery, and attempted murder in an effort to keep the surfaces of life pleasant and serene. Yet Nona does love these people whom she can’t respect ... (McDowell, 1976: 116-17)

A narrativa termina com Nona literalmente prostrada, recuperando de um ferimento de bala inflingido quando surpreendeu o seu pai no quarto de Lita. As últimas palavras que Nona dirige à sua mãe, e que encerram a narrativa, evidenciam a letargia e a posição niilista de Nona perante o seu futuro, no qual, provavelmente, não conseguirá atingir o enraizamento na sociedade, nem através do casamento, nem através da crença:

Married? Do you suppose being married would make me happy? I wonder why you should! I don’t want to marry – there’s nobody in the world I would marry.” She continued to stare up at her mother with hard unwavering eyes. “Marry! I’d a thousand times rather go into a

convent and have done with it,” she exclaimed ... The girl let her head drop back among the cushions. “Oh, but I mean a convent where nobody believes in anything.” she said. (TS 315; *sublinhado nosso*)¹²⁶

Convicta de que qualidades humanas, como o sentido de responsabilidade e a capacidade de sofrimento, são inviabilizadas num mundo impessoal e desumanizado, no desenlace da narrativa, Nona revela-se o espelho da ausência de esperança e de perspectiva de um futuro compensador:

At first it had been a relief to be quiescent, to be out of things, to be offered up as the passive victim and the accepted evidence of the Cedarledge burglary. But now she was sick to nausea of the part, and envious of the others who could escape by flight – by perpetual evasion. Not that she really wanted to be one of them; she was not sure that she wanted to go away at all – at least not in the body. Spiritual escape was what she craved; but by what means and whither? Perhaps it could best be attained by staying just where she was, by sticking fast to her few square feet of obligations and responsibilities. But even this idea made not special appeal. Her obligations, her responsibilities – what were they? Negative at best like everything else in her life. She had thought that renunciation would mean freedom – would mean at least escape. But today it seemed to mean only a closer self-imprisonment. (TS 306)

Nona parece considerar que o seu sentido de responsabilidade e de solidariedade social, a sua capacidade de renúncia, e todas as qualidades que a distinguem, não actuaram como força libertadora, manifestando poucas hipóteses de sobrevivência no ambiente americano dos anos 20. Nesta personagem, que Wharton caracterizou positivamente, convergem a inteligência, os valores tradicionais e a compaixão que a escritora, supostamente, verificava serem necessários no sentido de recriar uma sociedade genuína, e que via extinguirem-se na sociedade moderna.

Em *Twilight Sleep*, Wharton posicionou Nona numa situação de confronto com a mesma realidade que ela própria enfrentava nos anos 20, e que consistia na violência da ordem social *contra* ela própria, e não numa ordem social violenta somente para se manter ou proteger, como acontecera noutros romances da autora. Tal como Wharton, Nona tentou adaptar-se à sociedade dos anos 20 - mesmo discordando de alguns dos seus aspectos - tentando conciliar os antigos costumes com os novos, pois considerava ser possível uma inserção na sociedade moderna sem a negação das características positivas do passado e tradição.

¹²⁶ Consideramos surpreendente a sugestão de Pauline de que Nona somente alcançaria a felicidade quando casasse, dada a recente experiência matrimonial da primeira.

O facto de Nona ser o único membro da sua família a reflectir sobre o sentido da existência humana, a contemplar o comportamento desonroso dos seus próximos, com opinião e maturidade, e a lançar um olhar crítico sobre a sociedade dos anos 20, faz dela uma estranha, uma intrusa, quer no seio da família quer da sociedade etérea e escapista a que pertence. A sua voz feminina ecoa a de Wharton e antagoniza o *ethos* vigente.

3. O IMPACTO DO MUNDO MODERNO: a interacção das personagens

Twilight Sleep participa o empenho de Wharton na abordagem e na representação literária de questões relativas à identidade, relacionamentos e comunicação, no contexto do mundo moderno da sociedade dos anos 20. Neste romance, Wharton foca a questão dos relacionamentos através do ponto de vista da personagem Nona Manford, que os encara com apreensão.

Ao longo desta narrativa, Wharton retrata dois tipos de relacionamento amoroso, nos quais, Nona - testemunha privilegiada e astuta dos casamentos frágeis dos seus pais e irmão - se baseia para extrair um ensinamento, sendo um deles baseado na componente espiritual, e outro na componente física. O primeiro encontra-se exemplificado através dos relacionamentos de Stan e Nona e Stan e Aggie; o segundo, através de Lita e Jim e Lita e Dexter; e outro, através de Pauline que, tendo procurado o relacionamento romântico ideal através do seu casamento com Arthur e o relacionamento físico ideal com Dexter, e tendo fracassado (no início da narrativa encara Arthur como “one of her failures” [TS 25]; Pauline e Dexter tinham deixado de ser íntimos [TS 236]), parece não pretender encontrar um equilíbrio no amor e procura o equilíbrio que tenciona alcançar sob outra forma, utilizando “science as religion” (Killoran, *Art* 117).¹²⁷ Embora grande parte das personagens procure um relacionamento equilibrado, baseado em ambos os aspectos, não são bem sucedidas, não se revelando como exemplos nos quais Nona se possa ancorar.

Nona é, por um lado, um elemento da juventude desalentada (TS 12), mas também se revela, por outro, próxima do mundo “old-fashioned”, acreditando num amor

¹²⁷ A sua busca de equilíbrio inicia com a cura física do Mahatma, que se centra no corpo: “he was always celebrating the nobility of the human body” (TS 96). Contudo, esta abordagem física para a resolução dos problemas de Pauline revela-se ineficaz, terminando com o escândalo causado com a publicação no jornal de uma fotografia de Lita e Bee, suas seguidoras, a dançar nuas numa das sessões. Pauline apoia-se, então, em Alva Loft: “He’s an Inspirational Healer. What he does is to *act* on you-on your spirit. He simply relieves you of our frustrations” (TS 119). Esta cura parece resultar temporariamente, contudo, também não se revela satisfatória, visto que, para além de focar somente a vertente espiritual, ao contrário do Mahatma, o tratamento se tornou viciante, Pauline “had come to depend on it [the séance cure] as ‘addicts’ do on their morphia” (TS 153). Quando Pauline atinge um nível de ansiedade que Loft já não consegue curar, encontra outro “salvador”. Desta vez recorre a Gobine que advoga “Immediacy: direct contact with the Soul of the Invisible” (TS 273). Ele vai transportar Pauline “out of the senseless rush and ... Beyond the Veil” (TS 273) ensinando-lhe a ultrapassar problemas e preocupações. O romance termina antes de ela poder julgar o sucesso do tratamento de Gobine.

idealizado (TS 46). O relacionamento entre Nona e Stan revela ser característico daqueles que Wharton apresenta no início da sua carreira, visto que as personagens acreditam que as suas almas estão unidas. Contudo, manifestam-se impedidos de avançar para uma união completa devido a um obstáculo, neste caso a mulher de Stan, a religiosa Aggie, com quem este vive um casamento infeliz, e que não considera o divórcio. Todavia, Heuston – que conhece o vazio de uma união excessivamente espiritual, vivendo-a com Aggie - considera Nona suficientemente “moderna” para com ela poder, eventualmente, concretizar a sua intenção de encetar uma união física e espiritual.

O amor de Nona por Heuston - embora também se revele através de manifestações físicas, visto que a referência ao nome Stan provoca um rubor na face de Nona (TS 40) e que, posteriormente, partilham um beijo (TS 146) - representa a noção romântica de uma união espiritual. De facto, Nona ama Stanley Heuston e, embora refute um relacionamento amoroso com ele, a relação destas personagens transmite uma intensidade ausente noutros relacionamentos desta narrativa. Nona sente que “no one understood her as well as Stanley” (TS 47). Este entendimento profundo, que constitui a base de uma união espiritual nas obras de Wharton, reforça, em Nona, o ideal romântico das almas gémeas. Mesmo quando questiona o seu relacionamento, Nona conclui que os momentos em que usufrui da companhia de Stan representam o melhor da vida:

It was anything but brave - letting herself drift into these continual meetings, and refusing to accept their consequences. Yet every nerve in her told her that these moments were the best thing in life, the one thing she couldn't do without: just to be near him, to hear his cold voice, to say something to provoke his disenchanted laugh; or better still, to walk by him as now without talking ... (TS 143)

Nona acredita partilhar uma relação com Stan na qual as palavras se manifestam desnecessárias: “a friendly evening, an evening of simple comradeship, that ... could give her back her youth, yes and, the courage to persevere. She put her hand through his arm, and knew by his silence that he was thinking her thoughts. That was the final touch of magic” (TS 144). A convicção de Nona da existência destes momentos silenciosos de comunhão revela-se, contudo, posteriormente debilitada por verificar a incapacidade da sua mãe em os atingir. De facto, Wharton demonstra, através do relacionamento de Pauline e Dexter, que o “silent knowing” é impossível. O relacionamento entre Nona e Stanley também acaba por o revelar, visto que, após uma discussão com Stanley, Nona

lamenta as suas palavras ríspidas, e, quando ouve o telefone tocar, acredita que ele “must have felt the same need that she had!” e atende o telefone a Jim com um confiante “It's you, darling?” (TS 180), presumindo que falava com Stan. Tal como Pauline constata, o sentimento de “knowing” outra pessoa é, em derradeira análise, uma ilusão e quase sempre falível.

Nona observa, também, a fragilidade do casamento entre o irmão e Lita. Lita negligencia o filho (TS 191, 192), o casamento com Jim, e enceta um relacionamento com Dexter. Contudo, embora o relacionamento de Lita e Dexter preocupe Nona, esta não considera problemático o facto de Dexter ter um fascínio por outra mulher,¹²⁸ mas a evidência de se tratar da mulher de Jim. Todavia, a natureza problemática do relacionamento de Dexter com Lita não consiste, de acordo com Nona, nas implicações do incesto, mas na possibilidade de Lita magoar Jim com os seus actos.

Dexter Manford, apesar do sucesso nos negócios, revela-se insatisfeito com a sua ocupada vida citadina, cujos dias começam com “a great sense of pressure, importance and authority – and a drop at the close into staleness and futility” (TS 52), e aborrecido com o relacionamento com Pauline: “Under his admiration for [Pauline's] brains, and his esteem for her character, he had felt, of late, a stealing boredom ... Perhaps his own growing sense of power – professional and social – had secretly undermined his awe of hers, made him feel himself first his equal, then ever so little her superior” (TS 60). Apesar da admiração que nutre por ela (Herman 114), o facto de Pauline tentar dar sentido à sua vida através da hiperactividade repele Dexter. Pauline considera que as suas tarefas de esposa incluem a organização de encontros sociais e a preservação dos bens comuns. Ela sucumbiu à ideia errónea de que apenas estas actividades poderão assegurar a afeição do marido. Pauline apoia-se no esteriótipo da “good wife” nas interacções com o seu marido; submetendo-se “heroically”, por exemplo, ao desejo de Dexter cancelar um jantar importante em troca de um serão sossegado em casa (TS 160).

De facto, a busca incessante de actividade de Pauline conduz ao afastamento de Dexter, que não se apercebe de uma intenção de demonstração afectiva que ela pretende transmitir quando lhe impõe as estatísticas, os compromissos, e as obrigações sociais:

¹²⁸ Com efeito, Nona não atribuiu importância à suspeita de que Dexter estaria interessado em Gladys Toy, pois considerava que fosse “a perfectly normal elderly man's flirtation with a stupid woman he would forget as soon as he got back to town” (TS 239).

All those rest-cures, massages, rhythmic exercises, devised to restore the health of people who would have been as sound as bells if only they had led normal lives! Like that fool of a woman spreading her blond splendours so uselessly at his side, who couldn't walk upstairs because she had danced all night! Pauline was just like that – never walked upstairs, and then had to do gymnastics, and have osteopathy, and call Hindu sages, to prevent her muscles from getting atrophied. (TS 70)

Então, Dexter concentra a atenção na sua nora, Lita, encetando um relacionamento amoroso com ela.¹²⁹ Contudo, embora Dexter - que só começou a empatizar com Lita como membro da família quando esta encetou o papel de mãe, ao gerar um filho de Jim - se aperceba da beleza dela, inicialmente pretende somente “tomar conta” dela, com o objectivo de ajudar a salvar o casamento de Jim (TS 81). A afeição que Dexter sente por Lita é por ele explicada como sendo um sentimento masculino de protecção exclusivamente paternal. Ele convence-se de que eles partilham “the same free and friendly relation which existed, say, between Jim and Nona [Dexter's daughter]” (TS 216). Os seus sentimentos incluem, no entanto, uma componente sexual que desmascara a aceitação deste sofisma (TS 105). De facto, após ter concebido uma versão ideal de Lita, começou a consciencializar-se da sua atracção por ela.

A luta de Lita contra uma existência sem sentido, através de novos deleites, atrai-o temporariamente, visto que Dexter a encara como uma novidade – uma mudança no seu dia de trabalho cinzento e no seu casamento; além disso, ela não lhe exige quaisquer obrigações. Com esta relação, Dexter espera concretizar a sua visão de uma vida diferente, uma vez que Lita não atribui às convenções sociais o mesmo valor que Pauline (Herman 115): “... there were days when what he called her “beauty airs” exasperated him, others when he was chilled by her triviality. But she never bored him, never ceased to excite in him a sort of irritated interest. He told himself that it was because one could never be sure what went on behind that smooth round forehead and those elusive eyes became his most absorbing occupation” (TS 106).

Dexter pretende, também, reconquistar a sua juventude e vitalidade (TS 51-52). Todavia, esta tentativa de reviver os sentimentos da sua juventude manifesta-se condenada ao fracasso, “the enchantment did not last; he never recaptured it” (TS 106). Dexter perdeu o fascínio ao aperceber-se da verdadeira personalidade de Lita (TS 111) e

¹²⁹ Marilyn Jones Lyde considera a ligação entre Dexter e Lita uma relação incestuosa. A ensaísta sublinha que, através desta relação, é quebrado um tabu, uma vez que entre eles existe uma ligação de parentesco que devia excluir uma relação de cariz sexual (172).

do facto de que a maternidade não lhe acrescentou profundidade de carácter (TS 106). Essa imagem ideal foi devastada por Lita ao aparecer a dançar nua, numa fotografia de um jornal, e ao assumi-lo despidoradamente (TS 111). Contudo, embora considerasse Lita superficial (TS 14), Dexter optou por encetar um relacionamento físico com ela “Lita - ‘ He put his hand over hers. Let the whole world crash, after this...” (TS 256), até Wyant lhe por termo.

Dexter apercebe-se de que Lita, tal como a sua mulher, permanece continuamente em busca de incentivos novos e estimulantes que lhe garantam uma fuga temporária ao vazio da sua existência. Lita move-se na esfera do entretenimento da *Jazz Age*, que não se distingue da superficialidade do ambiente em que Pauline se movimenta, constituindo até uma intensificação do mesmo. Desiludido, Dexter Manford conclui que estes casos amorosos passageiros e superficiais com mulheres como Lita Wyant, e que se limitam a relações físicas, não só não lhe conseguem devolver a sua juventude, como também não se adequam à sua tentativa de usufruir de uma vida privada satisfatória. Através desta interação de Dexter com a mulher do enteado, Wharton parece indicar que as relações familiares também sucumbem ao que que Stan denomina de “slippery sliding modern world” (TS 48).

Nona toma consciência de como o espaço pode representar uma demonstração física das relações humanas, ao observar a atmosfera estéril e desconfortável do salão de visitas da casa de Jim e Lita:

The drawing-room ... was very expressive of the modern marriage state. It looked, for all its studied effects, its rather nervous attention to “values,” complementary colours, and the things the modern decorator lies awake over, more like the waiting-room of a glorified railway station than the setting of an established way of life. Nothing in it seemed at home or at ease--from the early kakemono of a bearded sage ... to the three mourning irises isolated in a white Sung vase in the desert of an otherwise empty table. The only life in the room was contributed by the agitations of the exotic goldfish in a huge spherical aquarium; and they too were but transients, since Lita insisted on having the aquarium illuminated night and day with electric bulbs, and the sleepless fish were always dying off and having to be replaced. (TS 31)

Através desta descrição, Wharton parece inferir que as tendências da decoração dos anos 20 denotam um extremo absurdo de excesso e artificialidade,¹³⁰ que se reflectem

¹³⁰ A propósito do salão de visitas de Lita, Lance Bratton comentou: “While the room is less cluttered than those of the previous generation, its coldness and moribundity confirms that modernity is no voucher for an improved way of life” (317). De facto, Wharton satirizou a estética modernista de artificialidade e a

no salão de visitas de Lita como um espaço impessoal, preenchido com objectos Orientais que não estabelecem relação com o espaço que ocupam. As observações que Nona tece sobre o salão de visitas de Lita insinuam o futuro do seu casamento com Jim.

De forma semelhante, Dexter também se apercebe dos laços familiares e sociais veiculados através da dimensão física da sua casa:

It was not the splendour of his house that oppressed him but the sense of the corporative bond it imposed. It seemed part of an elaborate social and domestic structure, put together with the baffling ingenuity of certain bird's-nests of which he had seen the pictures. His own career, Pauline's multiple activities, the problem of poor Arthur Wyant, Nona, Jim, Lita Wyant, the Mahatma, the tiresome Grant Lindons, the perennial and inevitable Amalasantha, for whom the house was being illuminated tonight--all were strands woven into the very pile of carpet he trod on his way up the stairs. (TS 62)

Nona revela maturidade e manifesta ser a personagem mais conscientemente preocupada com a natureza dos relacionamentos e com as distâncias, e intercomunicação entre personagens: “What troubles me,” explica à mãe, “is the plain human tangle” (TS 276). Apesar da possível sensação de isolamento que os indivíduos experimentam, Nona constata que infligem efeitos profundos e intensos uns nos outros. De facto, o divórcio entre a sua mãe e Arthur Wyant, o desejo de Lita se divorciar de Jim, o próprio amor de Nona por Stanley, afectaram ou revelam potencial de afectar profundamente as outras personagens. Consequentemente, depreendemos que Nona não considera ninguém como sendo verdadeiramente individual. Após uma conversa com Jim acerca do desejo de Lita se divorciar, Nona sofre com o problema do irmão e inquire pertinentemente: “Where, for instance, did one's own self end and one's neighbour's begin?” (TS 186).

Com efeito, a descrição dos relacionamentos, perpetrada por Wharton em *Twilight*

utilização da arte como fuga à realidade transmitida por Tommy Ardwin, o decorador do salão de visitas de Lita. Ardwin, para quem a realidade se revela “as tiresome as a truthful person” (TS 78), tapou uma janela com uma bonita vista nocturna sobre a ponte de Brooklyn e sobre o *East River*, onde pendurou a imagem de uma janela aberta para paredes de tijolos e escadas de incêndio: “Ardwin, unbosoming himself to a devotee, held up a guttering church-candle to a canvas which simulated a window open on a geometrical representation of brick walls, fire escapes and back-yards. “Sham? Oh, of course. I had the real window blocked up. It looked out on that stupid old ‘night piece’ of Brooklyn Bridge and the East River ... Besides, it was really there: and I hate things that are really where you think they are Everything in art should be false. Everything in life should be art. Ergo, everything in life should be false: complexions, teeth, hair, wives ... specially wives” (TS 78). Este episódio parece ridicularizar este tipo de princípios de *design*.

Sleep, sugere que as personagens estão interligadas de um modo mais complexo do que desejariam, funcionando, os relacionamentos de Dexter Manford, como um paradigma desta complexidade. Dexter envolve-se com a nora de Pauline, Lita, embora sempre tenha mantido uma boa relação com o seu enteado: “Manford loved Jim almost as much as Wyant loved Nona” (TS 46). No entanto, o seu amor paternal não constitui impedimento suficiente para evitar o envolvimento com a mulher de Jim. Estas relações revelam-se de facto confusas, como se pode constatar, de igual forma, pela troca de papéis assumida por algumas destas personagens. Jim, por exemplo, representava uma figura paternal para a filha de Dexter, Nona (TS 14). Desde criança que Nona podia contar com Jim e não com Dexter “to be there” (TS 15). A disfuncionalidade parece caracterizar esta família, na qual os elementos que a constituem trocam papéis sexuais, paternais e maternais.

Neste romance, as personagens revelam-se destituídas de profundidade, parcialmente, devido aos seus problemas com a linguagem, perante a qual manifestam uma atitude superficial, destituindo-a de significado genuíno e de valor. A palavra “Immediacy”, o mote de uma das suas novas curas espirituais, transmite a Pauline uma sensação de conforto (TS 271). Num outro episódio, durante um jantar, o narrador descreve os convidados de Pauline tendo como base o que é dito acerca deles: “Manford [who] was said to be “taken” by [Mrs. Toy].... the brilliant Alfred Cosby, who was known to have said [Nona] was the cleverest girl in New York. ... Aggie Heuston, whose coldness certainly made her look distinguished, though people complained she was dull.... Dear good Stan... People who knew him well said he wasn't as sardonic as he looked” (TS 64-65). Verificamos que o conhecimento de Pauline não se baseia no seu próprio relacionamento, desenvolvido com estes indivíduos, mas nas afirmações de um indefinido “they”. O que é dito é substancialmente valorizado, mesmo que se verifique desprovido de significado. A ausência de significado das palavras elimina, então, um meio essencial, através do qual, as personagens se poderiam conhecer. Deste modo, os problemas de relacionamento das personagens devem-se, em grande parte, a problemas de comunicação.

Com efeito, concluímos que as relações que se desenvolvem nesta família denotam falta de consistência e de comunicação entre os seus elementos. Em *Twilight Sleep*, o relacionamento constituído pelo matrimónio, ele próprio dependente da comunicação,

vacila e falha. As personagens, perpetuamente insatisfeitas com elas próprias, revelam-se incapazes de se fixar numa actividade, num sistema espiritual, num esquema decorativo, ou noutra pessoa. O facto de o divórcio ser socialmente considerado mais aceitável, pode ter sido um factor decisivo para esta impermanência.

Nos romances de Wharton centrados na *Old New York*, o casamento, satisfatório ou não, é encarado pelas personagens como uma condição permanente; apesar do possível adultério, inconveniência financeira, ou tédio, permanecia-se casado; o divórcio era socialmente condenado.¹³¹ Na escrita de Wharton centrada nos anos 20, o divórcio já não representa uma atitude censurável; de facto, até revela possuir um “lugar cativo” na sociedade.¹³² Em *Twilight Sleep*, o divórcio já não assegura benefício financeiro ou social, como acontecia, nomeadamente, em *The Custom of the Country*, antes envolve a busca de realização pessoal.

Twilight Sleep, tal como *The Mother's Recompense*, expõe o impacto que vinte anos implicam na atitude da sociedade de Nova Iorque em relação ao divórcio. Pauline representa e experimenta estas atitudes cambiantes, visto que se divorciou do seu primeiro marido, Arthur Wyant, “[i]n the early days of the new century [when] divorce had not become a social institution in New York” (TS 26). Contudo, proveniente de uma família de novos-ricos, Pauline não revela constrangimento em relação ao divórcio, ao contrário de Arthur, proveniente de uma família da *Old New York*. Na época focada no romance, o divórcio manifesta ser amplamente aceite pela sociedade. Nona questiona a mãe: “Don't they almost all get tired of each other? And when they do, will anything ever stop their having another try? Think of your big dinners! Doesn't Maisie always have to make out a list of previous marriages as long as a cross-word puzzle, to prevent you calling people by the wrong names?” (TS 30). No entanto, Pauline enquadra-se neste tipo de sociedade: “Pauline herself could conceive of nothing more shocking than a social organization which did not recognize divorce, and let all kinds of domestic evils fester undisturbed, instead of having people's lives disinfected and whitewashed at regular intervals, like the cellar” (TS 21-22). Todavia, os actos de “disinfecting” e “whitewashing” revelam-se fáceis substitutos do desenvolvimento de um

¹³¹ Em *The Age of Innocence* (1920), nomeadamente, a sociedade de Nova Iorque repudiava a possibilidade de a Condessa Olenska se divorciar.

¹³² Esta mudança é clara em *The Mother's Recompense* (1925) quando, de acordo com Dale M. Bauer (*Politics* 70), Kate Clephane, caída em desgraça, foge para Nova Iorque com o seu amante mas é recebida vinte anos mais tarde, sem que quase ninguém mencione o seu divórcio.

relacionamento autêntico, demonstrando que, ao invés de tentar ultrapassar os problemas matrimoniais, Pauline e a sua sociedade preferem fugir deles. Ao “disinfecting” a sua vida, eles optam por não proceder a uma auto-análise, mas por culpar factores externos pelos seus fracassos.

Uma perspectiva negativa desta atitude, sugere Wharton no romance, é a de que as personagens não desenvolvem um forte sentido de identidade, o que suscita fragilidades que dificultam a interacção das personagens ao nível pessoal. Embora Lita Wyant declare que pretende o divórcio, de modo a reclamar o seu direito a “self-expression” (TS 111), Wharton destitui a maior parte das personagens - e Lita em particular - de sentido de identidade. Denominada “brittle plaything” (TS 242), Lita simboliza a “fastness” dos anos 20 e o vazio sentido pela geração do pós-guerra. Segundo Nona, Lita revela-se desprovida de identidade para exprimir:

That was all life meant to Lita--would ever mean. Good floors to practise new dance-steps on, men--any men--to dance with and be flattered by, women--any women—to stare and envy one, dull people to startle, stupid people to shock-but never any one, Nona questioned, whom one wanted neither to startle nor shock, neither to be envied nor flattered by, but just to lose one's self in for good and all? Lita lose herself--? Why, all she wanted was to keep on finding herself, immeasurably magnified, in every pair of eyes she met! (TS 242)

Nona entende que o desejo de Lita, no sentido de se tornar uma estrela de cinema, enfatiza a sua falta de maturidade, opinião partilhada pelas outras personagens, que, de modo semelhante, a consideram fútil e egoísta. Contudo, defendemos que encarar Lita somente sob este ponto de vista pode ser redutor, visto que ela se assume como uma personagem mais complexa e inquietante. O egoísmo de Lita é revelado pela sua atitude de distanciamento e frieza em relação ao filho e ao marido (TS 128), centrando-se na satisfação das suas necessidades. O casamento com Jim possui somente o propósito de garantir segurança material para suportar um estilo de vida inconstante. De facto, esta personagem não se revela interessada numa relação alicerçada em afeição mútua, nem manifesta afecto pelo seu marido (TS 16-17). Lita pretende libertar-se do seu casamento porque se sente “sufocada”.¹³³ Quando declara que, no seu casamento, se sente “a sort of all-round fake” (TS 195), ela sintetiza o problema que a maior parte das personagens

¹³³ Este sentimento foi partilhado por Newland Archer e Kate Clephane. Newland opta por permanecer casado com May, e sofre emocionalmente por isso. Kate abandona marido e filha, também com grande custo pessoal. Ao contrário de Newland ou Kate, Lita não arrisca a reputação nem a segurança financeira ao tomar essa decisão, visto que Jim a sustenta, e ao bebé, mesmo que ela o abandone (TS 185).

femininas de Wharton, de épocas anteriores à de Lita, experimentam no casamento, com a diferença de que Lita já vive numa época em que dispõe de outra alternativa aceite socialmente, o divórcio. Com efeito, Lita não encara Jim como o parceiro de uma relação para toda a vida, mas sim como um objecto que ela pode substituir a qualquer instante; um objecto que outrora lhe suscitou interesse, mas que perdera a sua atracção e lhe despertava a necessidade de mudança: “I’m not much good at reasons. I want a new deal, that’s all” (TS 195). A sua relação com Jim constitui pretexto para a crítica tecida pela autora ao divórcio, enquanto fenómeno completamente assimilado pela sociedade (Herman 111).

Consideramos, no entanto, que tal não significa que o romance, como um todo, condene o divórcio. Sabemos que Wharton se libertou de um casamento difícil através do divórcio, e parece-nos provável que parte da aversão que Pauline sente em relação às sociedades que não aceitam o divórcio seja partilhada por Wharton. Contudo, a autora não revela uma perspectiva linear relativamente a este assunto. Elizabeth Ammons sugere que, em *The Custom of the Country*, Wharton lidava com as suas frustrações à medida que o seu próprio divórcio terminava, e refere: “[P]ersonally, divorce was repugnant to Wharton; but so was marriage in many respects, and *The Custom of the Country* gave her the opportunity to attack both with a vengeance” (*Argument* 99). Esta atitude contraditória em relação ao divórcio constata-se em vários romances de Wharton, conforme vimos no 2º Capítulo. *The Custom of the Country* revela os múltiplos casamentos de Undine Spragg como destrutivos para ela própria e para as pessoas que a rodeiam. Por seu turno, *The Children* (1928) demonstra os danos que a instabilidade matrimonial pode inflingir nas crianças. Contudo, *A Son at the Front*, e *Twilight Sleep*, sugerem que, ao invés de traumatizar as crianças, o divórcio pode originar uma família alargada. Em *A Son at the Front*, George Campton beneficia do amor de quatro figuras paternas, enquanto em *Twilight Sleep*, Nona e Jim possuem os dois maridos da mãe como figuras paternas. Contudo, Wharton também sugere que esta família alargada não está isenta de sofrimento. Sob as relações aparentemente amigáveis entre os Manford e Arthur Wyant, permanece a consciência, não pronunciada, de que a família alargada se alicerça sobre o sofrimento de Arthur.

Twilight Sleep evidencia a forma como o divórcio desencadeia o vazio, uma questão mais notória para Nona Manford. Wharton retrata a dissolução dos votos matrimoniais

como debilitadora, não só da moralidade mas também da identidade; o divórcio causa sofrimento. O divórcio de Arthur Wyant, nomeadamente, tornou-o solitário e destruiu o seu ideal de vida. Pertencente a uma geração mais antiga, e oriundo de uma sociedade mais restritiva, Arthur revelou-se incapacitado de ultrapassar o sofrimento imposto após a separação de Pauline, tendo o divórcio ferido o seu sentido de identidade. Ele fica confuso quando visita a casa de campo dos Manford e questiona-se: “am I in my own house or another man’s?” (TS 293) - remetendo para a questão similar, colocada por Nona, acerca de onde acaba o nosso ser e começa o de outrém (TS 186). A conjectura de que o casamento do filho possa estar a falhar destabiliza-o mentalmente, já que o possível divórcio de Jim remete Arthur para a sua própria vida insípida. Arthur incita Jim a lutar, literalmente, por Lita e, perante a recusa deste, ele próprio o substitui na tentativa de assassinato do pressuposto amante (que, coincidentemente ou não, é o mesmo homem que suplantou Arthur no afecto de Pauline).

Nona considera que o divórcio representa superficialidade, e acredita que nenhum relacionamento fundado na infelicidade de outra pessoa pode ser duradouro ou satisfatório. Ela admira Aggie Heuston por se recusar a ceder à nova moralidade, e por considerar que “there is a way to save people” (TS 50). Quando Stanley deixa Aggie por outra mulher para precipitar o divórcio, Aggie e Nona sofrem.¹³⁴ Ambas reconhecem que a vida de Stanley - e, mais importante, o seu sentido de identidade - vai ser lesada com a dor que causou, e também por viver com uma mulher com a qual não era casado. Embora Aggie refira a Nona que se divorciava de Stanley sob a condição de que este se casasse com ela, esta recusa: “[E]ven if I’ve been a coward that’s no reason why I should be a cad” (TS 206). Nona sente que se participasse numa guerra emocional afastando Stanley de qualquer outra mulher - subverteria a sua concepção de amor.

¹³⁴ Aggie e Nona são, no fundo, muito semelhantes. Ambas amam Heuston, ambas são “saints” nos seus relacionamentos com os outros (TS 201). Contudo, Aggie só oferece a Heuston uma forma de união espiritual extrema, que evoluiu para uma devoção religiosa por ele e pela igreja. Aggie pensava que eles tinham “always lived together on the most perfect terms” (TS 202). Contudo, isso não é suficiente para tornar o seu amor numa união completa. Nona encara este relacionamento como Aggie e Heuston “be[ing] sacrificed to a sterile union – as sterile spiritually as physically – to miss youth and love because of Agnes Heuston’s notion of her duty to the elderly clergyman she called God!” (TS 179). Contudo, Aggie “according to her lights” estava apaixonada por Heuston (TS 181). Todavia, o seu amor era “bleak and cramped, like everything about her; a sort of fleshless bony affair ... But in reality those barren arms were stretched toward Stanley, though she imagined they were lifted to God” (TS 181). Aggie sente que o seu amor e dever são para com Deus através do seu marido. Wharton parece pretender demonstrar que o amor espiritual sem amor físico é estéril.

O romance enfatiza que apesar de o divórcio ser socialmente aceite, e, eventualmente, necessário, não constitui um acto simples.¹³⁵ Em *Twilight Sleep*, Pauline reconhece: “[h]uman nature had not changed as fast as social usage, and if Jim's wife left him nothing could prevent his suffering in the same old way” (TS 198). De forma semelhante, quando Jim refere a Nona que está disposto a libertar a mulher, do mesmo modo que considera que Lita tem direito a ser feliz, Nona reflecte:

That was the new idea of marriage, the view of Nona's contemporaries; it had been her own a few hours since. Now, seeing it in operation, she wondered if it still were. It was one thing to theorize on the detachability of human beings, another to watch them torn apart by the bleeding roots. This botanist who had recently discovered that plants were susceptible to pain, and that transplanting was a major operation--might he not, if he turned his attention to modern men and women, find the same thing to be still true of a few of them? (TS 184)

Wharton reconhece que a dor humana não desapareceu, apesar da superficialidade revelada pelas personagens. Esta dor constitui, de facto, um dos poucos sentimentos autênticos que Wharton lhes parece permitir.

A intenção de Nona, no sentido de evitar o sofrimento das outras personagens, foi encarada como sendo uma atitude altruísta e moralmente conservadora por críticos como Carol J. Singley e Dale Bauer, que considera Nona “the holdout for traditional values” (*Politics* 104). Interpretações como esta, contudo, transmitem um exagerado conservadorismo de Nona, que parece não se revelar totalmente correcto. Ela tenta evitar o romance do seu pai com Lita, contudo, nunca afirma agir com base num sentido de moralidade. De forma semelhante, a sua recusa de fugir com Stanley parece não provir tanto da moralidade tradicional, mas mais do reconhecimento da instabilidade que o divórcio representa e reproduz. Na opinião de Nona, a renúncia a uma relação matrimonial, por uma relação com outra pessoa, espelha a permutabilidade/inconstância dos indivíduos e iguala o doloroso desenraizamento das plantas (TS 184). Ela deseja conhecer “the best new way of being decent” (TS 206). O seu “conservadorismo” pode, de facto, ser encarado como uma tentativa de fazer sobressair um novo sistema de moralidade. Tendo observado o sofrimento causado pelo divórcio e, simultaneamente, a

¹³⁵ À medida que o seu casamento com Teddy Wharton se desintegrava, Wharton escreveu a John Hugh-Smith em 1909, “I wonder, among all the tangles of this mortal coil which one contains tighter knots to undo, and consequently suggests more tugging, and pain, and diversified elements of misery, than the marriage tie-and which, consequently, is more ‘made to the hand’ of the psychologist and the dramatist?” (ctd. em Wolff 221). A carta de Wharton revela a dor intensamente pessoal que o divórcio provoca e que não pode ser facilmente transmitida em palavras ou partilhada.

inutilidade de forçar Lita a ficar com Jim, Nona procura um meio termo entre os velhos costumes – que exigiam que os indivíduos permanecessem em relacionamentos restritivos e destrutivos - e os novos – que encaravam o casamento como algo de facilmente descartável. A narrativa sugere, derradeiramente, que este meio termo não pode ser alcançado, já que *Twilight Sleep* termina com o desejo por parte de Nona de entrar num convento (TS 315).

Para além do relacionamento entre cônjuges ou amantes, *Twilight Sleep* aborda também o relacionamento entre mães e filhas. Ironicamente, o principal conflito entre Pauline e Nona ¹³⁶ é o desejo da mãe de ver a filha casada. Contudo, a jovem possui uma imagem negativa do casamento devido, em parte, ao exemplo da mãe como esposa, e à infidelidade do pai.

Alguns críticos questionam o desempenho de Pauline como mãe. ¹³⁷ Contudo, a análise segundo a qual Pauline não desempenha o seu papel convenientemente é contradita por outras personagens. Tanto os maridos como os filhos de Pauline reconhecem que, apesar dos seus defeitos, ela é boa mãe. Todavia, o seu discurso revela, frequentemente, que não atenta nos desejos e problemas daqueles que a rodeiam. Wharton satiriza a maternidade neste romance, vislumbrando-se, por vezes, um tom condenatório de Pauline. Contudo, consideramos que o objecto de crítica da autora é a sociedade, por produzir mães ausentes como Pauline.

A imagem que Pauline projecta de Nona como uma “teething child” manifesta-se reveladora: “Perhaps that was what [Nona] was, morally; perhaps some new experience was forcing its way through the tender flesh of her soul” (TS 275). Embora aparentemente ausente e distraída relativamente à vida da filha, Pauline demonstra compreender o estado emocional dela.

A cumplicidade entre mãe e filha é indicada no desenlace de *Twilight Sleep*. Recuperando no leito, e olhando para Pauline, Nona vê “the flicker of anxiety pass back

¹³⁶ De acordo com Adeline Tintner, o fosso entre mães e filhas é um dos temas principais da obra de Wharton: “The strained relationship between mothers and daughters is one of Edith Wharton’s persistent themes in her late novels” (*Context* 124).

¹³⁷ Ammons encara Pauline como um exemplo de má mãe, Bauer; por outro lado, reconhece que a própria Wharton não julga Pauline segundo os padrões de maternidade que descreve: “By reading *Twilight Sleep* as a fiction about Pauline’s failure as a mother, we reinforce the essentialist notion of femininity, of motherhood as erasing otherness” (*Politics* 102). Adeline Tintner refere que ela é uma boa mãe e que Pauline e Nona possuem um bom relacionamento (“Mothers” 154). Lewis, Nevius, Wershoven e Wolff sugerem que Pauline é culpada pelo insucesso do núcleo familiar. Consideramos, no entanto, que Pauline estava simplesmente a desempenhar o seu papel, bom ou mau, em vez do papel tradicional de mãe.

and forward, like a light moving from window to window in a long-uninhabited house. The glimpse startled the girl and caught her by the heart” (TS 314). Não é claro o que Pauline sabe acerca da noite em que Wyant dispara acidentalmente sobre Nona. Todavia, ela ignora a situação para preservar o seu próprio casamento, que revela fragilidade. Pauline já tinha “whitewashed” e “disinfected” anteriormente a sua vida, ao divorciar-se do seu primeiro e infiel marido, mas agora parece incapaz de tomar a mesma atitude com o segundo. A sua lealdade é, primeiramente, para com ela própria e para com o seu marido, e a luz tremeluzente que Nona observa nos olhos da mãe pode revelar uma manifestação de reconhecimento de culpa pelo sacrifício que solicita - talvez inconscientemente - à filha. Nona comove-se ao observar o olhar revelador da mãe; ocorrendo, entre ambas, um momento singular de comunicação. Este momento nunca será discutido, mas talvez seja incorporado no seu relacionamento. Wharton parece revelar, através deste episódio, que o laço mais forte passível de ser estabelecido entre indivíduos não é representado por cônjuges ou amantes, mas por mães e filhas.

Consideramos que a autora, através do clímax melodramático do atentado a Nona, e da conseqüente fuga dos intervenientes, expõe as fraquezas morais das personagens centrais e evidencia a necessidade de evitar a dor, a falta de emoções, a insensibilidade e inconsciência dessas mesmas personagens. Wershoven refere:

their flight from Nona, represents their awareness that Nona is not like them, that she will not join them in the search for easy answers and instant solutions. Their flight from Nona reveals also the essential selfishness and cruelty of those who ‘believe’ in the credos of this superficial world. Nona’s action and her family’s reaction to it contrast the shallow, cruel, self-centered attitudes of society in the twenties with one individual’s search for a life of greater depth and meaning. (135; *sublinhado nosso*)

Enquanto os restantes membros da família partem da cena do crime, Nona permanece e confronta a situação (TS 306). Wyant e Eleanor viajam para o Canadá, Jim e Lita para Paris, e Pauline e Dexter viajam pelo mundo. Wharton entendia esta “perpetual evasion, moral, mental, physical” (TS 52) como um acto de cobardia e irresponsabilidade da geração do pós-guerra. Consideramos que Wharton pretende, precisamente, transmitir a perspectiva de que a insensibilidade limita tão completamente os elementos desta classe social dos anos 20, que eles permanecem impedidos de reconhecer a realidade que os rodeia. Eles são imunes ao sofrimento dos outros, incapazes de distinguir o trivial do essencial, e de se relacionarem satisfatoriamente.

Nem o cataclismo que eles precipitam sobre si próprios é reconhecido como tal, sendo afastado e encoberto. “Twilight sleep” - a fuga à dor e responsabilidade – é o que pretendem. Entre as personagens do romance, só Nona Manford se ergue perante as limitações espirituais dos seus parceiros, somente Nona, ansiando pelo ideal, corajosamente confronta o real.

Em *Twilight Sleep*, Wharton expõe diversos relacionamentos amorosos falhados, desprovidos de uma união completa de corpo e alma. Contudo, não apresenta soluções concretas sobre como se deve alcançar o amor e a felicidade e ultrapassar obstáculos. No desenlace, Nona, perante a ausência de relacionamentos satisfatórios em que acreditar, exprime o desejo de ingressar num convento “where nobody believes in anything” (TS 315). Ela permanece à procura de respostas. Contudo, a única conclusão que parece alcançar é a de que é preferível não pensar em amor no mundo moderno dos anos 20. Wharton sugere que esse mundo dificulta a interacção entre os indivíduos, os relacionamentos e o amor, cuja natureza se encontrava em transição numa sociedade em que a dificuldade em estabelecer uma comunicação franca isola as personagens na solidão, incapazes de partilhar sentimentos como ou receio ou dor.

De facto, nesta obra, Wharton retrata e transparece uma dimensão crítica apontada a uma sociedade cujo *ethos* parece manifestar-se através dos novos padrões sexuais das mulheres, das relações extra-matrimoniais, banalização do divórcio, relações com pendor incestuoso, adultério, evasão, egocentrismo, narcisismo e materialismo, revelando-se, estas, características que, de uma forma ou outra, constituem obstáculos ao sucesso de relacionamentos interpessoais eficazes. Com efeito, a insensibilidade, egoísmo, necessidade evasiva e de preencher o vazio (de que o activismo de Pauline, a atracção de Manford por Lita, o desejo dela de ingressar no mundo do cinema, e a entrega de Lita a uma vida de diversão, constituem exemplos), segundo Wharton, definiam, em parte, a sociedade moderna dos anos 20. Estas características reflectem-se na interacção das personagens de *Twilight Sleep*, impedindo uma comunicação e entendimento compensadores e eficazes.

4. A COMUNICAÇÃO EM *TWILIGHT SLEEP*: REFLEXO DE MUDANÇAS SOCIOCULTURAIS

Edith Wharton reconhecia na linguagem a capacidade de indicar mudança social e encarava, de igual modo, o discurso em evolução como sendo capaz de produzir mudança no ambiente social. Nos seus romances, o discurso das personagens reflectia a evolução da linguagem e as mudanças sociais mais vastas que então ocorriam, particularmente, o movimento para uma sociedade industrializada e a ascensão da classe média. Com efeito, a autora, observando as mudanças económicas, políticas, sexuais, psicológicas e religiosas, que decorriam no mundo que a rodeava, registava os seus receios face a uma sociedade e a uma cultura no seio das quais tinha crescido, recriando uma linguagem cada vez mais ancorada na negociação, comércio, engano, e silêncio. Esse discurso revela mudanças relativamente aos valores, regista o recurso, por parte dos intervenientes, à manipulação de poder, à fuga ao conflito e confronto, ao engano dos outros dentro do grupo e indica mudança na identidade do grupo.

Nos seus últimos romances, Wharton reflecte recorrentemente acerca dos seus receios face à geração seguinte. Retrata uma juventude desiludida, comum na literatura desse período, que cresce isolada no meio da sua família e amigos, incapaz de comunicar as suas necessidades e desejos e inconsciente de que uma comunicação franca proporciona uma rede de apoio emocional e intelectual.

Em *Twilight Sleep*, as personagens representam o produto final de mudanças iniciadas nos anos 1870, com a geração de Newland Archer. Uma característica que definia o “old code”, representado em *The Age of Innocence*, era a presença de um discurso que unia os indivíduos, que se ouviam e observavam avidamente, o que se manifestava perturbador para personagens como Newland Archer, pois desencorajava a individualidade. À medida que este código desapareceu, e que os indivíduos começaram a investir na consecução dos seus próprios objectivos, estes ouviam-se menos atentamente. As estratégias comunicativas também indicavam mudança numa direcção que encorajava o secretismo, silêncio ou engano, visando a concretização de desejos individuais, ao invés de preservar a unidade do grupo.

Em *Twilight Sleep*, Wharton desenvolve personagens pertencentes a um grupo social influenciado pelo materialismo. Estas não centram, contudo, a sua atenção

somente na conquista de bens materiais, concentrando-se, de igual modo, na consecução de actividades diversas. Demonstram, além disso, um interesse na auto-gratificação, o que sugere que a autora constatava existir uma correlação entre sucesso material e comportamento egoísta. As personagens utilizam estratégias retóricas com a intenção de que os outros cedam, inconscientemente, a um determinado objectivo ou desejo que pretendem ver cumprido. De acordo com uma das personagens: “there are things one doesn’t ever have the chance to face in this slippery sliding modern world, because they don’t come out in the open. They just lurk and peep and mouth” (TS 48-49).

As personagens revelam perseguir valores ultrapassados pelo materialismo: Pauline Manford visita “spiritual healers”; Dexter Manford sonha com uma vida mais calma e pacífica, e Nona Manford esforça-se, sem sucesso, por partilhar a vida com a sua família. Lita, por seu turno, procura uma existência de extravagância e desresponsabilização pelos seus actos. Arthur Wyant dedica-se à leitura de revistas populares, e Jim Wyant preocupa-se e sofre pela sua mulher, Lita. A vida destas personagens pauta-se por necessidades inexprimidas e inatingidas. Wharton pretende demonstrar quão dramaticamente o materialismo e constante egocentrismo podem afectar a sociedade, resultando na incapacidade comunicativa. Os sintomas do problema comunicativo, como os vê Wharton, incluem uma confiança crescente em estratégias comunicativas enganadoras, uma tendência pronunciada para que as relações sociais sejam conduzidas como relações comerciais, e a recusa por uma busca de segurança dentro do grupo social, e, por oposição, a adopção do princípio “survival of the fittest”.

Em *Twilight Sleep*, Nona Manford concentra-se na intenção de unir a família: ela encoraja o meio-irmão a falar aberta e honestamente com a sua mulher, tenta partilhar com a mãe os seus receios por Jim e esforça-se, também, por conversar com o pai sobre as suas preocupações. Os seus esforços revelam ser, em grande parte, em vão. As personagens não comunicam autêntica e convenientemente; os membros da sua família isolam-se uns dos outros, refugiando-se nos seus pensamentos e desperdiçando a oportunidade de fortalecer as relações familiares.

As personagens de *Twilight Sleep* nunca se confrontam verdadeiramente, pelo menos de modo eficaz. Tentam evitar discussões desagradáveis, contudo, quando estas acontecem, servem propósitos individuais. Pauline, nomeadamente, tenta convencer os outros que protege o seu grupo social quando, na verdade, tenta defender os seus

próprios interesses ao gerir as discussões no seu grupo. As personagens em *Twilight Sleep* manipulam a linguagem para alcançar objectivos individuais. Papke refere a propósito: “Wharton seems to suggest in this modern world there is no longer a language, except the perverse or repressed, which can express self-desire” (171). Sob o pretexto das boas intenções, o discurso de Dexter e Pauline conduz à auto-ilusão. De facto, Dexter engana-se a ele próprio ao convencer-se de que, ao levar Lita para Cedarledge, pretende afastá-la das suas intenções de ir para Hollywood e mantê-la na família, ou seja, que está a lutar em benefício da família, quando, verdadeiramente, pretende passar algum tempo sozinho com ela. Pauline tenta persuadir Dexter, utilizando várias estratégias de retórica, a abandonar o processo contra o Mahatma para evitar um escândalo e para salvaguardar a reputação da família (TS 58, 59), quando a sua verdadeira intenção é a de que Dexter não arruine a reputação do guru espiritual, visto pretender fazer um tratamento na sua estância. Engana-se, também, a si própria, quando se recusa a acreditar que o Mahatma possa ser culpado de algo escandaloso. Contudo, Dexter, ignorando que a sua família poderia estar envolvida nesse escândalo, recusa o pedido de Pauline. Só posteriormente, ao ver uma fotografia de Lita nua no “Looker-on”, tirada em Dawnside, reconsidera e aconselha os Lindon a desistir do caso, receando um escândalo e o embaraço para a família. Todavia, quando Dexter informa Pauline da sua decisão, não lhe expõe os seus verdadeiros motivos. O seu silêncio leva Pauline a presumir terem sido os seus poderes de persuasão a fazerem-no reconsiderar (TS 174-175).

À medida que os indivíduos lutam pela realização pessoal e auto-protecção, o instinto dos elementos da classe alta de encobrir todo o que era desagradável, escandaloso ou embaraçoso desenvolve-se num silêncio estudado e, por vezes, num ignorar voluntário dos problemas. Ao longo da narrativa, Pauline evita tópicos de conversa desagradáveis; Nona evita conversas relativas a problemas de difícil resolução; Dexter evita a verdade da sua atracção por Lita; Jim esquiva-se ao confronto com a sua mulher; Arthur evita a sociedade ao isolar-se no seu quarto, e Stan evita exigir abertamente o divórcio a Aggie. A falta de comunicação destas personagens parece resultar de uma actividade constante (impeditiva de uma reflexão interior), mas pode também representar a sua perda de identidade com o grupo social, que as impele a desenvolver capacidades comunicativas com a intenção de lutar pelos seus próprios

objectivos pessoais. Os membros da família Manford revelam-se desprovidos de capacidade de expressão. Quando surgem problemas, não possuem recursos para lidar com eles no grupo fazendo-o, por isso, individualmente. Por este motivo, Nona evita discutir com Arthur e Stan a possibilidade de Lita e Jim possuírem problemas matrimoniais, e não menciona a sua preocupação relativamente à aproximação de Dexter e Lita. Pauline, preocupada em ser eficiente, nega, enquanto possível, que Jim e Lita considerem o divórcio.

Com efeito, Wharton sugere que o mundo moderno dos anos 20 dificulta os relacionamentos, devido, em parte, aos problemas comunicativos que a ele estão subjacentes. Nona e Pauline revelam dificuldades em comunicar com o homem que amam. Nona e Stan estão apaixonados, mas Nona recusa-se a discutir a possibilidade de Stan se divorciar de Aggie, porque não pretende que a sua felicidade implique a infelicidade de outra mulher. Através da sua descrição do casamento de Pauline e Dexter Manford, Wharton revela, também, a falta de predisposição ou incapacidade comunicativa como fonte de problemas nos relacionamentos.

Segundo Weinstein, que define o relacionamento como sendo “an extension of the individual” (25), a personagem deve possuir sentido de identidade, o que permite a alguém aproximar-se de outrém. Wharton sugere que o sentido de identidade, que em *Twilight Sleep* está ausente, é algo que se aprende (TS 116). Culpa ainda a “mental dizziness” (TS 116) de Pauline numa sociedade americana que não cultivava recursos interiores nas mulheres. Quando fala com o marido, ela pretende genuinamente obter uma maior proximidade com ele, mas desconhece qual a forma de a alcançar, encetando conversas superficiais sobre as suas actividades sociais, ou ficando “paralizada” pelo silêncio que os separa:

She was ready to deal with anything as long as it was a fact, something with substance and outline, as to which one could have an opinion and a line of conduct. What paralysed her was the sense that, apart from his profession, her husband didn't care for facts, and that nothing was less likely to rouse his interest than burglar-alarm wiring or the last new thing in electric ranges. Obviously, one must take men as they were, wilful, moody and mysterious; but she would have given the world to be told (since for all her application she had never discovered) what those other women said who could talk to a man about nothing.
(TS 169-170)

Pauline manifesta incapacidade comunicativa mesmo quando surgem oportunidades de partilhar uma conversa, de exprimir os seus desejos e quebrar o seu silêncio.

Conhecida pelo “famous tact” (TS 60), revela-se incapaz de comunicar com o seu marido e transfere a problemática dessa dificuldade para ela própria, enquanto esposa e mulher: “It was all her fault, she felt. If only she had known how to reveal the secret tremors that were rippling through her! There were women not half as clever and tactful-not younger, either, nor even as good-looking-who would have known at once what to say, or how to spell the mute syllables of soul-telegraphy” (TS 169).¹³⁸ Ao esconder os seus verdadeiros sentimentos, ela não se dá a conhecer ao seu marido. Todavia, Pauline revela pouca capacidade para comunicar caso o pretenda fazer: “Intimacy, to her, meant the tireless discussion of facts, not necessarily of a domestic order, but definite and palpable facts.... In confidential moments she preferred the homelier themes, and would have enjoyed best of all being tender and gay about the coal cellar, or reticent and brave about the leak in the boiler” (TS 169). Lamentavelmente, Pauline apercebe-se de que, mesmo sabendo o que dizer a Dexter durante esse serão a sós, ele não estava preparado para a ouvir (TS 169). Dexter vive num mundo de actividade constante que o impede de desenvolver contacto pessoal com os outros. O momento de ligação entre Pauline e Dexter não é bem sucedido e Pauline sente-se “inexistent”: “He did not remember to say goodnight to her: how should he have, when she was no longer there for him?” (TS 176).

Dexter parece sentir necessidade de silêncio, o qual associa com calma e paz. A noção que Dexter Manford possui de um casamento idílico é concebida com base na imagem de uma mulher silenciosa que lhe inspire tranquilidade: “a woman lifting a calm face from her book”; “there would somehow, underneath it all, be a great pool of silence, a reservoir on which one could always draw and flood one's soul with peace. This vision was vague and contradictory, but it all seemed to meet and mingle in the woman's eyes” (TS 72). Dexter encara, temporariamente, Lita como a mulher perfeita, confundindo a sua beleza e “deep silences” com o reservatório de paz (TS 215). Contudo, embora o silêncio se possa associar ao equilíbrio e pacificidade, bloqueia os relacionamentos.

No entanto, quando Pauline pretende quebrar o silêncio ao alertar Lita para não se

¹³⁸ Consideramos que, através desta passagem, Wharton critica o facto de a sociedade pressupor que as mulheres tenham a capacidade de saber como comunicar com os homens, e revela um lado obscuro do casamento, o da mulher se sentir responsável por certos aspectos do seu relacionamento, como os contactos diários e a vida emocional.

divorciar de Jim de imediato, também não é bem sucedida (TS 197). O seu silêncio auto-imposto, e o facto de ignorar voluntariamente os problemas, tinha-a protegido da maior parte das realidades na vida, mas não a aproximara nem dela própria nem dos outros elementos da sua família.

Nos momentos potencialmente adequados para unir indivíduos em entendimento mútuo, em que cada um pode exprimir-se enquanto o outro ouve, os intervenientes nesse processo ou se remetem ao silêncio ou não ouvem. Nona pondera a tentativa de evitar uma conversa problemática após Wyant tecer um comentário inesperado:

It was unlike Wyant to say that – unlike his tradition of reticence and decency, which had always joined with Pauline’s breezy optimism in relegating to silence and non-existence whatever it was painful or even awkward to discuss. For years the dual family had lived on the assumption that they were all the best friends in the world, and the vocabulary of that convention had become their natural idiom. (TS 141)

Nona foi educada segundo a noção, baseada na contenção e decoro, de que o silêncio seria melhor opção do que o confronto. Ela raramente divulga os seus pensamentos relativos a assuntos delicados, porque o discurso que herdou, tradicionalmente, exige silêncio para essas situações. Quando Pauline menciona a intenção de Dexter ir para Cedarledge, Nona receia que o seu pai esteja a considerar uma aproximação indevida a Lita, mas é incapaz de exprimir este receio à sua mãe (TS 129). O silêncio impede que os indivíduos se conheçam, ou compreendam os comportamentos e decisões dos outros.

Nona, a única personagem que, no desenlace, se remete de forma sincera ao silêncio com a intenção de que isso a ajude a ultrapassar a situação que experimentou, não revela as suas preocupações. Mesmo quando Stan tenta revelar-lhe que vai fugir com outra mulher, até Aggie lhe dar o divórcio, Nona somente pretende uma noite agradável, “no questions-no plans. Just being together” (TS 146). Ela tem consciência de que, recorrendo ao silêncio, não terá que enfrentar os problemas directamente, nem vai discutir com Stan. Nona recusa conversar sobre os planos de Stan com ele, e insiste numa ida ao *Housetop*, um clube barulhento e com muitos clientes. No clube, o barulho proporciona um “crystal globe” temporário de silêncio (TS 150), no qual eles podem permanecer juntos sem terem que encetar conversas para além das superficiais. No entanto, quando Nona vê Lita e Dexter no clube, o seu silêncio é destruído. Ignorando o seu real receio, Nona tenta justificar a presença do pai, referindo que a presença de

Dexter se devia a uma tentativa de protecção de Lita. Ela evita reconhecer, perante Stan, a possibilidade que Dexter possa ter outras intenções para com Lita, para além das paternas.

No entanto, Nona simboliza a esperança no futuro. Visto ser jovem, Nona possui o resto da sua vida para aprender a comunicar com os outros e a conhecer-se melhor. Quando, no desenlace da narrativa, fica confinada ao seu quarto a recuperar, Nona contempla a “perpetual evasion” aos problemas pela sua família (TS 306). Marcada pelos acontecimentos decorridos no seu círculo familiar, e não encontrando lugar para a honra e responsabilidade numa cultura de consumo que se manifesta muito pouco centrada no compromisso e continuidade, Nona escolhe retirar-se espiritual e psicologicamente (TS 306, 315). Mário Avelar teceu, a propósito de Emerson, a seguinte consideração, que entendemos configurar-se relevante neste contexto: “A solidão não significa uma existência dissociada da sociedade; ela constitui antes um momento essencial de reflexão e interiorização resultantes do diálogo do sujeito com o universo” (141). De facto, consideramos que Nona, ao pretender isolar-se, tenciona alcançar a comunhão com a sociedade que a envolve. Ela anseia pelo silêncio, o que insinua que pretende desenvolver uma reflexão interior, revelando-se consciente de que o tempo que passar sozinha não lhe proporcionará um escape para as suas preocupações ou solidão. Nona pode estar a enfrentar uma transição na sua vida que a ajudará a tornar-se uma comunicadora mais eficaz e sincera, pode encontrar-se no caminho do crescimento pessoal. Ela experimentou – mental, física, emocional e espiritualmente – os efeitos prejudiciais do silêncio, ilusão, engano e segredo. Se o tempo de que pretende usufruir sozinha em Cedarledge, “and her retreat from society, we infer, will be only temporary” (McDowell, 1976: 17), a ajudar a gerir os seus pensamentos, talvez Nona possa, posteriormente, revelar a intenção de melhorar a comunicação dos membros da sua família.

Nona Manford e Lita Wyant representam dois desenlaces possíveis no futuro da classe alta. Nona representa a esperança e possibilidade de comunicação no futuro da família. Lita, contudo, manifesta-se desligada e apática em relação a família e amigos; ela representa um elemento da geração mais jovem que, provavelmente, vai perpetuar o comportamento e padrões de comunicação da família Manford. Completamente absorvida em si própria, Lita não revela interesse em aprofundar o seu conhecimento do

marido, do filho, ou da sua família. Lita não anseia, como Nona, por uma ligação autêntica com outras personagens. Embora sejam amigas, partilham pouco mais do que um relacionamento com Jim e o interesse pelo entretenimento. Nona representa a possibilidade de mudança, visto estar consciente dela própria e dos falhados esforços comunicativos da sua família.

A geração mais jovem, que emerge em *Twilight Sleep*, define-se por um comportamento (por oposição ao tradicional) moderno, de livre pensamento e de livre arbítrio. Contudo, os progenitores dos membros desta geração manifestam-se tão envolvidos no trabalho, clubes e actividades sociais que não se apercebem que os seus filhos cresceram sem acesso a recursos orientativos de pensamento e atitudes. Assim, apesar de Nona possuir liberdade para falar e tomar as suas decisões, revela pouca noção de liberdade pessoal. De modo semelhante, Lita parece desconhecer que, não obstante o rumo que dê à sua vida, a sua indiferença para com aqueles que a rodeiam não a liberta de obrigações ou responsabilidades para com eles. As personagens de *Twilight Sleep* aparentam possuir liberdade; contudo, interiormente, revelam-se tão reprimidas quanto outras personagens de romances de Wharton centrados em épocas anteriores. A obra desta autora sugere que existiu sempre um problema de comunicação no seio do grupo social que descreve, a *leisure class*, e que esse grupo social aumentou os seus problemas comunicativos, ao invés de os corrigir, ao tornar-se mais envolvido na auto-gratificação. Numa época em que a comunicação deveria revelar-se mais fácil e compensadora, as personagens manifestam-se incapazes de comunicar. Ao longo de *Twilight Sleep*, Wharton salienta que a quebra de antigos códigos ampliou a liberdade individual, mas, em contrapartida, produziu indivíduos que se revelam incapazes de a usar construtivamente.

O legado de Wharton encoraja os indivíduos a procurar um compromisso entre as necessidades de um grupo social e as de um indivíduo; sem esse compromisso, as necessidades do indivíduo, como demonstra Nona Manford, permanecem expressas inadequadamente e insatisfeitas. De acordo com as convicções de Wharton, a preocupação com a riqueza material reprimiu os valores imateriais e desumanizou os americanos (Wharton, “Novel” 650). Em *Twilight Sleep*, a autora satiriza essa sociedade desumanizada e evoca a atenção para a possibilidade de uma transformação e de um regresso à consciência.

5. TWILIGHT SLEEP E A ESTÉTICA MODERNISTA

Conforme constatámos no 1º capítulo, a obra de Edith Wharton foi recorrentemente sujeita a interpretações críticas que a associavam a diversas correntes literárias, nomeadamente, ao Naturalismo, Realismo, romance de costumes, e mesmo ao sentimentalismo e anti-modernismo. Contudo, embora tenha sido mais frequentemente considerada pelos críticos como realista, particularmente devido ao aspecto formal da sua escrita, recentemente, alguns críticos, dos quais salientamos Claire Preston, Jennifer Haytock e Carol Singley, procederam a abordagens inovadoras da sua obra, nela registando a presença de uma vertente modernista: “Edith Wharton also made her mark on literary modernism. Because she wrote with a lucid, conventional style and disliked the experimental prose of high modernists such as James Joyce, it has been easy to overlook her role in the development of this innovative literary form” (Singley, *Guide* 8). É sobre esta abordagem que nos debruçaremos, ainda que de uma forma necessariamente breve, alicerçando a nossa análise na perspectiva transmitida por Jennifer Haytock, em “Marriage and Modernism in Edith Wharton's *Twilight Sleep*”, por se afigurar a que melhor se coaduna com o ponto de vista adoptado nesta nossa análise. Na esteira de Haytock, segundo a qual o Modernismo literário foi sujeito a uma grande revisão e objecto de novas abordagens nos últimos anos, consideramos poder defender que *Twilight Sleep* manifesta características modernistas.

O Modernismo constitui um movimento artístico que terá atingido o seu auge nos anos 20. É comum caracterizar o Modernismo literário como uma ruptura no plano da representação estética nas diferentes formas de expressão artística. Além disso, ele associa-se, não raro, a uma reacção aos valores vitorianos burgueses “respeitáveis” e ao tratamento de assuntos controversos como a liberdade sexual (nomeadamente o erotismo feminino, em contraste com a teoria do “angel in the house” vitoriano, retratando mulheres sexualmente assertivas); ao sentido de alienação surgido pelo abandono ou perda de valores com significado; ao rompimento com as regras estabelecidas, tradições e convenções; a novas formas de encarar a posição e função do homem no universo e à experimentação com a forma e estilo.

Segundo Haytock, ao longo dos últimos 20 anos, a crítica tem vindo a reequacionar

a definição de Modernismo, o qual não é encarado apenas como uma reacção à devastação da 1ª Guerra Mundial e à moralidade restritiva do século XIX, constituindo, também, nomeadamente, uma resposta à economia em mudança e aos relacionamentos entre homens e mulheres. Esta definição mais ampla permite identificar outros factores que influenciaram os escritores modernistas e reconhecer o trabalho inovador de outros autores para além de Joyce, Hemingway, Fitzgerald, Eliot e Faulkner. Shari Benstock, em *Women of the Left Bank* (1986), por exemplo, contestou a percepção segundo a qual o modernismo era dominado por escritores masculinos e por tópicos particularmente cruciais para eles. Benstock inclui na definição literária do Modernismo “gender as an important (and all too often disregarded) element in defining the aesthetics and politics, the theory and practice, of what we now call Modernism” (4). Ampliando o trabalho de Benstock, Linda Wagner-Martin argumenta que, até recentemente, o entendimento crítico do Modernismo limitou aquilo que poderia ser encarado como “modernista” e que raramente, no cânone desta literatura, se registam romances acerca da satisfação da vida familiar, relacionamentos positivos entre irmãs ou mães e filhos, amizades entre mulheres, ou a capacidade de uma mulher encontrar satisfação na vida. Wagner-Martin enfatiza a amplitude da escrita produzida nos anos 20 e 30 e explora uma imensidão de estratégias através das quais os autores “made it new”, permitindo-nos observar mais atentamente obras previamente não consideradas no cânone modernista. Ao fazê-lo, podemos constatar que os escritores modernistas procederam a novas abordagens de uma grande variedade de tópicos - incluindo questões relativas a mulheres, papéis sociais, e experiências em relacionamentos.

Com efeito, as opiniões que Wharton teceu relativamente à literatura e ao Modernismo afastaram-na das tendências literárias que ganhavam proeminência nos anos 20 e 30 e dificultaram a sua inclusão na estética modernista. A falta de uma estrutura coerente e suave representou o foco principal da crítica pronunciada por Wharton à escrita modernista. Em *The Writing of Fiction*, ela revela acreditar que o “eternal effort of art” consiste em “complete what in life seems incoherent and fragmentary” (107). A fragmentação da vida do século XX constituía, precisamente, aquilo que os modernistas frequentemente tentavam reproduzir nas suas obras. Wharton comentava esta tendência dos novos romancistas: “the trend of the new fiction ... is chiefly toward the amorphous and the agglutinative. The novelists most in view reject

form not only in the structure of their tales but in the drawing of character” (“Tendencies of Modern Fiction” 172). De acordo com a autora, os novos escritores empregavam a fragmentação para atingir a verosimilhança e esqueciam-se de “sense of technique” e “necessity of form” que Wharton acreditava serem a “fundamental difference between the amateur and the artist” (“The Criticism of Fiction” 122). Wharton argumentava: “True originality consists not in a new manner but in a new vision” (WF 18).

A suposta antipatia de Wharton pela modernidade manifestava-se, mais explicitamente, na posição que adotou em relação à nova geração de escritores. Considerava o *Ulysses* de Joyce “turgid welter of pornography (the rudest school-boy kind)”. Referia-se às obras deste escritor e a Eliot como “unformed and unimportant drivel” (Lewis, *Letters* 461), e exprimia incredulidade que alguém pudesse admirar a “bungled stuff” (ctd. em Lewis, *Biography* 347) presente em *Sons and Lovers*, de D. H. Lawrence. Contudo, a sua perspectiva sobre os textos de Eliot, Faulkner, Fitzgerald e Joyce revelava complexidade e ambiguidade. A sua própria ficção demonstra que não se opôs à experimentação narrativa nem ignorou o espírito de “ennui” do pós-guerra representado por modernistas como Eliot, Fitzgerald e Hemingway.

Wharton considerava que os escritores deviam reconhecer as grandes mudanças na sociedade do pós-guerra e a realidade em que viviam, e na qual tinham de trabalhar, mesmo que considerassem esse meio desagradável. Em 1927, referiu a responsabilidade dos escritores e incitou-os a lidar com a nova sociedade emergida da 1ª Guerra Mundial. Para Wharton, esta sociedade era “ephemeral, shifting, but infinitely curious to study”; e considerava que os escritores americanos a tinham, em grande medida, ignorado na sua urgência de experimentar e assimilar pensadores modernos como Freud e Marx: “It is useless, at least for the story teller, to deplore what the new order of things has wiped out, vain to shudder at what it is creating; there it is, whether for better or worse, and the American novelist ... can best use his opportunity by plunging both hands into the mortley welter” (UCW 157).

Wharton parecia discordar de alguns aspectos do Modernismo, contudo, reconhecia a necessidade de adaptar métodos convencionais que sugerissem, na ficção, a turbulência e inquietação espiritual da sociedade moderna. Assim, nos seus romances dos anos 20 e 30, a autora recorreu a uma mudança mais rápida de cena e ponto de vista

e abordou tópicos sociais, intelectuais, e sexuais mais explicitamente. Contudo, continuou a enfatizar a necessidade de selecção de detalhe, de uma estrutura ordenada e sequencial, precisão e evolução na revelação das personagens, como alicerces da ficção. De facto, Wharton incorporou alguma estilística moderna, não abandonando a sua convicção de que a narrativa devia ser, acima de tudo, selectiva: “art ... is a compromise, a perpetual process of rejection and elision,’ ‘any theory of art ... must begin by assuming the need of selection” (UCW 112). Numa carta, de 1935, para Edward Sheldon, Wharton refere: “Every work of art must be based on selection, and when one tries to ignore this and drag in everything that passes through the mind, it seems to me that one inevitably drops from art to the cinema ... I can imagine no lower fall” (UCW 136 n21).

Consideramos, assim, que a ambivalência manifestada por Wharton em relação ao movimento modernista não a impediu de abordar alguns dos seus tópicos e de usar algumas das suas estratégias narrativas. Com efeito, ela abordava temas seus contemporâneos que a dotavam de uma vertente modernista, nomeadamente: as novas tecnologias, a nova mulher, a cidade transformada, o incesto, o divórcio, a vida caótica da cidade, e examinava a vida das mulheres de novas formas que se alinhavam com a estética modernista. Essa abordagem de temas modernos, contemporâneos e ainda actuais, impulsionou críticos como Claire Preston a considerarem-na modernista (xiii) e a afirmar: “Wharton was an American ‘modern’” (144). A reflexão de Carol Singley acerca do Modernismo patente na obra de Wharton manifesta-se igualmente reveladora:

A sense of discontinuity and lost purpose, hallmarks of modernism, characterize Wharton's late fiction. ... Wharton's modernism, however, unlike Ezra Pound's or T. S. Eliot's, is neither anti-romantic nor impersonal. On the contrary, Wharton foregrounds the experiences of desire and disappointment, especially as they relate to women's sexuality. Although she was critical of old mores that restricted women's freedoms, she was equally skeptical of new dispensations that left women without secure boundaries. As the late novels illustrate, Wharton confronted prospects for twentieth-century women with ambivalence. Ahead of her time in exploring the limitations that women faced, she nevertheless hesitated to venture too far from familiar conventions when charting their alternatives. It is ironic that a quality lauded in an acclaimed modernist such as Eliot—concern for tradition—should have led to Wharton being considered old fashioned or shrill, for Wharton no less than Eliot searches for stable structures of meaning amid unsettling cultural change. (Singley, *Guide* 9)

Em *Edith Wharton* (1991), Katherine Joslin refere o seguinte acerca dos últimos romances de Wharton: “Not unlike other modernist works of the period, she sought a

psychologically rich portrait of the stresses on the individual in the ceaselessly moving culture of the anxious twenties, a world she likened to an escalator, ever flowing but tending nowhere. In such a world of a paradoxical flux and stasis, she depicted the search of the individual for safe, fixed ground“ (25). Por seu turno, Linda Wagner-Martin salienta: “[i]n Wharton's novels, the sanctity of the family is often pitted against the demands of passion, and part of her narrative method in her later novels is finding ways to make a character's struggle with these intensely private decisions vivid” (52).

Consideramos que, no conjunto das obras da autora, *Twilight Sleep* é aquela que reflecte, de forma mais vincada, uma vertente experimental e modernista. Com efeito, Claire Preston sublinha relativamente a *Twilight Sleep*: “This novel is her most extended engagement with modernist themes and styles” (182).

O registo de uma dimensão anárquica no romance pode contribuir para uma associação do mesmo com o Modernismo. De acordo com Dale Bauer: “One reason *Twilight Sleep* has been dismissed as chaotic and anarchic is that it does so much “cultural work,” ... and some of it is difficult to recover ... it assumes its readers are familiar with the popular fads of the twenties” (*Politics* 96); a autora acrescenta ainda: “*Twilight Sleep* is chaotic, but no less brilliant for being so. The chaos Wharton represents in the novel is not one of the plot but of the culture – and of women’s place within it” (*Politics* 105).

O facto de o romance descrever a vida cidadina caótica e agitada de Nova Iorque [“... killing New York Life” (TS 10); “breathless New York Life” (TS 87)], pode revelar, também, um pendor modernista, particularmente se ponderarmos a consideração de autores como Mário Avelar, que reconhece como óbvio que o espaço de acção e revelação do Modernismo é, por excelência, a cidade (161) e constata: “A intensidade da vida numa grande urbe obriga o sujeito a uma diferente relação consigo e com os outros, uma relação marcada pela energia, pela capacidade de superação do instante e do acaso” (162). De facto, esta questão da influência da vida cidadina de Nova Iorque na interacção das personagens também se verifica em *Twilight Sleep*.

Twilight Sleep explora as possibilidades e limitações das relações humanas sob um ponto de vista marcadamente modernista. O romance questiona a capacidade das personagens em adquirir um sentido de identidade e de comunicar, sugerindo a complexidade das relações humanas – quer entre maridos e mulheres, pais e filhos, ou

mesmo amigos. A utilização, por parte de Wharton, de uma forma narrativa experimental para descrever o mistério e complexidade dessas ligações/relacionamentos entre personagens, coloca-a a par de muitos escritores modernistas, (nomeadamente de Faulkner e dos seus romances Yoknapatawpha).

De facto, como referimos atrás, uma das críticas feitas a *Twilight Sleep* foi a de que lhe faltava atenção específica à atmosfera, desenvolvimento de personagens cuidadoso, e a narrativa controlada de que Wharton era mestre nas suas primeiras obras. Contudo, consideramos esta mudança de técnicas intencional por parte da autora.

Neste romance, a escritora revela um movimento para a experimentação formal que caracteriza obras modernistas. Em *Twilight Sleep*, à medida que tenta capturar o *zeitgeist* hedonístico dos anos 20, os espaços psicológicos tornam-se fragmentados numa narrativa inconstante que se distingue das narrativas omniscientes limitadas a que recorre em *The House of Mirth* e *Summer*. Como Claire Preston refere, “*Twilight Sleep* challenges narratorial control by choosing to linger on individuals who are essentially chaotic and not subject to conventions of narratorial omniscience” (183).

Como noutras obras modernistas, *Twilight Sleep* depende de narradores alternados e versões de acontecimentos contraditórias, da mudança de pontos de vista, forçando o leitor a juntar fragmentos para entender o argumento e interpretar o texto. Até à publicação de *Twilight Sleep*, nenhum romance ou *short-story* escritos por Wharton - com a excepção das *ghost stories* - exibem nada semelhante à fragmentação narrativa que rodeia, nomeadamente, a passagem do tiroteio melodramático do clímax desta obra.

Wharton desenvolve a narrativa de *Twilight Sleep*, primeiramente, através da consciência de três personagens: Pauline, Dexter, e Nona Manford. Cada personagem, descrita através de um narrador omnisciente na terceira pessoa, manifesta uma percepção diferente dos acontecimentos que ocorrem à sua volta. A estratégia de Wharton exige que o leitor resista à “single vision” e esteja disposto a contrapor os vários pontos de vista. A estrutura narrativa de *Twilight Sleep* enfatiza a subjectividade de interpretação e conseqüente distância entre personagens, a capacidade limitada que possuem para se compreenderem umas às outras, o seu mundo, ou a elas próprias, e o fosso entre os indivíduos (Preston 182). Wharton utiliza a técnica modernista de pontos de vista alternados e narradores entrelaçados e inconsistentes para revelar os conflitos e problemas nos relacionamentos, um sentido de identidade fracturada, e sentimentos de

isolamento paradoxalmente combinados com a inextricabilidade da identidade dos outros.

As diferentes interpretações narrativas e correspondentes mal-entendidos inerentes aos relacionamentos, são tornadas mais visíveis através do jantar da família Manford. O episódio do jantar epitomiza a distância entre as personagens. Pauline Manford observa a mesa com um olhar menos atento e sente orgulho em ter colocado o marido sentado ao lado de Mrs. Toy, uma mulher que acredita ter generosamente proporcionado a Dexter a hipótese de uma “escapadela” inofensiva. Nona considera que esta atitude indica a perspectiva que a mãe possui da tentativa de atribuição de uma recompensa ao pai mas, simultaneamente, repara: “[Mrs. Toy's] obvious charms were no more to him ... than those of the florid Bathsheba in the tapestry behind his chair” (TS 68). Quando o ponto de vista da narrativa muda para Dexter, verificamos que a intuição da filha se confirma, visto que ele revela aborrecimento com a conversa de Mrs. Toy. Posteriormente, quando Dexter realmente tenta um relacionamento com Mrs. Toy, não revela ser um relacionamento simples e inofensivo, mas um relacionamento sexual consumado. A incapacidade de Pauline compreender o seu marido indica um sentido de isolamento modernista (também reflectido por outras personagens do romance), uma incapacidade de compreender ou conhecer outro indivíduo, enraizado na incapacidade de se conhecer a si próprio.

Twilight Sleep apoia-se, principalmente, em mulheres de duas gerações como narradoras: Pauline e Nona Manford. As discrepâncias entre a narrativa das duas mulheres expõem os poderes interpretativos individuais e limitações de ambas, e o terreno narrativo alternante da ficção modernista. No entanto, os pontos de vista de Pauline e Nona revelam-se, por vezes, convergentes. Eles divergem na sua reacção aos acontecimentos da festa em casa dos Manford, por exemplo, mas as perspectivas de mãe e filha coincidem ao observar a desarrumação depois da festa. Nona observa “empty cocktail glasses and ravaged cigar-boxes ... wisps of torn tulle and trampled orchids” (TS 79), enquanto a mãe repara que “[t]he glamour of balls never did last: they so quickly became a matter for those domestic undertakers, the charwomen, housemaids, and electricians” (TS 82). Ambas as mulheres, com aquilo que a convenção social considera uma sensibilidade feminina para as irregularidades domésticas, encaram a glória da noite transformada em lixo que deve ser limpo por outros. É significativo que

as narrativas de mãe e filha coincidam na desarrumação causada pela festa. Embora as duas discordem, nomeadamente, em relação às “curas” para a sociedade moderna, de certo modo, ambas indicam reconhecer as lacunas do sistema em que vivem. Para além disso, esta convergência num aspecto de domesticidade sugere que o género estabelece ligações entre mãe e filha que um relacionamento heterossexual é incapaz de proporcionar.

O divórcio constitui um factor frequentemente ignorado no estudo da escrita modernista, contudo, como acontecimento e símbolo, pode revelar muito acerca de como os personagens se encaram a elas próprias e ao seu mundo. O Modernismo presta atenção particular ao sentido de isolamento/separação – de instituições herdadas, de Deus, dos outros, do próprio indivíduo – o qual se torna real e concreto sob a forma do divórcio, acontecimento que rompe uma união que é encarada pelo Cristianismo e cultura ocidental (especialmente nos anos conducentes ao movimento modernista) como permanente. O próprio casamento se torna num núcleo de identidade fracturada, de problemas de comunicação e de perda de significado das palavras. Para Wharton, que parece menos interessada em temas modernistas tradicionais como o herói de guerra alienado ou em experiências radicais com a forma, o tema do casamento e divórcio revela-se um modo de abordar ansiedades mais vastas respeitantes à identidade e comunicação.

Twilight Sleep sugere que a percentagem crescente de divórcio, e uma atitude mais tolerante para com ele, acentuam os sentimentos de identidade fracturada e vazio nas relações humanas presentes na escrita modernista. Em romances de Wharton, e de muitos outros escritores, o casamento oferece a ilusão de que o indivíduo se tornou completo, parte de um todo. Esta ilusão é facilmente devastada quando o desejo individual e as dificuldades de linguagem revelam um grande afastamento entre marido e mulher. O divórcio traduz essas diferenças e distância entre indivíduos. Dentro do contexto do projecto modernista também sinaliza a falta de unidade do próprio indivíduo. *Twilight Sleep* demonstra que a desintegração do casamento tanto reflecte como causa esta ruptura; isto é, no romance, o divórcio descentra os indivíduos e representa esse descentrar. Deste modo, concluímos que Wharton não só aborda tópicos modernistas como identidade e comunicação, mas concretiza-o de um modo que coincide com traços estéticos dominantes no Modernismo.

Consideramos, também, oportuno salientar que a ausência de redenção no final de *Twilight Sleep*, sintetizada pelo desejo de Nona de ingressar num convento “where nobody believes in anything” (TS 315), coloca o romance na situação frustrante de perda de fé, também ela associada ao Modernismo.

Considerando o ponto de vista de Haytock, o qual subscrevemos, e que aborda de modo renovado o tópico do Modernismo e da relação de Wharton, e desta obra em específico, com a estética modernista, concluímos que este romance nos denuncia uma autora moderna, como anteriormente referido, dotando-a também de uma vertente marcadamente modernista a nível temático e formal. “nothing, after all, could be more American than innovation and experimentation” (Beer 22).

CONCLUSÃO

Consideramos pertinente avaliar qualquer obra de Edith Wharton como uma *tour de force* dos tempos e sociedade na qual viveu e que observou. Os seus detalhes, claros e específicos, fornecem ao leitor um verdadeiro sentido de tempo e lugar. A sua criação literária denota uma vasta amplitude de temas e ênfases, onde se verifica ser nuclear a abordagem do papel da mulher americana na sociedade da época, do seu estatuto económico e social no final do século XIX e início do século XX. Edith Wharton abordou com persistência as distintas ambiguidades que rodearam o conceito de “mulher”, manifestando-se, na sua obra, as contradições e tensões da “esfera feminina” em toda a sua potência. Ela ofereceu um retrato psicológico profundo de muitos dos conflitos que afectaram as mulheres, o que suscitou a atenção da crítica feminista.

Wharton debruçou-se sobre questões controversas e enfrentou a sociedade com as suas convicções. A sua crítica converge perspectivas sociológicas, económicas, psicológicas e antropológicas, reflectindo uma vasta abordagem cultural, e impedindo-nos de restringir a sua literatura a categorias estreitas de interpretação e aplicação.

Podemos considerar Wharton uma rebelde, desde logo pelo facto de se ter tornado escritora contra a vontade da família e convenções da sociedade restritiva em que cresceu, subvertendo os papéis normativos da sua classe e sexo, o que a colocou à parte dos outros membros do seu grupo social e a associou aos que se revoltavam contra a ordem tradicional.

A autora estabeleceu uma ligação vital entre a situação cultural dos primeiros escritores americanos – que tinham de inventar as suas próprias paisagens ficcionais – e a geração vindoura – que seria forçada a lidar com a transição de uma América do século XIX para a América do século XX: “Wharton’s writing proves to be an invaluable bridge between American fiction of the nineteenth and twentieth centuries, between Henry James and F. Scott Fitzgerald, shedding light on the past whilst also showing the way forward” (Goodwyn 4). De facto, Wharton ocupou um espaço transitório na paisagem intelectual, social e cultural em evolução, tendo acompanhado a mudança de uma “ideologia doméstica” vitoriana para a política de autonomia, nomeadamente sexual, do século XX. Contudo, Wharton manifestou uma posição

contraditória em relação à mudança. O seu desejo de progresso social entrava em conflito com a nostalgia por valores tradicionais. A preocupação com a mudança cultural - que consistiu num afastamento, dos americanos, da tradição europeia e num impulso para a inovação - percorre a vida e obra de Wharton, criando uma tensão entre preservação e reforma, tradição e inovação.

Wharton, através de uma lente frequentemente crítica e satírica, faz reflectir, na sua obra, os usos e costumes da classe social a que pertencia, e que era regida por rígidas convenções e tradições. Não obstante, lança igualmente um olhar ao futuro, salientando a importância do passado e da tradição. Wharton considerava que a erosão da ordem tradicional e a ascensão da cultura de massas ameaçavam danificar a vida interior, que muito valorizava. Dividida entre a tradição do mundo da sua juventude e a inovação e progresso da nova sociedade, Wharton apoiava um equilíbrio entre ambos. Tentou adaptar-se à nova sociedade, considerando que se devia aproveitar o que o passado e tradição possuíam de positivo.

Consideramos que, como observadora cultural, Wharton não exibiu nem uma nostalgia cega nem um progressivismo consistente. Como refere Dale Bauer: “Neither flapper nor ossified member of the middle class herself, Wharton can support neither Harlem Renaissance nor the old nativism” (*Politics* 63). Ela revelava-se fascinada e alarmada com as rápidas mudanças nos costumes, vida familiar e cultura material que se verificou com a chegada da modernidade.

A sua obra foi produzida numa era marcada por contradições e revela-se percorrida pela contradição e ambiguidade, progresso e tradição, não permitindo ser situada firmemente num tempo e lugar definitivos. Esta ambiguidade e carácter contraditório constata-se também na sua recepção crítica. Com efeito, Edith Wharton registou um relacionamento inconstante com a crítica ao longo da sua carreira de escritora. Foi acusada, no seu trabalho inicial, de expor ao público os segredos da *Old New York*, e criticada de novo, posteriormente, por escrever acerca de uma nova sociedade americana cuja sua longa residência em França, supostamente, a impossibilitava de compreender. Foi ainda criticada por escrever acerca da classe trabalhadora americana, e, também, por escrever acerca da classe alta de americanos da *Jazz Age*, e do modo como conduziam a sua vida na América e Europa. Contudo, enquanto foi viva, predominou o elogio de leitores e crítica à sua capacidade artística, à sua análise moral

penetrante, crítica social incisiva, compreensão histórica e poder estético. No entanto, como acima referimos, após a guerra, a crítica acusa-a de produzir ficção mais ligeira, de ser antiquada e irrelevante para o leitor moderno. Numa época em que os americanos pretendiam esquecer a guerra e evitar o sofrimento, a sátira mordaz e inesperada, patente em *Twilight Sleep*, ao seu próprio estilo de vida característico dos anos vinte, por parte de uma escritora fisicamente ausente, não foi bem recebida por alguns.

O estereótipo de Wharton como uma espécie de anacronismo literário, uma porta-voz de uma aristocracia moribunda, persistiu durante muito tempo. De acordo com esta perspectiva, ela manifestou talento para a observação social e sátira, mas tornou-se incapaz de aceitar o mundo em mudança à volta dela, e procurou refúgio nos valores da *Old New York*. Foi-lhe imputada a crítica de que a sua ficção após a 1ª Guerra Mundial tinha perdido a capacidade artística, que tinha perdido o contacto com as realidades da vida moderna, que já não compreendia a geração mais jovem nem a América. Foi considerada saudosista e antiquada, uma romancista de costumes rica, que teria a visão limitada à classe alta, sendo a sua obra desactualizada e ancorada no passado. Contudo, através da reflexão realizada ao longo deste trabalho, concluímos que essa perspectiva é injusta, limitada e redutora, sendo estas pressuposições críticas recorrentes desafiadas, nomeadamente, pela natureza híbrida, diversidade de preocupações, dimensão abrangente de temas e assuntos que aflora, e, particularmente, pelo facto de ter abordado temas pertinentes e actuais, e analisado aspectos da sociedade sua contemporânea.

Com efeito, após uma análise da sua produção literária, constatámos que Wharton não se cingiu ao passado e tradição. A autora revelou interessar-se profundamente pela vida que se desenrolava à sua volta, manifestou ser uma astuta observadora e crítica social, preocupada com o mundo a que pertencia.

A “invasão” dos novos-ricos contribuíra para destruir a convenção social existente. Após 1918, Wharton enfrentou a perda do seu maior tema, os efeitos das operações sociais nas aspirações e desenvolvimento do indivíduo. As suas tentativas de se adaptar a essa perda, enquanto procurava permanecer uma escritora capaz de captar leitores e abordar problemas contemporâneos, marcam a última metade da sua carreira. Depois da guerra, afastou-se de considerações sobre o sofrimento individual numa sociedade demasiado repressiva, para sátiras sobre uma sociedade de consumo americana emergente em que relações pessoais e instituições eram utilizadas como produtos a

rejeitar quando a sua utilidade deixasse de existir.

Ao longo da sua obra, particularmente nos seus romances dos anos vinte, como *Twilight Sleep*, é visível a sua intenção de focar problemas preponderantes e eminentes na sociedade sua contemporânea, e as transformações que a sociedade sofria nessa época de transição, nomeadamente em relação às mentalidades, ao papel da mulher na sociedade, aos efeitos da guerra, e à experimentação ao nível da escrita. Ela abordou o efeito, no indivíduo, das atitudes cambiantes em relação ao casamento e sexo, e os efeitos da economia moderna na família, o amor, o divórcio, a sociedade de consumo materialista, entre outros. Revelou preocupação com a emergência da cultura de massas; a ascensão do *Harlem Renaissance*, e outras comunidades artísticas que competiam pelo domínio cultural na América; e com o progresso tecnológico, que conduzia a uma modernidade que entrava em conflito com os valores culturais que ela mais prezava, de estabilidade, integridade e profundidade moral e intelectual. Através da sua produção literária, Wharton veicula, afinal, a sua preocupação e opinião crítica acerca destes, e de outros, aspectos.

Em *Twilight Sleep*, são todavia evidentes novas preocupações. Nesta obra, através do seu olhar crítico, Wharton evidencia a sociedade nova-iorquina moderna sua contemporânea, dos anos 20 nos Estados Unidos, e reflecte sobre o estilo de vida dos americanos. Através da convocação dos anos 20, a autora aborda temas actuais e modernos, de um modo que, embora não necessariamente no âmbito de uma estética obviamente modernista, se revela experimental estilisticamente. Wharton escreve criticamente sobre a alienação e frustração dos homens e mulheres na era do pós-guerra, mais impersonalizada e desenraizada. Através deste romance, revelou ansiedade acerca da “new america” – vastamente representada pela cultura do *Harlem*, pelo *Jazz* e pelas *flappers*.

Os anos vinte constituíram uma década da História dos Estados Unidos repleta de acontecimentos sociais e culturais, em que estavam em mutação muitos aspectos da sociedade e cultura americanas, que testemunhou o final da *Gilded Age*, com as suas inovações industriais, da 1ª Guerra Mundial, e o início das definições “modernas” de género, sexo, e cultura. Surgiu a cultura de massas, um novo estilo de vida urbano, e a nação tornou-se comercial e consumista. Os anos vinte foram uma década de transição, em que a revolta modernista contra o vitorianismo, a revolução na arte, literatura e

música, novos movimentos culturais, e a mudança do papel das mulheres, reflectiam os valores em transformação, e uma geração detentora de uma nova mentalidade em ruptura com uma sociedade mais tradicional. A década de vinte foi marcada, por um lado, pela prosperidade e entretenimento, e, por outro lado, por conflitos culturais, raciais, sociais, religiosos e políticos que moldaram a sociedade americana. Foi um período de grande contradição e de tensões, causadas pelas mudanças - a nível político, económico e social - que a sociedade experimentava, e que transpareciam em tendências, acontecimentos, e movimentos sociais e culturais.

Consideramos a decisão de Wharton, de utilizar a década dos anos 20 como *background* da obra *Twilight Sleep*, extremamente lógica, dado o seu desejo de caracterizar fidedignamente as modificações na sociedade, provocadas pela 1ª Guerra Mundial, como a crescente liberdade individual e a enfraquecida consciência da tradição. Neste romance, a autora desenha um mundo ultramoderno e cosmopolita, cujas situações de desenraizamento e instabilidade são evidentes, uma vez que a sociedade perdeu a sua função regulamentadora e determinante. Wharton revela que valores como a fé e a tradição se tornaram insignificantes devido à modernização da sociedade, à invasão do capitalismo e materialismo desenfreado, e à busca do luxo e do prazer, agora considerados as maiores necessidades.

De facto, neste romance, Wharton descreve uma nova sociedade, emergida após a 1ª Guerra Mundial, demasiado liberal e dada a excessos, perante a qual assumiu uma perspectiva crítica. Ela prezava a liberdade, contudo, considerava que os indivíduos, particularmente as mulheres, não usufruíam dela convenientemente nos anos 20. O problema cultural que Wharton visa, já não é o de que as mulheres se manifestam destituídas de liberdade, mas que, a maior parte delas, juntamente com o resto da sociedade, foram libertados para um mundo de actividade infantil, sem sentido, em que a responsabilidade e sofrimento eram evitados, e a evasão à realidade era a palavra de ordem. Wharton criticou os americanos que, vivendo uma existência sem rumo, se alinhavam com insinceridade com várias causas, ou se dedicavam a entusiasmos passageiros. Constituindo uma sátira à *Jazz Age*, esta obra retrata a duplicidade dessa época: o *glamour* das festas requintadas, a agitação e a elegância permissiva da vida social, mas também o vazio e a angústia das vidas vividas a curto prazo, a falta de horizontes, a futilidade e os excessos de uma juventude desalentada.

A autora revelou os seus receios por uma América que, segundo o que constatava, tentava esquecer o passado e a tradição, que ela entendia como factores essenciais e alicerces para a nova sociedade. Deste modo, Wharton parece transparecer, nesta questão, reminiscências de Emerson, visto que, aparentemente, e na esteira de Mário Avelar, a autora também observava a história “não como uma sucessão de tempos, mas como um espaço agonístico por excelência, no qual a superação do antecedente só se verifica quando a singularidade define o olhar, em que o passado não se encontra perdido na memória, ou no tempo, reactualizando-se, pelo contrário, sempre que no presente é exigida a sua convocação” (121).

Contudo, consideramos que a crítica à nova sociedade e a evocação do passado não lhe imprimem um carácter conservador e desfasado do mundo moderno, encaramos, antes, a sua postura, como uma reacção aos exageros e perda de valores que considerava essenciais em qualquer tipo de sociedade, não obstante a sua necessária evolução. Wharton apoiava um equilíbrio entre a tradição - que considerava uma influência estabilizadora para a cultura - e a inovação, fazendo representar essa dicotomia através de personagens que se posicionavam numa situação de assimilação ou subversão perante o *ethos* vigente.

As personagens a que recorre em *Twilight Sleep*, proporcionam uma panorâmica geral da transformação sofrida na sociedade americana, após a emergência da sociedade capitalista. Assim, Pauline e Dexter Manford representam o “new Money” do industrialismo, os novos-ricos que “invadiram” a *Old New York*, representada por Arthur, Jim e Nona, o “old money” da classe alta, impondo novas formas de pensar e agir centradas numa dimensão materialista. As mulheres, ou a “woman question”, que ocupa um lugar central na obra de Wharton, revelam proeminência no romance através das personagens femininas Pauline, Lita e Nona, representando, respectivamente, a *New Woman*, a *flapper*, e a intrusa.

Através das personagens, Wharton denuncia, como vimos, os relacionamentos complexos, as falhas de comunicação, o egocentrismo, a evasão, a fuga dos elementos da nova sociedade no mundo moderno, e a complexidade da interacção entre as personagens que, centradas nelas próprias, se esquivam de sentir dor, sofrimento, de partilhar sentimentos e de investir nas relações com entrega e autenticidade. Esta interacção vê-se dificultada pela ausência de uma comunicação bem sucedida, e pelo

isolamento dos indivíduos nos seus próprios interesses e objectivos.

Grande parte das personagens revela conformidade com o *ethos* vigente, destacando-se, no entanto, uma personagem, Nona Manford, que revela a consciência em extinção, os valores perdidos e uma tradição esquecida. Ela projecta uma voz dissonante a chamar a nova sociedade à realidade.

Na sequência da reflexão realizada ao longo deste trabalho, estamos convictos de que *Twilight Sleep* refuta a perspectiva de que Wharton se revelava uma escritora ancorada no passado. Ela transmite a adaptabilidade e versatilidade de uma autora moderna, e confirma que, apesar da sua ambiguidade, e, na esteira de alguns críticos, da sua rejeição perante a nova experimentação formal, se tentou adaptar à nova realidade, abordar novos temas, e adoptar novas formas narrativas, com carácter fragmentário a nível do discurso, passíveis de a enquadrar no âmbito da estética modernista.

De facto, consideramos que Wharton manifestou, consistentemente, empenho em se exceder como escritora, usando a crítica a que recorre na sua ficção no sentido de tentar efectuar mudança política, cultural e social na América.

No início do século XXI, após o *redespertar wharntoniano*, iniciado em finais do século XX, Edith Wharton continua a seduzir os leitores e a crítica. A sua produção literária é objecto de estudos académicos, suscita a publicação de inúmeros livros, artigos, dissertações acerca da sua vida e obra, e a inclusão do seu trabalho nos currículos escolares e universitários. A reedição de grande parte da sua obra literária revela-a como uma escritora popular, relevante e influente no panorama literário americano. O mundo do cinema e o do teatro não permaneceram alheios à sua popularidade e importância como embaixadora cultural dos EUA. O potencial comercial e a actualidade dos temas dos seus romances justificam, em grande medida, as adaptações teatrais e cinematográficas de diversas obras. O seu trabalho é ainda admirado pelas suas características estilísticas e estruturais, e muitos dos seus romances permanecem uma fonte de estudo dos costumes, vestuário, hábitos culturais e sociais, arquitectura e interiores da época. Wharton forneceu, através das suas obras, uma análise histórica da sociedade americana que abrange um século, desde os anos 1830 até à Grande Depressão dos anos 1930.

Com efeito, importa promover esta escritora situada entre dois séculos e dois mundos (o europeu e o norte-americano), entre outros motivos, porque a sua obra

permite abordar um dos períodos mais prósperos da economia norte-americana: o impulso industrial e capitalista de princípios do século XX.

A natureza híbrida, interdisciplinar e multicultural da produção literária de Wharton, converte-a numa escritora especialmente atractiva a diferentes níveis (institucional, ideológico académico, comercial) e oferece possibilidades de investigação que vale a pena explorar. De facto, aspectos ainda por estudar, ou parcialmente analisados, da sua obra são: a representação dos meios de comunicação social e de transporte, identidade e emigração, o fenómeno do turismo, o multiculturalismo, a sociedade de consumo, o culto da imagem, a representação do colonialismo, imperialismo, e intervencionismo económico e político dos Estados Unidos, entre outros. As relações entre ideologia, mercado e cultura material perfilham-se como o futuro das investigações em torno da sua produção literária. As suas obras proporcionam a execução de estudos sobre relações de classe, género e raça, a partir de uma perspectiva ideológica e económica.

Os conteúdos dos seus romances e a sua capacidade para amalgamar tradições e tendências literárias diferentes, convertem Edith Wharton num ponto de referência indispensável da identidade americana do passado, presente e futuro: ” Wharton's multiple perspectives on history make her at once an “assiduous relic-hunter” of the past (NW 781), an observant chronicler of the present, and a compelling voice for the future” (Singley, *Guide* 17). Wharton pertence ao cânone da literatura norte-americana porque representa um marco incontornável na história cultural e social dos EUA.

BIBLIOGRAFIA

DE EDITH WHARTON

WHARTON, Edith, and Ogden Codman, Jr. *The Decoration of Houses*. New York: Scribner's, 1897.

----- . *The Greater Inclination*. New York: Scribner's, 1899.

----- . *The Touchstone*. New York: Scribner's, 1900.

----- . *Crucial Instances*. New York: Scribner's, 1901.

----- . *The Valley of Decision*. 2 vols. New York: Scribner's, 1902.

----- . *The House of Mirth*. New York: Scribner's, 1905.

----- . *The Fruit of the Tree*. New York: Scribner's, 1907.

----- . *Madame de Treymes*. New York: Scribner's, 1907.

----- . *The Hermit and the Wild Woman and Other Stories*. New York: Scribner's, 1908.

----- . *A Motor-Flight Through France*. New York: Scribner's, 1908.

----- . *Ethan Frome*. New York: Scribner's, 1911.

----- . *The Reef*. New York: Appleton, 1912.

----- . *The Custom of the Country*. New York: Scribner's, 1913.

----- . *Xingu and Other Stories*. New York: Scribner's, 1916.

----- . *Summer*. New York: Appleton, 1917.

----- . *The Marne*. New York: Appleton, 1918.

----- . *French Ways and Their Meaning*. New York: Appleton, 1919.

----- . *The Age of Innocence*. New York: Appleton, 1920.

----- . *The Glimpses of the Moon*. New York: Appleton, 1922.

----- . *A Son at the Front*. New York: Scribner's, 1923.

- . *The Mother's Recompense*. New York: Appleton, 1925.
- . *The Writing of Fiction*. New York: Scribner's, 1925.
- . "The Great American Novel." *Yale Review* 16 (July 1927): 646-656.
- . *Twilight Sleep*. 1927. New York: Simon & Schuster, 1997.
- . *The Children*. New York: Appleton, 1928.
- . *Hudson River Bracketed*. New York: Appleton, 1929.
- . *The Gods Arrive*. New York: Appleton, 1932.
- . *A Backward Glance*. 1934. New York: Simon and Schuster, 1998.
- . *The Collected Short Stories of Edith Wharton*. 2 Volumes. Ed. R. W.B. Lewis. New York: Scribners, 1968.
- . *Edith Wharton: Novellas and Other Writings*. Ed. Cynthia Griffin Wolff. New York: Library of America, 1990.
- . "The Criticism of Fiction." *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings*, ed. Frederick Wegener. Princeton: Princeton U P, 1996. 120-129.
- . "A Cycle of Reviewing." *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings*, ed. Frederick Wegener. Princeton: Princeton U P, 1996. 159-163.
- . *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings*. Ed. with an introduction by Frederick Wegener. Princeton, NJ: Princeton UP, 1996.
- . "Fiction and Criticism." *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings*, ed. Frederick Wegener. Princeton: Princeton U P, 1996. 293-98.
- . "Introduction to the House of Mirth." *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings*, ed. Frederick Wegener. Princeton: Princeton U P, 1996. 264-270.
- . "Permanent Values in Fiction." *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings*, ed. Frederick Wegener. Princeton: Princeton U P, 1996. 175-179.
- . "Preface to Ghosts." *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings*, ed. Frederick Wegener. Princeton: Princeton U P, 1996. 270-274.
- . "Tendencies in Modern Fiction." *Edith Wharton: The Uncollected Critical Writings*, ed. Frederick Wegener. Princeton: Princeton U P, 1996. 170-74.

SOBRE EDITH WHARTON

AMMONS, Elizabeth. *Edith Wharton's Argument with America*. Athens (Georgia): Georgia U P, 1980.

----- . "Edith Wharton's Heroines: Studies in Aspiration and Compliance." Diss. U of Georgia P, 1980.

----- , ed. *The House of Mirth*. By Edith Wharton. Norton Critical Edition. New York: Norton, 1990.

AUCHINCLOSS, Louis. *Edith Wharton*. University of Minnesota Pamphlets on American Writers; No. 12. Minnesota U P, 1961.

----- . *Edith Wharton, A Woman in Her Time*. New York: Viking P., 1971.

----- . "Wharton, Edith Newbold Jones" *Notable American Women, a Biographical Dictionary*. Vol 3. Ed. Edward T. James. Cambridge: Harvard U P, 1971.

BAUER, Dale M. *Edith Wharton's Brave New Politics*. Madison: Wisconsin U P, 1994.

----- . "Wharton's "Others": Addiction and Intimacy." *Historical Guide to Edith Wharton*. New York Oxford: Oxford U P, 2003. 115-146.

BEER, Janet. *Edith Wharton*. Plymouth, England: Northcote House with British Council, 2002.

BELL, Millicent. "Edith Wharton and Henry James: The Literary Relation." *Publications of the Modern Language Association* 74 (December 1957): 619-637.

----- . *Edith Wharton and Henry James: The Story of Their Friendship*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1965.

----- , ed. *The Cambridge Companion to Edith Wharton*. NY: Cambridge UP, 1995.

BENDIXEN, Alfred and Annette Zilversmit, eds. *Edith Wharton: New Critical Essays*. NY: Garland, 1992.

BENSTOCK, Shari. *No Gifts from Chance: A Biography of Edith Wharton*. New York: Penguin, 1994.

----- . "Edith Wharton, 1862-1937: A Brief Biography." *Historical Guide to Edith Wharton*. Ed. Carol Singley. New York Oxford: Oxford U P, 2003. 19-48.

- BLOOM, Harold, ed. *Edith Wharton: New Essays in Criticism*. NY: Chelsea House, 1986.
- BRATTON, Daniel L. "Conspicuous Consumption and Conspicuous Leisure in the Novels of Edith Wharton." Diss., U of Toronto, 1983.
- COLQUITT, Clare, Susan Goodman, and Candace Waid, eds. *A Forward Glance: New Essays on Edith Wharton*. Newark: Delaware U P, 1999.
- COOLIDGE, Olivia. *Edith Wharton: 1862-1937*. New York: Charles Scribner's Sons, 1964.
- DAWSON, Melanie V. "'Too Young for the Part': Narrative Closure and Feminine Evolution in Wharton's '20s Fiction." *Arizona Quarterly* 57.4 (Winter 2001): 89-119.
- DWIGHT, Eleanor. *Edith Wharton: An Extraordinary Life*. New York: Abrams, 1994.
- DYMAN, Jenni. *Lurking Feminism: The Ghost Stories of Edith Wharton*. New York: Peter Lang, 1996.
- ERLICH, Gloria C. *The Sexual Education of Edith Wharton*. Berkeley: California U P, 1992.
- FEDORKO, Kathy A. *Gender and the Gothic in the Fiction of Edith Wharton*. Tuscaloosa: Alabama U P, 1995.
- FRACASSO, Evelyn E. *Edith Wharton's Prisoners of Consciousness: A Study of Theme and Technique in the Tales*. Westport, Conn.: Greenwood, 1994.
- FRYER, Judith. *Felicious Space: The Imaginative Structures of Edith Wharton and Willa Cather*. Chapel Hill: North Carolina U P, 1986.
- GILMAN, Dorothy F. "In New York with Edith Wharton." *Boston Evening Transcript* (28 May 1927): 5.
- GIMBEL, Wendy. *Edith Wharton: Orphanhood and Survival*. Landmark Dissertations in Women's Studies Series. Ed. Annette Baxter. New York: Praeger, 1984.
- GOODMAN, Susan. *Edith Wharton's Inner Circle*. Austin: Texas U P, 1994.
- GOODWYN, Janet Beer. *Edith Wharton. Traveller in the Land of Letters*. New York: St. Martin's P. 1990.
- HAYTOCK, Jennifer. "Marriage and Modernism in Edith Wharton's *Twilight Sleep*." *Legacy: A Journal of American Women Writers* 19.2 (2003): 216-29.
- HERMAN, Barbara A.. "The Marriage Question: A Study of Selected Novels by Edith Wharton", Diss. U of North Carolina, 1987.

HEWITT, Rosalie. "Aristocracy and the Modern American Novel of Manners: Edith Wharton, F. Scott Fitzgerald, Ellen Glasgow and James Gould Cozzens." Diss., Purdue U, 1970.

HOELLER, Hildegard. *Edith Wharton's Dialogue with Realism and Sentimental Fiction*. Gainesville, FL: Florida UP, 2000.

HOFFMAN, Frederick J. "Points of Moral Reference: A Comparative Study of Edith Wharton and F. Scott Fitzgerald." *English Institute Essays* (1949): 147-76.

HOLBROOK, David. *Edith Wharton and the Unsatisfactory Man*. London: Vision, 1991.

HOWE, Irving, ed. *Edith Wharton: a Collection of Critical Essays*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1962.

JACOBY, Victoria A. "A Study of Class Values and the Family in the Fiction of Edith Wharton." Diss., Stanford U, 1972.

JOSLIN, Katherine. *Edith Wharton*. London: Macmillan, 1991.

KASSANOFF, Jennie A. "Extinction, Taxidermy, Tableaux Vivants: Staging Race and Class in The House of Mirth." *PMLA* 115.1 (2000): 60-74.

KELLOG, Grace. *The Two Lives of Edith Wharton: the Woman and her Work*. New York : Appleton Century, 1965.

KILLORAN, Helen. *Edith Wharton: Art and Allusion*. Tuscaloosa (AL): Alabama U P, 1996.

----- . *The Critical Reception of Edith Wharton (Literary Criticism in Perspective)*. Rochester, NY: Camden House, 2001.

KOPRINCE, Susan F.. "The Fictional Houses of Edith Wharton." Diss. U of Illinois at Urbana-Campaign, 1981.

LAUER, Kristin Olson. "Can France Survive This Defender ? Contemporary American Reaction to Wharton's Expatriation." *Wretched Exotic: Essays on Edith Wharton in Europe*. New York: Peter Lang, 1993. 77-95.

LEAVIS, Q. D. "Henry James's Heiress: The Importance of Edith Wharton." 1938. *Edith Wharton: A Collection of Critical Essays*. Ed. Irving Howe. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1962. 73-88.

LEWIS, R. W. B. *Edith Wharton: A Biography*. NY: Harper & Row, 1975.

----- , and Nancy Lewis, eds. *The Letters of Edith Wharton*. New York: Macmillan, 1988.

LINDBERG, Gary H. *Edith Wharton and the Novel of Manners*. Charlottesville, VA: Virginia U P, 1975.

LOVETT, Robert Morss. *Edith Wharton*. New York: McBride, 1925.

LUBBOCK, Percy. *Portrait of Edith Wharton*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1947.

LYDE, Marilyn Jones. *Edith Wharton: Convention and Morality in the Work of a Novelist*. [1st] ed. Norman: Oklahoma U P, 1959.

MARSHALL, Scott. "Edith Wharton on Film and Television: A History and Filmography." *Edith Wharton Review* 13:2 (1996): 15-26.

McDOWELL, Margaret. "Viewing the Custom of her Country: Edith Wharton's Feminism." *Contemporary Literature* 15 (1974): 520-38.

----- . *Edith Wharton*. Boston: G.K Hall and Co., 1976.

----- . *Edith Wharton*. Rev. ed. Boston: Twayne Publishers, 1990.

NETTELS, Elsa. *Language and Gender in American Fiction: Howells, James, Wharton and Cather*. Hampshire:MacMillan, 1997.

NEVIOUS, Blake. *Edith Wharton: A Study of Her Fiction*. Berkeley: California U P, 1953.

OLIN-AMMENTORP, Julie. "Edith Wharton's Challenge to Feminist Criticism." *Studies in American Fiction* 16.2 (Autumn 1988): 237-44.

PAPKE, Mary E. *Verging on the Abyss : the Social Fiction of Kate Chopin and Edith Wharton*. New York : Greenwood, 1990.

PARRIGTON, Vernon Louis. "Our Literary Aristocrat." 1921 *Edith Wharton: A Collection of Critical Essays*. Ed. Irving Howe. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1962. 151-154.

PENNELL, Melissa McFarland. *Student Companion to Edith Wharton*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2003.

PRESTON, Claire. *Edith Wharton's Social Register*. New York: St. Martin's Press, 2000.

PRICE, Alan. *The End of the Age of Innocence: Edith Wharton and the First World War*, 1st. ed. New York: St. Martin's Press, 1996.

----- , and Katherine Joslin, eds. *Wretched Exotic: Essays on Edith Wharton in Europe*. New York: Peter Lang, 1993.

QUINN, Arthur Hobson, ed. *An Edith Wharton Treasury*. New York: Appleton-Century-Crofts, inc., 1950.

RAHI, G. S. *Edith Wharton: A Study of Her Ethos and Art*. Amritsar: Guru Nanak Dev UP, 1983.

RAPHAEL, Lev. *Edith Wharton's Prisoners of Shame: A New Perspective on Her Neglected Fiction*. New York: Macmillan, 1991.

SALMI, Anja. *Andromeda and Pegasus: Treatment of the Themes of Entrapment and Escape in the Novels of Edith Wharton*. Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Dissertationes Humanarum Litterarum. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1991.

SCHRIBER, Mary Suzanne. *Gender and the Writer's Imagination: from Cooper to Wharton*. Lexington: U P of Kentucky, 1987.

SINGLEY, Carol. *Edith Wharton: Matters of Mind and Spirit*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

-----, ed. *A Historical Guide to Edith Wharton*. New York Oxford: Oxford U P, 2003.

TAVARES, Maria Teresa de Castro Mourinho. *A Arquitectura da Modernidade na Obra de Edith Wharton (1870-1920)*. Coimbra: Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra, 2001.

TINTNER, Adeline. "Mothers, Daughters, and Incest in the Late Novels of Edith Wharton" *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*. Ed. Cathy N. Davidson e E. M. Broner. New York: Ungar, 1980.

----- . *Edith Wharton in Context: Essays on Intertextuality*. Tuscaloosa, AL: Alabama U P, 1999.

TRILLING, Diana. "The House of Mirth Revisited." *Harper's Bazaar* 81, December 1947.

TUTTLETON, James. "The Feminist Takeover of Edith Wharton." *The New Criterion* 7.7 (1989): 6-14.

----- et al., eds. *Edith Wharton: The Contemporary Reviews*. Cambridge: Cambridge U P, 1992.

TYREE, Wade. "Puritan in the Drawing Room: The Puritan Aspects of Edith Wharton and her Novels." Diss., of Princeton U, 1979.

UNDERWOOD, John Curtis. "Culture and Edith Wharton." *Literature and Insurgency: Ten Studies in Racial Evolution*. New York: Biblo & Tannen, 1914 and 1974. 351-52.

- VIDAL, Gore. Introduction. *The Edith Wharton Omnibus*. By Edith Wharton. New York: Nelson Doubleday, inc., 1978.
- VITA-FINZI, Penelope. *Edith Wharton and the Art of Fiction*. London: Pinter, 1990.
- WAID, Candace. *Edith Wharton's Letters from the Underworld: Fictions of Women and Writing*. Chapel Hill: North Carolina UP, 1990.
- WALTON, Geoffrey. *Edith Wharton: A Critical Interpretation*. 1970. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1990.
- WEBB, Mary. "Irony and Mrs. Wharton." *Bookman* [England], 72 (September 1927): 303.
- WEGENER, Frederick. "Form, 'Selection', and Ideology in Edith Wharton's Antimodernist Aesthetic." *A Forward Glance: New Essays on Edith Wharton*. Newark: Delaware U P, 1999. 116-138.
- WERSHOVEN, Carol. *The Female Intruder in the Novels of Edith Wharton*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1982.
- WHITE, Barbara. *Edith Wharton: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne, 1991.
- WILLIAMS, Barbara M.. "Edith Wharton's Independent Woman and the Social Matriarch of Old New York." Diss., Kent State U, 1983.
- WILLIAMS, Merryn. *Six Women Novelists: Oliver Schreiner, Edith Wharton, F.M.Mayor, Katherine Mansfield, Dorothy L. Sayers, Antonia White*. London: Macmillan, 1987.
- WILSON, Edmund. "Twilight Sleep." *New Republic* 51 (8 June 1927): 78.
- . "Justice to Edith Wharton." 1938. *Edith Wharton: A Collection of Critical Essays*. Ed. Irving Howe. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962. 19-31.
- WOLFE, Robert T.. "The Restless Women of Edith Wharton." Diss., of Columbia, 1974.
- WOLFF, Cynthia G. *A Feast of Words: The Triumph of Edith Wharton*. NY: Oxford UP, 1977.
- WRIGHT, Sarah Bird. *Edith Wharton A to Z: The Essential Guide to the Life and Work*. New York: Facts on File, 1998.

GERAL

An Outline of American History. United States Information Agency, 1994.

ALLEN, Derek and Paul Smith. *Life and Culture in the English Speaking World*. La Spiga Languages. Milano: Techno Media Reference, 1994.

ALLEN, Frederick. *The Big Change*. New York: Harper, 1952.

AUCHINCLOSS, Louis. *Reflections of a Jacobite*. Boston: Houghton Mifflin, 1961.

----- . *Pioneers and Caretakers: A Study of 9 American Women Novelists*. Minneapolis: Minnesota U P, 1965.

AVELAR, Mário. *História(s) da Literatura Americana*. Lisboa: Universidade Aberta, 2004.

BALTER, Ariel. "Consuming Desire: Material Culture and the Turn-of-the Century Novel in England and the US." Diss., Tufts University, 1997.

BANNER, Lois W. *American Beauty*. New York: Alfred A. Knopf, 1983.

BARITZ, Loren, ed. *The Culture of the Twenties*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Co., 1970.

BARRISH, Phillip. *American Literary Realism, Critical Theory, and Intellectual Prestige*. New York: Cambridge U P, 2001.

BEACH, Joseph Warren. *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1932.

BENSTOCK, Shari. *Women of the Left Bank: Paris, 1900-1940*. Austin: U of Texas P, 1986.

BRADBURY, Malcom, David Palmer, eds. *The American Novel and the 1920's*. Stratford-Upon-Avon Studies 13. London: Edward Arnold, 1971.

BOGAN, Louise. *Selected Criticism: Prose, Poetry*. New York: Noonday Press, 1955.

BRODHEAD, Richard. *Cultures of Letters: Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*. Chicago: Chicago U P, 1993.

BROGAN, Hugh. *Longman History of the United States of America*. London: Longman, 1985.

BROOKS, Van Wyck. *The Confident Years*. New York: Dutton, 1952.

- BULLETT, Gerald. "New Fiction." *Saturday Review* 139 (30 May 1925): 588.
- CALVERTON, V. F. *The Bankruptcy of Marriage*. 1928. New York: Arno Press, 1972.
- CARTER, Paul A. *The Twenties in America*. London: Routledge and Kegan Paul, 1968.
- COCHRAN, Thomas. *Challenges to American Values: Society, Business, and Religion*. New York: Oxford UP, 1985.
- COLLINS, Joseph. *Taking the Literary Pulse: Psychological Studies of Life and Letters*. New York: George H. Doran Company, 1924.
- COWLEY, Malcolm. *Exile's Return*. New York: Viking Press, 1934.
- CROWTHER, Jonathan and Kathryn Kavanagh, eds. *Oxford Guide to British and American Culture*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- de JONGH, James. *Vicious Modernism: Black Harlem and the Literary Imagination*. New York: Cambridge UP, 1990.
- DOLAN, Marc. *Modern Lives: A Cultural Rereading of the "Lost Generation"*. West Lafayette, Indiana: Purdue UP, 1996.
- DUMENIL, Lynn, and Foner, Eric. *The Modern Temper: American Culture and Society in the 1920s*. New York: Hill & Wang, 1995.
- DUMOND, Dwight Lowell. *A History of the United States*. New York: Holt, 1942.
- ERENBERG, Lewis A. *Steppin' Out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture, 1890-1930*. Westport, CT: Greenwood, 1981.
- FASS, Paula S. *The Damned and the Beautiful: American Youth in the 1920s*. New York: Oxford UP, 1977.
- FAULKNER, Harold Underwood. *American Political and Social History*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1952.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: O Dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FIRESTONE, Shulamith. *The Dialectic of Sex: The Case For Feminist Revolution*. New York: William Morrow, 1970.
- FORREY, Carolyn. "The New Woman Revisited." *Women's Studies* 2 (1), (1974): 38-39.
- GILBERT, Sandra, and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.

----- . *Sexchanges*. New Haven: Yale University Press, 1989. Vol. 2 of *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. 3 vols. 1988-1994.

GRUVER, Rebecca Brooks. "The 1920s: Prosperity and Cultural Change." *An American History*. Third Edition. 25. New York: Addison-Wesley Publishing Company, 1981.

HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: U of Chicago P, 1987.

HATCHER, Harlan. *Creating the Modern American Novel*. Murray Hill, New York: Farrar & Rinehart, 1935.

HAWTHORNE, Hildegard. *Women and Other Women: Essays in Wisdom*. New York: Duffield, 1908.

HERGESHEIMER, Joseph. "Shapes in Light." *Saturday Evening Post* (6 March 1926).

HOFFMAN, Frederick. *The Twenties: American Writing in the Post-War Decade*. New York: Free Press, 1965.

KAPLAN, Amy. *The Social Construction of American Realism*. Chicago: Chicago U P, 1988.

KAZIN, Alfred. *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*. New York: Harcourt, Brace and World, inc, 1942.

KEITH, May. *Characters of Women in Narrative Literature*. New York: St. Martin's Press, 1981.

KYVIG, David E. *Daily Life in the United States, 1920-1939: Decades of Promise and Pain*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.

LEAVITT, Judith Walzer. "Birthing and Anesthesia: the Debate over Twilight Sleep." *Signs* 6 (1980): 147-164.

McCOY, Donald R. *Coming of Age: The United States During the 1920s and 1930s*. New York: Penguin Books, 1977.

MICHAUD, Regis. *The American Novel To-Day: A Social and Psychological Study*. Trans. of Le Roman Americain d'aujourd'hui. Paris: Boivin, 1926. Boston, MA: Little, Brown, 1928.

MILLET, Kate. *Sexual Politics*. 1969. New York: Avon, 1970.

MILLGATE, Michael. *American Social Fiction: James to Cozzens*. New York, Barnes & Noble, Inc., 1965.

MORRISON, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage-Random House, 1993.

MOWRY, George. *The Urban Nation: 1920-1960*. New York: Hill and Wang, 1965.

NOBLE, David W. and Peter Carroll. "Prosperity and Depression, 1920-40." *The Free and the Unfree: a New History of the United States*. New York: Penguin Books, 1977. 317-42.

NUGENT, Walter T. K. *Modern America*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1973.

NYE, R. B. e J. E. Morpurgo. *História dos Estados Unidos*. Vol. 2. Lisboa: Editora Ulisseia, 1955.

O'BRIEN, Edward J. *The Advance of the American Short Story*. New York, Dodd, Mead, 1923. 202-203.

O'DEA SCHENCKEN, Suzanne. *From Suffrage to the Senate: An Encyclopedia of American Women in Politics*. Santa Barbara: ABC-Clio, 1999.

OGREN, Kathy. "Controversial Sounds: Jazz Performance as Theme and Language in the Harlem Renaissance." *The Harlem Renaissance: Revaluations*. Ed. Amritjit Singh, William S. Shiver, and Stanley Brodwin. New York: Garland, 1989. 159-84.

O'NEILL, William. *Everyone Was Brave: A History of Feminism in America*. Chicago, Quadrangle Books, 1971.

PARISH, Peter J., ed. *Reader's Guide to American History*. London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.

PARRINGTON, Vernon Louis. *Main Currents in American Thought: An Interpretation of American Literature from the Beginnings to 1920*. 3 vols. New York: Harcourt, Brace and World, 1927-1930.

PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Sociedade e Cultura Norte-Americanas*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.

RHODES, Chip. *Structures of the Jazz Age: Mass Culture, Progressive Education, and Racial Discourse in American Modernism*. London: Verso, 1998.

RICHARDS, Jeffrey. *The Age of the Dream Palace: Cinema and Society in Britain 1930-1939*. London: Routledge and Keagan Paul, 1984.

ROLLYSON, Carl. *Encyclopedia of American Literature, Volume III: The Modern and Postmodern Period from 1915*. New York: Facts on File, Inc., 2002.

ROWBOTHAM, Sheila. *Women's Consciousness, Man's World*. London: Penguin, 1973.

- SCHOELL, Frank L. *História dos Estados Unidos*. Lisboa: Editorial Aster, 1977.
- SEDGWICK, Henry Dwight. *The New American Type and Other Essays*. Boston, MA: Houghton-Mifflin, 1908.
- SHOWALTER, Elaine. *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- SMITH-ROSENBERG, Carroll. *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*. New York: Oxford UP, 1985.
- SPILLER, Robert, and others, eds. *Literary History of the United States: History*. 4th ed. rev. New York: MacMillan, 1974.
- SPINDLER, Michael. *American Literature and Social Change: William Dean Howells to Arthur Miller*. Bloomington: Indiana UP, 1983.
- SPRINGER, John Parris. *Hollywood Fictions: The Dream Factory in America*. Norman: U of Oklahoma P, 2000.
- TAYLOR, William. *In Pursuit of Gotham: Culture and Commerce in New York*. New York: Oxford UP, 1992.
- TINDALL, George B., and David E. Shi. "Society and Culture Between the Wars" *America*. New York: W. W. Norton, 1989. 656-78.
- TOMPKINS, Jane. *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*. Oxford U P, 1985.
- TUTTLETON, James. *The Novel of Manners in America*. Chapel Hill: Carolina U P, 1972.
- WAGNER-MARTIN, Linda. *The Modern American Novel, 1914-1945: A Critical History*. Boston: Twayne, 1990.
- WALDEN, Mirell L. "Liberated Women in American Fiction of the 1920s." Diss., City University of New York, 1998.
- WECTER, Dixon. *The Saga of American Society: A Record of Social Aspiration, 1607-1937*. New York: Scribner's. 1937.
- WEINSTEIN, Arnold. *The Fiction of Relationship*. Princeton: Princeton UP, 1988.
- WINSTON, E. W. "New Woman Under Fire." *Review of Reviews* 10 (December 1894): 656.
- WISH, Harvey. *Society and Thought in Modern America: A Social and Intellectual History of the American People From 1865*. 2. New York: Longmans, 1952.

VAN DOREN, Carl. *Contemporary American Novelists: 1900-1920*. New York: Mcmillan, 1923.

VAN O'CONNOR, William, ed. *Seven Modern American Novelists : an Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota, 1972.

VEBLEN, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. 1899. New York: Funk and Wagnalls, 1968.

WEBGRAFIA

Clash of Cultures in the 1910's and 1920's. 2004. Ohio State University Department of History. 2 Nov 2004. <<http://history.osu.edu/Projects/clash/>>.

Edith Wharton Review. Ed. Carole M. Shaffer-Koros. The Edith Wharton Society. 10 May 2007 <<http://www.wsu.edu/~campbelld/wharton/ewr.htm>>.

“Sandra Gilbert.” 2006. *Wikipedia, the Free Encyclopedia*. 25 Oct. 2006 <<http://en.wikipedia.org>>.