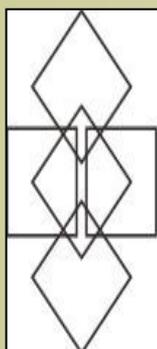




ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS



ABRAPUI

Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês



[APRESENTAÇÃO]

Apresentação

Este número de Estudos Anglo-Americanos marca o lançamento da revista em formato online, acompanhando, dessa forma, a tendência das publicações acadêmicas contemporâneas no que diz respeito à acessibilidade e disponibilidade. Este é, também, o primeiro número organizado pela equipe de professores do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina que constitui a Diretoria da Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês para o biênio 2011-2013.

O número 34 da Revista Estudos Anglo-Americanos inicia com o artigo de Genilda Azêredo. A autora tem como objetivo analisar os efeitos da metaficção em *Atonement*, de Ian McEwan, que foi adaptado para o cinema por Joe Wright. Em sua discussão, Azêredo considera o diálogo entre as obras de Ian McEwan e Jane Austen assim como entre a literatura e o cinema. No artigo seguinte, Daniel Serravalle de Sá apresenta uma análise de seis filmes dos anos 40 a partir do argumento de que, além das semelhanças estéticas, estes filmes têm características temáticas comuns, tais como questões de classe. Conforme o autor, tais semelhanças permitem uma análise fílmica de temas narrativos que se sobrepõem às tradicionais classificações dos subgêneros cinematográficos.

Em seu estudo, Stephania Ribeiro do Amaral investiga até que ponto a filosofia estética de Walter Pater, um dos principais representantes do movimento estético, é adotada, assimilada ou subvertida por Oscar Wilde, de quem foi tutor. Já Déborah Scheidt concentra-se no estudo do elemento trágico na coleção de contos de fadas *O Príncipe Feliz e Outros Contos*, de Oscar Wilde. Fecha este número da Revista o artigo de Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert que discute a representação do subalterno por meio do discurso feminino e do silêncio em *Beloved*, de Toni Morrison.

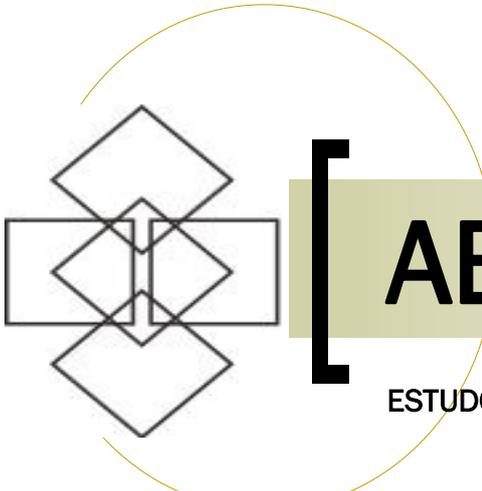
Esperamos que os trabalhos aqui apresentados possam contribuir para a pesquisa e o debate na área de literaturas de língua inglesa em nosso país e no contexto internacional.

Mailce Borges Mota

Anelise Reich Corseuil

Magali Sperling Beck

Celso Tumolo



ABRAPUI

ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

Estudos Anglo-Americanos	Florianópolis	34	P. 1-102	2010
--------------------------	---------------	----	----------	------

Diretoria da ABRAPUI (2010)

Presidente: Mailce Borges Mota

Vice-Presidente: Anelise Reich Corseuil

Secretária: Magali Sperling

Estudos Anglo-Americanos – Diretoras

Mailce Borges Mota – Editora-chefe

Anelise Reich Corseuil

Magali Sperling

Celso Henrique Soufen Tumolo

Pareceristas ad hoc

Anelise Reich Corseuil

Maria Lúcia Milléo Martins

Conselho Consultivo

Ângela B. Kleiman, Ana Lucia A. Gazolla, Anna M. G. Carmagnani, Carly Silva, Cristina M. T. Stevens, Dilvo I. Ristoff, Francis H. Aubert, Heloísa M. F. Boxwell, José Roberto O´Shea, Kanavillil Rajagopalan, Laura P. Z. Izarra, Lúcia Pacheco de Oliveira, Luiz Angélico da Costa, Luiz Paulo da Moita Lopes, Maria Eliza Cevasco, Maria Jandyra Cunha, Maria Helena V. Abrahão, Marilda do Couto Cavalcante, Michael H. Smith, Munira H. Mutran, Nelson Mitrano Neto, Peônia Viana Guedes, Sandra G. T. Vasconcelos, Sandra R. G. de Almeida, Sara Viola Rodrigues, Sigrid Renaux, Sonia Zyngier, Stela M. O. Tagnin, Tereza Marques de O. Lima, Vera Lúcia Menezes de O. Paiva, Wilson J. Leffa, Ubiratan Paiva de Oliveira.

A Comissão reserva-se o direito de fazer adaptações de caráter editorial.

Apoio logístico

Graziela Pozzatti, Karina Gebien

Planejamento Gráfico e Diagramação: Karina Gebien

Toda correspondência relativa a Estudos Anglo-Americanos deverá ser enviada a:

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras – Sala 111
Campus Universitário
Trindade – 88040900
Florianópolis/SC
Brasil
secretaria.abrapui@gmail.com / abrapui@abrapui.org

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: Mailce Borges Mota Anelise Reich Corseuil Magali Sperling Beck Celso Henrique Soufen Tumolo	Pdf P.1
WORDS, IMAGES AND INVENTION: THE POWER OF META- FICTION IN AUSTEN, MCEWAN AND JOE WRIGHT Genilda Azerêdo	Pdf P. 6–22
1940S IN FILMS: GENRE AND SOCIAL CRITICISM Daniel Serravalle de Sá	Pdf P. 23–42
PRINCÍPIOS DO MOVIMENTO ESTÉTICO: WALTER PATER E OSCAR WILDE Stephania Ribeiro do Amaral	Pdf P. 43–67
THE TRAGIC MODE IN OSCAR WILDE'S FAIRY TALES Déborah Scheidt	Pdf P. 68–83
BETWEEN THE WORD AND THE SOUND: THE PAUSES IN MORRISON'S TEXT Bárbara Inês Ribeiro Simões Daibert	Pdf P. 84 –102

NORMAS PARA SUBMISSÃO DE TRABALHOS PARA A REVISTA ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

1. *Estudos Anglo-Americanos*, revista editada pela ABRAPUI, publica artigos e resenhas sobre Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa.
2. Os trabalhos devem ser enviados por correio eletrônico, para o endereço **reaa.abrapui@gmail.com** e devem ser submetidos em arquivo Word (.doc).
3. Os trabalhos enviados podem ser escritos tanto em inglês quanto em português.
4. Os trabalhos enviados deverão ser originais e não deverão ter sido publicados ou submetidos para outros periódicos ou livros.
5. Os artigos deverão ter entre 15 e 25 páginas e as resenhas entre 03 e 06 páginas.
6. Os trabalhos submetidos passarão por uma avaliação cega. Assim, para submissão de artigos ou resenhas o(s) autor(es) deve(m) enviar **dois** anexos:

- o primeiro anexo deve conter o trabalho submetido, sem o nome do(s) autor(es).

- o segundo anexo deve conter as seguintes informações: título do trabalho enviado, nomes do(s) autor(es), instituição de origem, atividade principal (professor, aluno de pós-graduação), informações de contato (endereço completo, email, telefone).

7. Todos os artigos devem conter um *Resumo/ Abstract* (de até 250 palavras), nas duas línguas (português e inglês) e *palavras-chave/keywords*, também nas duas línguas (até 6).

8. As notas devem aparecer no rodapé do texto.

9. O texto corrido, sem recuos, deve estar marginado à esquerda, sem divisão silábica. Usar o tabulador para os recuos inevitáveis; empregar a barra de espaços entre duas palavras, e apenas uma vez; usar a tecla <ENTER> somente para terminar um parágrafo.

10. Observe a seguinte formatação do trabalho:

- Fonte: Times New Roman, tamanho 12
- Espaçamento: duplo
- Título: centralizado, em caixa alta
- Corpo do Texto: justificado, com recuo da primeira linha de 12mm
- Empregue *itálico* para palavras estrangeiras e neologismos;
- Empregue "aspas" para citações de até quatro linhas inteiras dentro de um parágrafo; citações de mais de quatro linhas devem ser destacadas, em parágrafo separado, com endentação de 40 mm, justificado, espaçamento 1.5, precedido e seguido de uma linha em branco;
- Empregue „apóstrofos“ para citações dentro de citações;
- Os créditos das citações devem ser incluídos no corpo do texto, seguindo o modelo: (SOBRENOME (em caixa alta), ano de publicação: número da página).

11. Referências Bibliográficas

- Corpo do texto deve ter a fonte em tamanho 10.

- As referências devem seguir as recomendações abaixo:

LIVROS

SOBRENOME, Prenomes. **Título:** subtítulo. Edição. Lugar: Editora, Ano.

CAPÍTULOS DE LIVRO

SOBRENOME, Prenomes. "Títulos do capítulo". In: SOBRENOME, Prenomes. **Título:** subtítulo. Edição. Lugar: Editora, Ano. Primeira Página – Última página.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

SOBRENOME, Prenomes. "Título do artigo". **Título do Periódico**, volume, número, primeira página – última página, ano. (exemplo: vol. 2, n. 2, p. 25-37, 2010).

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

As mesmas regras anteriores devem ser seguidas, sucedidas das informações: Disponível em: endereço completo da página acessada (exemplo: <http://www.abrapui.org.br>). Acessado em: dia do mês do ano. (exemplo: 05 de janeiro de 2011)

DISSERTAÇÕES E TESES

SOBRENOME DA/O AUTORA/OR, Prenomes. **Título da obra:** subtítulo. Ano de apresentação. Categoria (Grau e Área de Concentração) – Instituição, Local.

Exemplo: SMITH, Rubens. **Redescobrimo a América:** o discurso da viagem em autores americanos. 2010. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

DEMAIS CASOS

Seguir normas conforme documento disponibilizado no sítio da ABRAPUI (Elaboração de Referencias_BU_UFSC.PDF) ou consultar <http://www.bu.ufsc.br/design/framerefer.php>

**WORDS, IMAGES AND INVENTION:
THE POWER OF METAFICTION IN AUSTEN, McEWAN AND JOE WRIGHT**

GENILDA AZERÊDO

Universidade Federal da Paraíba

RESUMO: *Atonement*, romance publicado em 2001, do escritor inglês Ian McEwan, tem muito de seus efeitos atrelado aos usos e implicações da metalinguagem/metaficção. De modo interessante, o romance é introduzido com uma epígrafe retirada de *Northanger Abbey* (1818), de Jane Austen, um romance cuja significação também depende da consideração de aspectos metaficcioneis. O romance de McEwan foi recentemente adaptado em filme (*Desejo e reparação*, 2007, dir. Joe Wright), e, nele, o conteúdo metaficcional – sobretudo no que concerne à problemática do ver, testemunhar e interpretar – é decisivo para uma compreensão da construção da narrativa fílmica. Tendo tais questões em mente, o propósito desta discussão é analisar alguns dos efeitos da metaficção em termos éticos e estéticos, principalmente quando consideramos o diálogo entre Austen e McEwan, bem como entre a literatura e o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: adaptação fílmica; metaficção; ponto de vista; *Atonement*

ABSTRACT: *Atonement*, a 2001 novel by Ian McEwan, owes much of its effects to the uses and implications of metalanguage/metafiction. Interestingly, the novel is introduced with an epigraph quoted from Jane Austen's *Northanger Abbey* (1818), a novel whose significance also depends on the consideration of metafictional aspects. McEwan's novel has been recently adapted into a film

(*Desejo e Reparação*, 2007, dir. Joe Wright), and the metafictional material – mainly as it concerns the issue of seeing, witnessing and interpretation – is decisive for an understanding of the narrative

filmic construction. The purpose of this discussion is to analyze some of the effects of metafiction on ethic and aesthetic terms, mainly when one considers the dialogue between Austen and McEwan, and also between literature and cinema.

KEYWORDS: filmic adaptation; metafiction; point of view; Austen; *Atonement*

The film *Atonement* (2007), adapted by Joe Wright from Ian McEwan's novel (2001) of the same title, appeals to the viewer in terms of metalinguistic and metafictional strategies related to perception and point of view. Being a fundamental category in any process of narration, the question of point of view, as deployed in this novel/film, is intimately associated with ethical issues, thus foregrounding, in a most revealing way, the inseparable link between perception (and other related words such as witnessing, imagining, conjecturing), and the question of interpretation and ideology (or subjectivity), as well as the effects deriving from the kind of knowledge a certain point of view privileges.

In McEwan's *Atonement* the explicit combination between metalanguage and ethics is already introduced in the epigraph, taken from Jane Austen's *Northanger Abbey* (1818), worth quoting in full:

‘Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English: that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own

observation of what is passing around you. Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing, where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everywhere open? Dearest Miss Morland, what ideas have you been admitting?’

They had reached the end of the gallery; and with tears of shame she ran off to her own room. (AUSTEN, 1994, p. 182)

For those familiar with the narrative and conflicts of *Northanger Abbey*, this is a key event in the novel, and constitutes the climax of the psychological and emotional process of education the heroine – Catherine Morland – has undergone to achieve maturity and self-knowledge, as it is common with Austen’s protagonists. Although the focus of the situation is Catherine, she herself is silent, and remains the recipient of Henry Tilney’s lecture/reprimand. The effect of the *lesson* is such that the narrator later mentions Catherine’s “tears of shame”. But what lesson has Catherine learned? What dreadful suspicions had she been entertaining? What atrocities had she imagined? What, after all, made her cry of shame? These questions are all authorized by McEwan’s choice of Austen’s passage to be the epigraph of his novel, since an epigraph produces at least a double reading movement: one pointing to its literary source (in this case, Austen’s) and another pointing to its new framing context (McEwan’s and Wright’s), from whose interrelationship a new chain of meanings may derive.

Northanger Abbey is the Austen novel in which the issue of reading and interpretation plays a most prominent role. Catherine, the protagonist characterized as an

anti-heroine, is addicted to reading Gothic literature, such as Radcliffe's *The mysteries of Udolpho*. Actually, a significant part of the novel provides a parodic comment on the cliché-like devices of the Gothic sensibility. The passage McEwan chose for his epigraph reflects Henry's violent reaction against Catherine's propensity at making sense of reality through the parameters of the Gothic literary universe and rules. The title of the novel (*Northanger Abbey*) is a metonym for this Gothic heritage and the whole atmosphere of mystery, murder, monstrosity and horridness that the term encompasses. The displacement of the narrative conflicts from Bath (first part of the narrative) to this "ancient building" aligns with the requirements of the Gothic, dependent on setting (castles, abbeys, towers, pits, vaults, etc) for its subjective implications to get materialized. In this way, it is at Northanger Abbey, the Tilneys' countryside property where Catherine most explicitly behaves as a character in a Gothic book, acting as a spy, looking into drawers and cabinets, searching for evidences that could confirm and back up her conjectures concerning General Tilney's supposed cruelty against his wife:

Catherine attempted no longer to hide from herself the nature of the feelings which, in spite of all his attentions, he had previously excited; and what had been terror and dislike before, was now absolute aversion. Yes, aversion! His cruelty to such a charming woman made him odious to her. She had often read of such characters; characters, which Mrs. Allen had been used to call unnatural and overdrawn; but here was proof positive to the contrary (AUSTEN, p. 166).

The way Catherine visualizes the General and his wife – one as cruel and odious, the other as charming and victim, respectively – does not have a solid foundation, being based on

feelings and on Gothic literary parameters resulting from her readings. This passage reveals how both husband and wife are suddenly transformed to her into literary Gothic characters with whom she is very imaginatively familiar. The haste of her evaluation is such that even remembering Mrs. Allen's remark about the exaggeration in the portrayal of such characters (villains) does not prevent her from making the association. But the most interesting point, which shows the complexity of Austen's narrative, is that Catherine is not thoroughly mistaken as a diegetic reader. In other words, though not corresponding to the monstrous Gothic character Catherine had in mind, the General does possess his own ordinary (one might say, human) monstrosity. The subplot of abuse and violence Catherine imagined from the part of the General against his wife is not actually real but he has an actual practice of abuse and violence against his own children. In this sense, Austen's consideration of the Gothic – via Catherine – denounces that

The potential of corruption and violence lies within all, and the horror comes above all from an appalling sense of recognition: with our contemporary monsters, self and other frequently become completely untenable categories (PUNTER and BYRON, p. 266).

That is why Henry's pedagogical speech is ironized some time later in the Austen narrative: for Catherine's "dreadful suspicions" and the "atrocities" she attributes to Henry's father do not correspond to reality (at least to that level of reality Catherine imagined), and that is why she cries, ashamed of herself (and also ashamed of having been 'unmasked' and reprimanded by Henry). On the other hand – and the irony lies here – both Catherine and Henry will eventually learn how actually cruel the General can be, when

Catherine “is turned from the house (...) without any reason that could justify, any apology that could atone for the abruptness, the rudeness, the insolence of it” (AUSTEN, p. 210), except that the General has discovered that Catherine “was guilty only of being less rich than he had supposed her to be” (AUSTEN, p. 228). Catherine is sent away from the house in a way that gives her no time to inform her parents; she is forced to leave very early in the morning and travels all the way back home alone; she is not only humiliated, but disposed of as an easily discarded object.

In a retrospective reading, when this further context is considered, we cannot help laughing at Henry’s didactic speech and its purpose to remind Catherine “that we are English: that we are Christians”; clearly, the principles of national identity imbricate with questions concerning the reliability and efficacy of education (Does our education prepare us for such atrocities?), of the laws (Do our laws connive at them?) and of the spirit of democracy and freedom inherent in the print media (literature, the newspaper). However, all this is undermined and contradicted by the General’s grossly and monstrous behavior against Catherine later on.

The epigraph enlarges itself in terms of ironic meanings when captured from the perspective of *Atonement*. Like Austen’s protagonist, McEwan’s Briony resonates with metalinguistic and metafictional significance; but whereas Catherine is mainly a *reader*, and an interpreter of reality greatly influenced by her Gothic readings, Briony is a reader and a *writer*, and her first play, *The trials of Arabella* (mentioned at the beginning of the novel/film), “told a tale of the heart whose message, conveyed in a rhyming prologue, was that love which did not build a foundation on good sense was doomed” (McEWAN, p. 3). Significantly, Briony’s play message alludes to the Austen plots, most emblematically

represented in *Sense and Sensibility*. As one can notice, granted the historical differences between both characters, it is the world of literature (and the imaginative scope inherent to it) that initially unites them. And it is Briony's "strange mind and a facility with words" (McEWAN, p. 7) that will lead her into a chain of "readings" whose outcome is not only catastrophic but tragic: Robbie's unjust accusation and arrest, his separation from Cecilia, his participation in the war and their eventual tragic death. Considering their metafictional significance, however, a great difference separates Catherine and Briony: the use they make of their imaginative impulses. Whereas Catherine invents plots as a consequence of her Gothic readings, Briony invents plots and intentionally distorts what she sees. In this way, the characters could be generally defined under the following terms: Catherine: reader / invention / imagination; Briony: writer / invention / distortion. Whereas Catherine's inventions did not (could not) affect anybody negatively, Briony's re-creations accused an innocent man and were powerful enough to destroy his life. This difference constitutes the heart of the matter when we generally think about the ideological concern of both authors – Austen and McEwan – mainly in terms of the implications of metafiction and the historical roots and literary affiliations of their novels.

In her book *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* Linda Hutcheon criticizes the traditional literary perspective that tends to dissociate metafictional texts from life. She argues: "It is simplistic to say, as reviewers did for years, that this kind of narrative is sterile, that it has nothing to do with 'life'(...)." (HUTCHEON, p. 5). And she justifies her observation by explaining that in this kind of literature the life-art connection is materialized on different terms, which allow for "the imaginative process (of storytelling) instead of that of the product (the story told)" (p. 3). In her attempt at developing a

typology of metafiction, Hutcheon refers to diegetically self-conscious texts (in which the texts present themselves as narrative) and texts that demonstrate awareness of their linguistic constitution, that present themselves as language (p. 7).

Hutcheon elaborates these initial theoretical considerations by arguing that to deny the presence of *life* in metafictional texts is to deny the very human impulse of (mis) understanding life through language – for in what other way do we grasp experience if not mediated by patterns that organize and construct and interpret meanings? As she corroborates: “(...) literature has always been an ordered fictive construct in language. It is part of an inherent urge to create coherent worlds, to pattern and to organize the chaos of experience” (WELLEK, apud HUTCHEON, p. 18).

For that matter, the cognitive verbs and nouns found in the Austen epigraph and quoted at the beginning of this text are all significant: “consider”; “judging”; “consult”; “understanding”; “sense”; “observation”, etc, as they indicate the responsibility we have when interpreting and creating worlds. Second, the distinction between “storytelling texts” and “story-told texts” can only be accepted in terms of a gradation of implicitness or explicitness, since our role as readers has always been to investigate the level of textual construction, and not simply to consume the stories in texts. Therefore, differently from narratives that attempt at hiding their illusory or fictional status, “narcissistic narrative is process made visible” (HUTCHEON, p. 6). In this way, “[the reader] is forced to acknowledge the artifice, the “art”, of what he is reading (...) since explicit demands are made upon him, as a co-creator, for intellectual and affective responses comparable in scope and intensity to those of his experience” (HUTCHEON, p. 5).

Patricia Waugh also argues that “metafiction is a tendency or function inherent in *all novels*” (1984, p. 5; her italics). She justifies the relevance of studying this category on the following terms: “This form of fiction is worth studying not only because of its contemporary emergence but also because of the insights it offers into both the representational nature of all fiction and the literary history of the novel” (WAUGH, 1984, p. 5). Her conclusion is that “by studying metafiction, one is, in effect, studying that which gives the novel its identity” (WAUGH, 1984, p. 5).

I believe these questions are pertinent mainly in the present context, where the issue of metafiction is discussed in different media (literature and film) and in texts (Austen’s and McEwan’s) that are intertextually connected despite a historical separation of more than two centuries.

Perhaps a significant reason for the dissemination of the premise that metafictional texts lack life-experience lies in the usual insertion of these texts in a post-modern context and their identification with surfaces and artificiality¹. To a great extent, McEwan’s employment of Austen’s epigraph in his novel constitutes a relevant hint of the necessary articulation between not only metalinguistic devices and life-experience concern but principally between aesthetics and ethic moral issues. The Austen-McEwan connection (via the epigraph and the plethora of meanings it arises) constitutes a significant example of how varied the implications of metafiction can be. And if there is an inherent relationship between metafiction and the very identity of narratives (independent of their medium) as representational, the study of metafiction in a diachronic way allows exactly for the specific features and functions it possesses in different periods of art history.

For the purposes of the present discussion, granted the profusion of metafictional elements in both the literary and filmic texts selected, I have chosen to focus on two particular sequences of the film: the *repeated* (but different) sequences of the fountain. The first sequence is constructed and mediated through Briony's perspective; the second, by the cinematic narrator. The reason for this selection is that metafiction in *Atonement* is crucially a matter of vision, perception and witnessing, together with the inevitable precariousness and partiality entailed in any process of vision and interpretation. I thought the material appealed to the reader/viewer on specifically revealing visual terms. The juxtaposition of the two fountain sequences not only dramatizes the duplicitous (and duplicate) nature of perception: the strategy becomes emblematic of other duplications in the narrative. Some time before leaving the house to the fountain, Cecilia had looked at herself in the mirror, an act that alludes to subjectivity; it is on the fountain water that Robbie will softly place his hand, making it double; the Tallis's mansion, shown as miniature at the film's opening, is shown other times as the 'real' family house; the cousins from the north, Pierrot and Jackson, are twins; and *The trials of Arabella* (Briony's play) finds a parallel in *Atonement* itself (the book we have in our hands). Significantly, *Atonement* also divides itself into two: Briony's novel and McEwan's. "Two figures by a fountain" is the title of a story Briony writes and sends to the editor of the *Horizon*. These double, narcissistic elements – that characterize a *mise en abyme* structure – are also representative of the reflexive self-consciousness of the novel.

The opening of the film constitutes a good example of how filmic language can take advantage of its heterogeneous nature: the noise coming from a typing machine accompanies the presentation of credits, culminating in the very typing of letters that

compose the title ATONEMENT, in capital letters. The film makes use of a metonymic sonorous device to introduce the crucial matter of metafiction, specifically, writing. First we listen to the typing noise and only later on we are introduced to the “author”, the typing machine itself and the manuscript *The trials of Arabella*, by Briony Tallis. At this point, two diegetic worlds have been mixed up: the world of *Atonement* (the film we are beginning to watch), and the world explicitly characterized as literature (the play) the film is about. It is worth emphasizing that Briony, the film’s protagonist, is from the very beginning presented through the peculiar feature of authorship. In addition to that, as the narrative develops, her role overlaps, and she is at the same time an author, a narrator and a character; most specifically, in terms of focus of narration strategies, she constitutes a fallible filter, which, according to Seymour Chatman, occurs when “a character’s perceptions and conceptions of the story events, the traits of the other characters, and so on, seem at odds with what the text implies to be the facts” (1990. p. 149).

Through elements of the bedroom mise-en-scène, this initial sequence is also relevant to show other aspects of Briony’s characterization, such as her fondness for miniatures, as those of the mansion and of the line of tiny animals on the floor indicate. The presence of miniatures may suggest a microcosmic world that Briony can observe and control, thus constituting a metaphorical comment on her tidiness and self-discipline as well as on her eventual power to manipulate events that will be decisive for changing several people’s lives. The aspect related to discipline and order is further corroborated by the way she walks downstairs – as if marching – an effect made more conspicuous through the accompaniment of the variation of the typing machine sound, now clearly transformed into a recurrent and contaminating filmic sonorous asset.

It is from her bedroom window – a vantage point – that Briony witnesses the incident of the broken vase by the fountain. Her attention is initially called by a trapped bee buzzing on the window pane, a metaphorical foreshadowing of the eventual trap of the lovers. Cecilia and Robbie’s interaction down there is mediated by Briony’s gaze; now Briony constitutes a perceptual filter, being the interest-focus of that narrative sequence.² Following Chatman’s discussion on the issue of point of view, it is relevant to point out that even in situations like this “the filter occupies a space between the ‘naked occurrence’ of the images and the audience’s perception of them. The camera’s slant remains in place, even when it is temporarily mediated by the camera’s perceptual filter” (1990, p. 157). This constitutes a significant remark, especially in the present context, because the fountain event (first mediated by Briony’s gaze) will be alternated with images of Briony herself. In other words, the spectator is allowed to see *with* Briony and also to observe Briony’s reaction to what she sees. And of course, when we see Briony turning her back to the window, we (as Briony) miss parts of what is going on by the fountain. The consequence of this is not only a partial rendering of events on optical terms (Why does Cecilia seem so angry with Robbie? Why does she go into the fountain water? Why does she take her dress off to go into the fountain water?) in which the matter of distance is important, but principally on subjective terms (how to make sense of/interpret visual fragments).

An element that adds significantly to the tension of the sequence is the fact that Cecilia seems to be deliberately exposing herself to Robbie, being almost naked before him. Her “second” intentions had already been announced some time before, when she arranges her hair and checks herself in the mirror. From what we are allowed to see (and prevented from seeing) with Briony, the impression is actually that the sequence constitutes

an erotic ritual interplay. And it is this erotic component that will be further enlarged as the narrative develops. In fact, Briony does not perceive everything wrongly (and here she resembles Austen's Catherine, in her partial guess and evaluation of the General).

When we are exposed to the second sequence of the fountain – this time, without Briony's perceptual mediation – the matter of proximity and visibility is brought to the foreground. Now we have access to their dialogues, a fact which helps to contextualize their previous gestures. Clearly their dialogues imply the issue of social ranks; we get to know, for instance, of Robbie's economic dependence on Cecilia's father, who is paying for his studies. Cecilia's impatient behavior and apparent anger (initially related to Robbie's breaking the vase) will also eventually connote the matter of desire (against which she seems to be fighting), implied in their exchanging looks; besides, as a consequence of the heat, Cecilia is barefoot, wears light and transparent clothes, aspects that end up culminating in the way she exposes her body, thus revealing how sensuous she is and how much that sensuality appeals to Robbie.

It is not in vain that the title of the film in Portuguese brings the word "desire" (*Desejo e reparação*); for this is a crucial component in Briony's interpretation of facts. Briony is in her teens and is yearning a crush for Robbie. Like the Austen protagonist (Catherine), Briony is in a transition life period – that of learning and acquiring experience. But whereas in Austen the experience is mainly emotional and psychological (also encompassing affections), in McEwan the experience (though also being emotional and psychological) is explicitly mediated by the adult world of sex and power and desire. The events Briony witnesses and that trigger the whole tragedy in *Atonement* are all related to sexuality and desire: Cecilia's almost nakedness at the fountain; the written message ("In

my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt. In my thoughts I make love to you all day long”) mistakenly sent by Robbie to Cecilia via Briony; Robbie and Cecilia’s sexual experience in the library; Lola’s rape.

The matter of witnessing and truth in *Atonement* provides the articulation between metafiction and life, aesthetic strategies and ethics.

(...) what she knew was not literally, or not only, based on the visible. It was not simply her eyes that told her the truth. It was too dark for that. (...) The truth was in the symmetry, which was to say, it was founded in common sense. The truth instructed her eyes. So when she said, over and over again, I saw him, she meant it, and was perfectly honest, as well as passionate (McEWAN, p. 216).

Comparing the key events in the novel/film with this account by the literary narrator we can hardly neglect its ironical effect: the impossibility of a total visibility and the extent to which truth depends on other elements such as symmetry (an allusion to how certain recurrent incidents fit) and common sense are premises that permeate Briony’s previous witnessing experiences. The irony gets enlarged when we consider that Briony did not even need to invent further: the “invention” was provided by a common-sense truth inherent to notions of class, hierarchy, being thus already given, having an existence of its own. Robbie, being the poor son of the family’s servant, could not fit better the role of a scapegoat. As such, the narrator makes the reader aware that the backward movement implied in “the truth instructed her eyes” can only constitute an ironical justification for Briony’s most terrible and deliberate mistake – actually, what dramatists would name a tragic flaw.

Going back to Austen's heroine and attempting to compare both characters again, we must consider that Catherine Morland's imaginative mind in *Northanger Abbey* is vehemently punished by Henry, no matter the ironizing effect his speech eventually acquires in the general context of the novel. Austen's is a context in which the heroine needs to surpass naiveté, through certain initiation (individual and social) rituals, so as to become enlightened. In *Northanger Abbey*, no matter the hardships along the process, order is restored at the end, since Henry is able to make amends, proposing marriage to Catherine. Interestingly, "to atone" is a recurrent verb in Austen's fiction, thus indicating a possibility of repair and reordering. In McEwan's *Atonement*, we are very far from what the title promises: in this novel, "atonement" can only get materialized on (meta)fictional terms; writing, for old Briony, constitutes a cathartic experience. Briony's unfair accusation not only sent Robbie to jail but to premature death in the war. Granted the whole tragic context of *Atonement*, the Austen epigraph enlarges itself in terms of ironic effects. How come that the Tallises (except for Cecilia) did not suspect the "dreadful nature" of Briony's accusation? The whole matter of being English, of being Christians, of living in a country that protects people through education, the law, the press all come to the foreground again. The difference, this time, is that the atrocities have not only been perpetrated on the private sphere (something already devastating) but multiplied (think of the war) to a wider political dimension.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES:

AUSTEN, Jane. *Northanger Abbey*. Harmondsworth: Penguin, 1994.

BRANIGAN, Edward R. *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1984.

CHATMAN, Seymour. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

CORSEUIL, Anelise. “Entre a contenção e o desejo: duas formas de narrar em *Reparação e Desejo e Reparação*”. In: Nittrini, Sandra et al. (eds). *Anais do XI Congresso Internacional da Abralic. E-book*. São Paulo: 2008.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York and London: Methuen, 1984.

McEWAN, Ian. *Atonement*. New York: Anchor Books, 2003.

PUNTER, David and BYRON, Glennis. *The Gothic*. Malden, Oxford and Victoria: Blackwell Publishing, 2004.

WILSON, George M. *Narration in light: studies in cinematic point of view*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1986.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.

WRIGHT, Joe. *Atonement*. The film. Perf. Keira Knightley and James McAvoy. Universal Pictures, 2007.

Notes:

1. Anelise Corseuil (2008) analyses the metafictional component of *Atonement* (novel and film) associating it to a post-modern context and defining it, following Hutcheon's works on *Postmodernism* as an anti-illusionist strategy. My argument (drawing also from Hutcheon, but a different source, *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*) for the effect of metafiction in both texts goes in a different direction; here, Hutcheon discusses the strategy in terms of linguistic and diegetic aspects, arguing for its effect on the ethical dimension. This material allowed me to understand the ironic and parodic effect of the association between Austen and McEwan (through the epigraph).
2. See Chatman's discussion in "A new point of view on 'point of view'". In: Chatman, Seymour. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

1940s IN FILMS: GENRE AND SOCIAL CRITICISM

DANIEL SERRAVALLE DE SÁ

Universidade Federal de Santa Catarina

RESUMO: Este artigo investiga um grupo de seis filmes dos anos quarenta. Ao invés de se concentrar em categorizações que tradicionalmente dividem a produção dessa década em subgêneros - filme *noir*, gótico feminino, filme gótico - a ideia subjacente é que tais filmes compartilham qualidades históricas e técnicas (atmosfera, tom e estilo característicos) e, portanto, podem ser analisados em termos de temas que permeiam suas narrativas. Mal-estar social, ansiedades acerca do significado de 'normalidade', assuntos relacionados a dinheiro são alguns temas recorrentes nos filmes. Esta análise que destaca questões de classes e processos sócio-dialéticos como características centrais que podem integrar todos os filmes no corpus sob uma única perspectiva.

PALAVRAS-CHAVE: filme *noir*, gótico feminino, gótico, gênero fílmico, sócio-dialética.

ABSTRACT: This paper investigates a group of six films produced in the forties. Instead of relying on categorisations that traditionally divide the production of this decade in subgenres - *Film Noir*, *Female Gothic*, *Gothic Films* - the idea here is that these films share historical and technical qualities (distinctive mood, tone, and style) and therefore may be analysed in terms of themes that pervade their narratives. Social uneasiness, anxiety about the meaning of 'normality' and money related issues as

recurrent themes in the films. This analysis highlights issues of class struggle and socio-dialectic processes as characteristics that can integrate the film corpus under a single perspective.

KEYWORDS: *Film Noir*, *Female Gothic*, *Gothic*, film genre, socio-dialectics.

One major theoretical issue that has dominated the field of film studies for many years concerns the matter of genre classification. Broad generic definitions given to specific films or groups of films often do not function aptly when they are examined in detail. As much as the notion of genre remains an important concept, close analysis often reveals how specific films fail to fit into a cohesive critical taxonomy. This matter is also related to the ways in which a significant number of films are constantly being reclassified so far as their generic affiliations are concerned (JANCHOVICH, 2002). Scholars such as Maltby (1995), Altman (1999) and Neale (2000), to name but a few, have already pointed out how the film industry, the critics, and different sectors of the audience construct the meanings of films in different ways, frequently disagreeing as to which genre a film belongs and even questioning the concept of genre.

In this paper I intend to problematise with the notion of genre by investigating a corpus of six films produced in the forties: *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Gaslight* (George Cukor, 1944), *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946), *Notorious* (George Tillman Jr., 1946), *Sorry, Wrong Number* (Anatole Litvak, 1948), *The Third Man* (Carol Reed, 1949). The film production from this period has been analysed in terms of historical processes and explained as metaphors of deep-seated social anxieties that characterised the decade (SILVER & URSINI, 1996; NAREMORE,

1998; SPICER, 2002). The forties are deemed a gloomy decade, a period marked by World War II and dominated by the many uncertainties generated by the transition of 1930s radicalism to 1950s conservatism. These historical junctures produced a particular artistic output that is arguably pessimistic and distrustful of human nature.

I will consider here some of the classifications the films from this decade received – *Film Noir*, *Female Gothic*, *Gothic Film* - and propose that these classifications are an attempt to make the films conform to specific genre models. It seems to me that discussing genre (as illuminating it might be at times) says more about critics' theoretical persuasions than the actual experience of watching the films or the way they were promoted by the film industry. One can argue that the generic subdivision of the forties cycle into *Film Noir*, *Female Gothic*, and *Gothic Film* does not explain the actual matters these films try to communicate in terms of historical context and fail to perceive socio-dialectic processes, i.e. class struggle and money-related matters, as issues that pervade all narratives.¹ Instead of subcategorising films that ultimately have very similar style, language and context of production, it is being suggested here the possibility of an axis which organises the different narratives.

As much complex and multi-layered film interpretation can be, certain specific themes seem to emerge in the selected corpus. All films share a concern with materialism and socio-dialectical processes that become the central axis that organise their plots. Moreover, these films often seek to attack the social-cultural practices of the forties.

¹ The definition of the socio-dialectical processes in the universe of *Film Noir* comes from Edward Dimendberg's description of the "unsentimental capitalist rationality" and "impersonality of the large corporation and the more opaque social and economic relations" that marked the 1940s in American society. He demonstrates how dialectical film criticism can be by stressing *Film Noir*'s "harassed working-class protagonists, petty criminals, seedy gambling joints, ramshackle urban neighbourhoods and threatening skyscrapers, akin to a modern vision purgatory" (2004:4).

Film Noir, Female Gothic, and Gothic Film: in search of definitions

There was an evident partition in the American film industry in the forties: the luxurious creations from the main Hollywood studios (MGM, Paramount, Twentieth Century Fox, Warner Bros, and RKO) started losing audience and then yielding to the production of marginal movies, films that can be considered intermediate to low-budget productions (SPICER, 2002: 3). These 'alternative' films tended to focus on a more nihilistic and cynical aspects of life, contrasting with the cheerfulness and buoyancy seen in the musicals that predominated in the period. They also embraced more experimental attempts and tried out new forms that differed from the often-restrictive agendas of the major institutions.

The emergence of these secondary productions was only possible due to a transformation in the reception context, i.e. the existence of a local audience that was not in tune with the flamboyant world of musical films and rather prefer to watch films that reflected the harsher reality of the period. These new films developed an equally innovative style and filmic language in order to express their take on reality. Some of the techniques they experimented with include voice-over narration (which creates a confessional effect), *chiaro-escuro* lighting (for dense, high-contrast, and atmospheric results) and unconventional camera work such as the high-angular tilted camera (to illustrate a world-out-of-order) and the eye-view (bringing the narrative to the first person and freeing the third person standpoint). In term of aesthetics, these films embarked on a more personal and dramatic angle. In the thematic dimension, they were characterised by the vicissitudes of urban life along with the representation of shadowy and melancholic cosmopolitan settings. The new vogue proved to be a success with local audiences and also made a positive impact among European

spectatorship and critics, particularly in France. By the time the fifties drew closer, the distinctive style created by these secondary productions was incorporated by the big studios and acknowledged as a new film style and language.

James Naremore argues that the zeitgeist ongoing in France predisposed them “to see America in certain ways” (1998:45). According to Naremore, when French critics praised this new American film style, they were in fact paying tribute to their own cinema, which employed a similar kind of low-key lighting (1998: 53). Another event that contributed to the success of this film style was the publication of translated American and British crime novels by publishing house Gallimard. The editions started circulating in 1945 and became known as *Série Noire*. In the following year the French critics Nino Frank and Jean-Pierre Chartier wrote articles declaring the birth of a new project in filmmaking and coined it *Film Noir* (see references for the articles in the bibliography).

It seems a general assumption among critics that these films were not thought of or known by that name anywhere else other than France. And it was not until the seventies that the term *Film Noir* became known in the United States and started being used extensively in allusion to a film style. However, Alain Silver and Ursini (1996) dispute this postulation by showing a photograph of director Robert Aldrich holding a copy of Borde and Chaumonton’s first edition of the book *Panorama du Film Noir Américain*, in the set of the film *Attack!* in 1956 – meaning that the term was known and perhaps already used before the seventies.

Film Noir

What came to be known as *Film Noir* refers to group of films produced in the forties, essentially pessimistic stories that deal with people trapped in a situation they

did not want and often did not create. Life is represented as something random, fate is uncaring and characters are usually doomed. Andrew Spicer describes this group of films as:

The product of a multifaceted interaction between developments within particular genres - the gangster/crime film and the gothic melodrama - fluctuating conditions of production and reception within the American film industry, and more diffuse cultural movements: modernism and post-modernism. Film noir was also the product of the complex interface between European and American cinema. (SPICER, 2002: vii)

In many *Noir* films there is a hard-boiled, disillusioned male, who often works as a private eye, and a cynical, dangerous woman who performs the function of *femme fatale* (SPICER, 2002: 30). Generally because of either sexual attraction or greed, the male character commits vicious acts and, in the end, both him and the dangerous woman are punished or killed for their actions. This concise definition became a type of framework that encompasses a number of films produced in the forties and fifties. However, applying this broad description to such a large group of films fails to account for the possibility of crossovers or other types of genres in the stories. Using the generic term *Film Noir* to refer to films produced in the forties and fifties is a partial and inconsistent definition. For example, in more recent critical debate, the term *neo-noir* has been applied to films as different as Martin Scorsese's *Taxi Driver* (1976), Ridley Scott's *Blade Runner* (1982) and Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs* (1992) (see SCHWARTZ 2005; CONRAD 2007). Therefore, while some critics tend to see *Film Noir* as a historical genre, others tend to see it as production cycle, and others interpret it as a distinctive style.

As much convenient as it is to treat *Film Noir* as an umbrella nomenclature that encapsulates the marginal production of films in the forties and fifties; such definition is primarily an academic outlook that seeks to organise knowledge by establishing clear-cut classification borders. A more detailed examination of this production cycle will show how such definition is imprecise, “an unusually baggy concept, elaborated largely after the films themselves” (NAREMORE, 1998:5). Paradoxically, the critic affirms subsequently that genre is also a “necessary category” for film criticism.

As critics begun making claims about *Film Noir*, delimiting its basic characteristics; the films that did not fit within the boundaries had either to be rejected or be fitted in a distinct category. This is the case of those films in which women were the protagonists and thus demanded a different classification from the male-dominated *Noir* genre. Andrew Spicer postulates that “Hollywood drew extensively on Gothic tradition in the forties as a branch of the ‘woman’s film’, aimed at the numeric dominant female audience and displaying the ambivalent attitude towards the Victorian period” (SPICER, 2002:11). According to him the first Gothic *noir* was Hitchcock’s *Rebecca* (1940). By this definition *Gothic Noir/Female Gothic* are films that present heroines in the central role and *Film Noir* are movies that have men as protagonists (SPICER, 2002: 13). The criteria employed to justify this division lies solely on the gender of the protagonist. It can be observed here the difficulties involving this generic categorisation given that the films produced within this decade share similar style and context of production but are assessed as two distinct genres.

Female Gothic and Gothic films

The term *Female Gothic* was first coined by Ellen Moers (1977), who proposed an alternative way of thinking about the gothic novel as a literary genre. Her studies concentrated on the role of women in this kind of literature, both as writers and as characters. However, she was not the first person to come up with a conception of generic conflict within the gothic novel. Moers built upon Robert Hume's distinction between the novel of 'terror', which had Ann Radcliffe as its foremost expression, and the novel of 'horror', epitomised by M.G. Lewis. Hume's classification benefited the male-prevalent gothic fiction written by Lewis - based on the German *Schauerroman* (shudder-romance) - and overlooked Radcliffe's importance to the gothic novel – arguably the most successful novelist of her time. This dismissal was perceived by Moers as an imbalance and some of the questions she raises relate to the gendered construction of the gothic hero/heroine, more precisely, the link between the gothic settings and female sexuality, and monetary/class struggle with issues of femininity. The term Ellen Moer's created served the political purposes of gender-oriented theories and debates.

Nowadays, in contemporary film jargon, *Female Gothic* is used to designate a kind of movie, generally produced in the forties, which re-enacts the situation the 'damsel in distress' created by the eighteenth-century gothic novel. It also deals with some broader themes related to this pre-romantic era, such as psychic illnesses, fear of the supernatural, and paranoia.

Ian Conrich, however, has a much more elastic view of the genre matter and he proposes an all-inclusive genre called *Gothic Films* and that allegedly encompasses films as distinct as *Le Manoir du Diable* (George Méliès, 1896) to *Toy Story* (John Lasseter, 1995). The critic states that:

The Gothic in film is a form that has been generically mobile, repeatedly hybridising and mutating. Attempts to present a sufficiently expansive consideration of the Gothic film have been obstructed by its uniformity, with writers consequently preferring to examine specific divisions - the Hollywood monster movies of the 1930s and 1940s, the Horror films of Hammer, the cycle of the 1940 persecuted-women films and the dystopian visions of tech noir. (CONRICH, 1996: 76)

According to this definition, *Gothic Films* emerge here as a category or an umbrella genre that contains elements of horror, monstrosity, and noir. However, the mere presence of these elements in a film, as peripheral features in the narrative, cannot be considered a horror/noir/gothic manifestation in full. Perhaps it would be fairer to say that the different types of film Conrich considers gothic contain a certain atmosphere of mystery, suspense and fantasy (which could be taken as a 'gothic feel') but that does not correspond to a genre definition.

There are a few ways out of the matter of genre classification. Richard Maltby (1995:107) argues that the concept of genre within the context of Hollywood feature film production is best understood as a volatile cycle of films initiated by a success of an originating film or films rather than as a stable arrangement of genres. However, concentrating on the way the film industry promotes films fails to account for the viewers experience. Reynold Durgnat emphasizes the idea of hybrid films stating that *Film Noir* "describe not genres but dominant cycles or motifs, and in many, if not most, films would come under two headings, since interbreeding is intrinsic to motif processes." (DURGNAT, 1996: 38). James Naremore sees these films as "a series of historical frames or contexts" but he agrees that "yet we must ground the term in some

sort of adequate working definition if it is to warrant serious consideration as an object of either film or cultural history” (NAREMORE, 1996: 77).

These different positions expose the enormous difficulties involved in analysing films in terms of genre. The definition of genre does not imply merely those commercial features of film which, through repetition and variation, tell familiar stories. Genre concerns the ways critics study certain groups of films, but also the how spectatorship relates to these films and the way industry packages them from production to consumption. All in all, despite the popular cinema is organised almost entirely according to genre classifications. The case studies below will examine a group of six films reading their individual features within their generic and historical context.

1940 in film: six cases of socio-dialectics issues

Rebecca has been called a “noir woman’s film” (WALSH, 1992: 18) and also a “glossy melodrama adapted from middlebrow fiction” (OLIVER & TRIGO, 2003: 87) but underneath its apparently inoffensive surface lies sharp critique which aims at conceptions of social class. The film has been read in the light of psychoanalytic and feminist theories, as it contains the all the elements of a ‘damsel in distress’ narrative - a mansion-like-castle, an ill tempered and absent husband, and supposedly dark secrets which are later demystified. However, for a dialectical reading, money related issues play a conspicuous role in the plot. The film is constructed on the idea of rivalry; the competing parts are the governess Mrs. Danvers (Judith Anderson) and the second Mrs. de Winter (Joan Fontaine), representing the ideology of the upper and the dominated class, respectively. During the film the second Mrs. de Winter is

constantly reminded of her “outsider” condition to the bourgeois world. Whenever she attempts to blend in, Mrs. Danvers makes it clear that she does not belong to that upper class realm. The dispute reaches its peak when Danvers sets Manderley mansion on fire saying: “she can’t have it all”. In *Rebecca* social ascension is denied to the girl from the working class.

Gaslight presents the story of a wife being methodically driven out of her mind by the evil husband. As both characters are well balanced in the narrative, it could be asked who really is the protagonist of this film. A lot of time is spent in the construction of the female character, whose perspective seems to be privileged both in the beginning and in the denouement of the narrative. The sympathy the viewers develop for the character suggests that the film privileges the feminine perspective when depicting the psychological changes she goes through, until her triumphant outcome. On the other hand, the male character is portrayed as a ‘flat’ and unchanging throughout the story, representing antagonistic and disruptive forces in the narrative that are more commonly thought of as the ‘evil’ element. Paula Alquist (Ingrid Bergman) is a naïve young lady seduced by the suave musician Gregory Anton (Charles Boyer). After getting married they move to the house Paula’s aunt, the actress Alicia Alquist, was assassinated ten years before. Not long after Gregory reveals himself to be a manipulative man, seeking to drive Paula mad by means of long periods of isolation, public humiliation, emotional abuses, and accusations of kleptomania.

Due to the psychological browbeating from Gregory, Paula changes from a cheerful girl into a scared, cowering woman. A providential interference comes into play when Scotland Yard detective Brian Cameron (Joseph Cotten) takes interest in the case and in the lady. For years Brian has kept a glove, given to him by Alicia,

which matches the one Paula keeps as a loving memory of her aunt. It turns out that Gregory had been leading a double life; he is married and has got a family abroad. Living under a false identity, his real name is Serges Bower and, for ten years, he had been after Alicia Alquist precious gemstones. The charlatan only married Paula so he could move back into the house where he assassinated Alicia and continue his search for some hidden gems undercover. His obsession with jewellery is foreshadowed in the beginning of the story, and it is his lust for riches that leads him to commit murder and almost kill Paula too. Here again we see money related issues as the engine that moves the whole narrative. Paula gets her own back in a dramatic final confrontation with the villain. In the end Gregory is not able to explain why he behaved in such a way, he justifies his action merely by saying the jewels drove him mad. The tension built up in the film is only broken in the very end when the nosy old lady, Ms. Thwaites (Dame May Whitty), steps in the house to check the outcome; a little comical relief for this the nerve-racking situation.

In *The Big Sleep* detective Phillip Marlowe (Humphrey Bogart) meets Carmen Sternwood (Lauren Bacall). Unlike the previous immature female protagonists Carmen is sharp, edgy and yet docile. She distinguishes herself from the *femme fatale* only because she is capable of loving and loyalty. Her malevolent nature is due to the disillusionments she has suffered in life. Carmen is the typical poor rich girl; her wealthy world is surrounded by murders, treasons and decadence. The film represents upper-class habitats (saloons, bars, casinos) as places full of promiscuity, hypocrisy and vice. Bacall's representation of a "sultry, smoke-voiced contemporary good-bad girl was the perfect foil for Bogart's laconic private eye and the audiences enjoyed their 'leisurely mating duels' in which the pair exchanged provocative and witty wisecracks" (SPICER 2002: 93). The righteous detective Marlowe finally submits to

Carmen's devious behaviour, acknowledging how corruptive money can be. *The Big Sleep* is often quoted as the classical example of *Film Noir*, however, aesthetically it is the most conventional film in this corpus, "it is on account of its narrative and characters that *The Big Sleep* qualifies as a key film noir: visually, it displays none of the noir stylistics features" (WALKER 1992: 191).

Notorious takes place in the sunny cities of Miami and Rio de Janeiro, it seems that "the presence of the Third World is sufficiently insistent during the decade to merit our attention" (HUMPHRIES 2002: 35). At the time American imperialism was stretching its arms to embrace the far corners of the world. Disguised in fiction the imperialist project is carried out by Alicia Huberman (Ingrid Bergman), a German expatriate whose father has been convicted as a spy but, soon after, he dies in jail. All alone in the world Alicia is convinced by the patriotic and unsentimental agent T.R. Devlin (Cary Grant) to assist the American espionage in dismantling a Nazi group operating in Brazil. Devlin abruptly becomes the repository of Alicia's feelings, perhaps a process of transferring her love and affection to this new male figure. He takes Alicia to Rio seeking to infiltrate her among the German group, based on the fact that one of its members, Alex Sebastian (Claude Rains), feels attracted to her. The plan is to get them together so that she can spy on Sebastian and his colleagues. She discovers that the Germans are trying to develop a nuclear war weapon and their actions in Brazil consist of smuggling uranium ore in bottles of wine. The discourse is passed on as acting on the world's best interest but "a Western presence in those countries whose underdevelopment has been carefully maintained is never innocent and ... functions according to ideological norms." (HUMPHRIES 2002: 35).

The film has many symbolic elements revolving around bottles, sex and alcoholism. Alicia is seen by the American group as a licentious Marta Hari, who is

promiscuous and alcoholic, and whose only function is to help the American party to achieve their ends. But Devlin and Alicia are in love with each other and a sadomasochist game gets into play: because she loves Devlin, and this mission is important to him, she is willing to marry Alex. She also does so because Devlin is weak and will not say he loves her and bring the situation to an end. On the other hand Devlin is deeply tormented because she is sleeping with someone else; even though he only has himself to blame for pushing Alicia to Alex, suppressing his masculinity to the success of the mission. Naremore states that “no matter how the Latin world is represented, however, it is nearly always associated with frustrated desire for romance and freedom; again and again, it holds out the elusive, ironic promise of a warmth and colour that will countervail the dark *mise-en-scène* and the taut, restricted coolness of the average noir protagonist” (NAREMORE 1998: 230). Oliver and Trigo affirm that: “Mexico and Latin America are condensed into figures of unrepressed criminality and sexuality in *Notorious*” (OLIVER & TRIGO 2003: xviii). However, America’s self-assured international politics does not find a counterpart in the hero’s precarious position throughout the narrative. That imbalance in the representation of America and the underdeveloped nations being the case in point for the social criticism based on a dialectic reading and money related issues a the key to interpret the film.

Sorry, Wrong Number represents a tyrant, wealthy wife and henpecked husband. This film is particularly difficult to conform to any genre model, as the characters are psychologically nuanced, portrayed as not wholly ‘good’ or ‘bad’. There is a dualistic structure in the construction of these characters that depicts them both as villains and victims at the same time. Although the female character is yet again the protagonist, a reading from the other end could reveal the theme as being

‘the unfortunate consequences of marrying for money’. No matter the angle the situation is looked at, this narrative clearly revolves around money/power issues. The plot consists of a woman home alone at night that, while making a telephone call, overhears a crossed conversation about a contract killing that will take place at a quarter past eleven, that same night. Wealthy and hypochondriac Leona Stevenson (Barbara Stanwyck) is then set on a quest to discover who is this woman that is going to be murdered. Being someone accustomed to having things her own way, Leona gets quite hysterical when the police authorities and public services ignore her. A matter related to social changes is fore grounded in a scene in which a policeman says: “M’am, I’ve got a bigger problem in my hands”. He is holding a black baby, a probable a historical reference to the right to vote that was granted to Afro-Americans that same year.

Leona is married to Henry Stevenson (Burt Lancaster), a good-looking man that she stole from her former friend Sally. At the time, Sally warned Leona that a lot of money could turn Henry’s head. He had been an underprivileged man all his life and putting in a luxurious environment could lead to disastrous consequences. It turns out that Henry finds himself feeling constrained in marriage he had been reluctant to accept all along. Working as the vice-president in his father-in-law corporation he feels pathetic and useless. Suppressed by Leona’s bossy attitude, who is constantly mentioning he has got no money and resorting to emotional blackmailing, he feels unmanly. Having nothing of his own, the former good guy decides to start stealing from the company. Viewers’ perception regarding Leona’s character changes when it is revealed her alleged sickness is only psychosomatic caused by her father, who turned her into a despotic woman. Here is another example of a story in which money ruins lives. The whole action takes place in one evening but the viewer is filled in on

past events by means of flashbacks. Like a mosaic the plot consists of various sub-plots, in which every sequence fits another part to compose the big picture. Avoiding chronology seems to me a great way to resolve the narrative and at the same time build up the tension for the final denouement. As the different stories fall into place, the viewer (and Leona) learn that she is going to be the victim that night. Among the group of films analysed, *Sorry, Wrong Number* is the only one that employs this fragmented narrative technique.

The Third Man is set in a gloomy Vienna, devastated by the war and divided into four military zones. The alcoholic American writer Holly Martins (Joseph Cotten) goes there to visit his friend Harry Lime (Orson Welles), who has promised him a job, only to find that Lime died in a mysterious traffic accident. The circumstances of the accident are somewhat unexplained. Attracted by a mysterious woman he saw in Lime's funeral, Holly decides to stay in Vienna and elucidate the case by himself. It turns out that the humanitarian job Holly was offered was actually related to the racketeering business. His long time friend Harry Lime is in fact alive and he is the one commanding the operation of stealing penicillin from the hospital, watering it down, and then selling it in the black market.

Confronted by Holly about the moral rectitude of his actions, Harry Lime replies, as both characters go round in a fun fair big wheel: "We are not heroes, the world doesn't make any heroes outside your stories. You know, I never feel comfortable with that sort of thing ... victims? Don't be melodramatic. Look down there, would you feel any pity if any of those dots stopped moving forever? If I offered twenty thousand pounds for every dot that stopped, would you really, old man, tell me to keep my money or would you calculate how many dots you could afford to spin? Free of income tax". Holly (this symbolic name) is a humanitarian

confronted with the sordid aspects of life. On the other hand, Harry Lime take on life is chaotic and destructive, a 'dark' fate forces rules over victimized human beings. Certain specific situations would shape and control people's life and human behaviour is determined by opportunity.

Conclusion

I analysed here a selection of six films produced in the forties, but instead of relying on categorisations which traditionally sub-divides this production cycle in genres such as *Film Noir*, *Female Gothic* and *Gothic Films*; I sustain that these films share historical and technical qualities and therefore should be analysed in terms of individual motifs that pervade the stories and therefore can give a clearer idea about the actual subject matter of these films.

I identified that the theme of money related issues as a consistent motif that unite all the narratives, highlighting in each film issues of class struggle and dialectic processes as characteristics which are key to all film in the corpus. The films present a degree of irony, antiheroism, and perverse violence in their stories indicating a social critique of ongoing matters in the social tissue of the time. This social uneasiness is recurrent issue and has already been pointed out by film historian who have "tended to see the late 1940s in America as a period of uncertainty, an 'age of anxiety', in which there seemed to be a significant tension between an outward stability and prosperity, and strong inner doubts and a sense of alienation" (SPICER 2002: 20).

These downbeat, pessimistic films were perceived as honest and realist social commentaries and counterbalanced the optimism of Hollywood musicals and comedies. I argued that this group of films express an anxiety about normality and

that, rather than a genre or different genres, they are characterised by a distinctive mood, tone, and style. As products of their troubled time, these films offered an invective on the pretences of American society, an attack on the greedy individualism upheld by the upper classes their materialistic conception of the world grounded on money and political dominance of the less privileged people or groups of people. These films represented an act of defiance, an attempt at discussing dialectics and social realism, however short-lived. The aesthetic they created was soon incorporated by the big film industry in the next decade. James Naremore provides a good insight of cultural significance of this group of films: “one of the dominant cultural categories of the late twentieth centuries, operating across the entire cultural arena of art, popular memory, and criticism.” (NAREMORE, 1998:2). Nowadays the social critique these films wanted to make was devoured by the market logic. Their distinctive point of view and style, which stemmed from social uneasiness, is currently a pastiche at the service of the mainstream commodity culture. In a world dominated by the capital logic, the original aesthetic created by this group of films is repackaged for today sensibility without any critical effect, only attempts to re-establish the moods, themes and feel of this innovative film era. Counterculture is hardly a concept, as the major corporations decide the directions of a massified culture, to the point of criticising itself and still profit out of it.

Bibliography:

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

CAMERON, Ian (ed). *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, 1992.

CAVALLARO, Dan. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. London: Continuum, 2002.

CHARTIER, Jean-Pierre. 'Les Américains aussi font des films *noirs*', *Revue du Cinema* 2 (November 1946): 67-70.

CONRAD, Mark T. *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: Kentucky UP, 2007.

CONRICH, Ian. 'Gothic Film'. In: *The Handbook to gothic Literature*. Ed. by Marie Mulvey-Roberts. New York: NYU, 1998.

DIMENDBERG, Edward. *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP, 2004.

FRANK, Nino. 'Un nouveau genre *policier*: L'aventure criminelle', *L'Écran Français* 61 (August 1946): 8-9.

Gaslight. George Cukor. USA: MGM/Lowers' Production Company, 1944.

GELDER, Ken (ed). *The Horror Reader*. London: Routledge, 2000.

HUMPHRIES, Reynold. *The American Horror Film, an introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.

JANCOVICH, Mark (ed). *Horror, The Film Reader*. London: Routledge, 2002.

JONES, Daryl. *Horror: a Thematic History in Fiction and Film*. London: Arnold, 2002.

MOERS, Ellen. 'Female Gothic'. *Literary Women*, 1977.

MORGAN, Jack. *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Illinois: Southern Illinois

University Press, 2002.

NAREMORE, James. *More Than Night: Film Noir in its Contents*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

Notorious. George Tillman Jr. USA: Vanguard Films/RKO Production Radio, 1946.

OLIVER, Kelly & TRIGO, Benigno. *Noir Anxiety*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Rebecca. Alfred Hitchcock. USA: Selznick International Pictures, 1940.

SCHWARTZ, Ronald. *Neo-Noir: the new film noir style from Psycho to Collateral*. Lanham: Scarecrow, 2005.

SILVER, Alain & URSINI, James (eds). *Film Noir Reader*. New York, :Sixth Limelight, 1996.

Sorry, Wrong Number. Anatole Litvak. USA: Hal Wallis Production, 1948.

SPICER, Andrew. *Film Noir*. London: Longman, 2002.

The Big Sleep. Howard Hawks. USA: Warner Bros, 1946.

The Third Man. Carol Reed. UK: London Film Productions/ British Lion Film, 1949.

TODOROV, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural approach to a Literary Genre*. Transl. by Richard Howard. New York: Cornell University, 1975.

PRINCÍPIOS DO MOVIMENTO ESTÉTICO: WALTER PATER E OSCAR

WILDE

STEPHANIA RIBEIRO DO AMARAL

Unesp – São José do Rio Preto

RESUMO: Este artigo tem como principal objetivo a caracterização dos princípios do movimento estético nos trabalhos críticos de Walter Pater (1839 – 1894) e de Oscar Wilde (1854 – 1900). O movimento estético tinha como princípio básico a concepção de que o valor da arte é intrínseco, isto é, reside em sua beleza e, portanto, não pode ser julgado por funções morais, didáticas ou utilitárias. Um de seus principais teóricos é o escritor Walter Pater, sendo que na breve conclusão de seu livro *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), está contido o cerne da filosofia estética que propõe. Também o prefácio de seu livro *Appreciations, with an Essay on Style* (1889) contém preceitos importantes para o movimento artístico em questão. Com relação aos ensaios críticos de Oscar Wilde, pode-se dizer que os mais profícuos para alcançar os objetivos propostos são *A decadência da mentira – uma observação* (2007) e *O crítico como artista* (2007). Considerando-se que os ensaios de Wilde foram publicados em datas aproximadamente próximas às datas de publicação dos trabalhos de Pater e tendo em vista, ainda, que Pater foi tutor de Wilde, em Oxford, pretende-se, portanto, esboçar um trajeto das analogias entre a filosofia estética pensada por Pater e adotada por Wilde, de modo a verificar até em que ponto Wilde assimila e/ou subverte as concepções estéticas que exorta.

PALAVRAS-CHAVE: Movimento Estético; Walter Pater; Oscar Wilde.

Estudos Anglo-Americanos	Florianópolis	34	P. 43-67	010
--------------------------	---------------	----	----------	-----

ABSTRACT: The main objective of this article is the characterization of the principles of the Aesthetic Movement as it is found in the works of Walter Pater (1839 – 1894) and Oscar Wilde (1854 – 1900). The Aesthetic Movement had as a basic principle the conception of intrinsic value of art, that is, the value of art is in its beauty and, hence, it cannot be judged by moral, didactic or utilitarian functions. One of the main theorists of this movement was Walter Pater. In the short conclusion of his book “The Renaissance: Studies in Art and Poetry” (1873), there are the main aspects of the aesthetic philosophy that he proclaims. In the preface of his book “Appreciations, with an Essay on Style” (1889) there are also important principles to the mentioned artistic movement. Regarding the critical writings of Oscar Wilde, it is worth to say that the most important ones to the objectives here are “The Decay of Lying – An Observation” (1889) and “The Critic as Artist” (1890 – originally entitled as “The True Function and Value of Criticism”). Considering that the critical writings of Oscar Wilde were published approximately in the same period of time of the publication of Pater’s works and also considering that Pater was Wilde’s professor in Oxford, the objective is, therefore, to define the trajectory of analogies between the aesthetic philosophy thought by Pater and adopted by Wilde, as so to demonstrate the way Wilde incorporates or subverts the aesthetic conceptions he asserts.

KEYWORDS: Aesthetic Movement; Walter Pater; Oscar Wilde.

1. Introdução

O presente trabalho tem como principal objetivo a caracterização dos princípios do Movimento Estético nos trabalhos críticos de Walter Pater (1839 – 1894) e de Oscar Wilde

(1854 – 1900), de maneira a permitir uma compreensão acerca do alcance da influência desse movimento artístico nas obras críticas de ambos os teóricos.

O Movimento Estético, que se deu na Europa no período tardio da era vitoriana, por volta de 1868 a 1901, tinha como princípio básico a concepção de que o valor da arte é intrínseco, isto é, reside em sua beleza e, portanto, não pode ser julgado por funções morais, didáticas ou utilitárias. Um de seus principais teóricos foi o escritor Walter Pater, sendo que no prefácio de seu livro *Appreciations, with an Essay on Style* (1889) está contido o cerne da filosofia estética que propõe. Também no prefácio e na breve conclusão de seu livro *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873), contém argumentos a favor de uma arte e de uma literatura subjetivas e impressionistas, sendo tais argumentos parte da base formadora dos princípios do Movimento Estético.

Com relação aos ensaios críticos de Oscar Wilde, pode-se dizer que os mais profícuos para alcançar os objetivos propostos são *A decadência da Mentira – Uma observação* (1889) e *O crítico como artista* (1890). No primeiro, há um diálogo entre as personagens Cirilo e Vivian, que discutem acerca das doutrinas estéticas, de modo que por meio delas é possível vislumbrar os preceitos desse movimento artístico. No segundo, no qual há um diálogo entre as personagens Ernesto e Gilberto, por meio da segunda personagem, Wilde argumenta a respeito da importância da faculdade crítica como criação artística, uma vez que, para ele, o trabalho que o crítico realiza tem muita semelhança com o trabalho do artista, já que a crítica deve ser um trabalho tão criativo quanto aquele produzido pelo escritor literário, pois não há grandes obras de arte sem autoconsciência e esta forma uma unidade com o espírito crítico.

Considerando-se que ambos os teóricos foram fundamentais na caracterização dos princípios estéticos, pretende-se esboçar um trajeto das analogias entre a filosofia estética pensada por Pater e adotada por Wilde, de modo a verificar até em que ponto Wilde assimila e/ou subverte as concepções estéticas de seu mestre.

2. Walter Pater e os pressupostos do Movimento Estético

2.1 Appreciations, with an essay on style

Walter Pater dá início ao prefácio de seu livro ao expor os diversos posicionamentos de vários escritores acerca das diferenças entre prosa e poesia, para, logo em seguida, afirmar que o que ele propõe é apontar as peculiaridades que fazem da literatura uma arte.

Em seguida, ele declara que a linha divisória entre um fato e de algo relativamente diferente de um fato externo é difícil de ser delineada. Porém, ele afirma aquilo que o escritor entende por fato tomará o lugar do fato propriamente dito, em diversos níveis, pois, o propósito do artista é o seu sentido das coisas e do mundo, de modo que uma obra literária é uma obra de arte proporcionalmente à verdade desse sentido. Portanto, a verdade é a essência da qualidade artística mencionada, uma vez que toda a beleza de uma obra de arte reside na verdade que há nela.

Dessa maneira, afirma Pater, a arte literária, como toda arte que em algum sentido é imitativa ou reprodutiva, é a representação do mencionado fato conectado à alma, de uma personalidade específica, em suas preferências, seus desejos e seu poder. Esse é o assunto da literatura artística ou imaginativa, acrescenta Pater: a transcrição, não do mero fato, mas do fato em sua variedade infinita, modificado pelas preferências humanas em toda sua infinitude de formas variadas. Uma obra literária será uma obra de arte na proporção da verdade da representação do sentido do artista.

Mais adiante, o teórico esteta diz que o artista literário é um acadêmico, pois, naquilo que ele se propõe a fazer, deverá ter em mente, em primeiro lugar, a consciência acadêmica. Fica

evidente, portanto, que o trabalho do artista é consciente e, a respeito da consciência na construção da obra literária, Pater afirma que todo artista é cômico das palavras que ele selecionaria ou rejeitaria, na procura pelo instrumento para a expressão que seja adequada, fiel e, no mais exato sentido, original à coloração de seu próprio espírito.

Ainda a respeito do acadêmico, Pater afirma que quando o escritor acadêmico escreve para acadêmicos, ele deixa algo para a desejosa inteligência de seu leitor. O que se pode entender disso é que o escritor, ao compor seus trabalhos artísticos, deixa algumas lacunas a serem completadas pela mente imaginativa do leitor. Isso fica ainda mais claro quando, citando Schiller, Pater (1873) afirma que “*The artist*, says Schiller, *‘may be known rather by what he omits’*; and in literature, too, the true artist may be best recognised by his tact of omission”. Dessa forma, a omissão é também uma das características em literatura que lhe permitem o reconhecimento como obra de arte. Além disso, a omissão implica que o complemento do sentido da obra é dado pelo receptor, de modo que a ele caberá completar as lacunas que Pater menciona.

A partir desse ponto, o que Pater propõe para discussão são os elementos que compõem a estrutura de um texto literário, visto que, para ele, em literatura, assim como em todas as artes, a estrutura é tudo, ou seja, a concepção arquitetônica do trabalho é a condição da arte literária, que Pater chama de necessidade da mente no estilo. Fica claro assim que, para Pater, a criação artística deverá ser uma composição arquitetônica consciente, pois, segundo ele, a inteligência construtiva é uma das formas da imaginação, e o estilo é também uma função da mente.

Sendo o estilo a manifestação da singularidade do escritor e considerando que o escritor deverá manifestar em um texto literário seu sentido sobre os fatos do mundo e que esse sentido deverá não apenas estar ligado à alma, como também ser realizado por sua inteligência construtiva, o que emerge, neste ponto, é o conflito entre alma e mente, embora o autor possa tocar o leitor a partir de ambas, como é manifesto pelas seguintes palavras: “By

mind, the literary artist reaches us, through static and objective indications of design in his work, legible to all. By soul, he reaches us, somewhat capriciously perhaps, one and not another, through vagrant sympathy and a kind of immediate contact” (PATER, 1873).

No final de sua introdução, Pater deixa claro que as qualidades da alma e da mente encontram sua estrutura e sua arquitetura na estrutura da vida humana. Assim, fica inequívoco que ele é a favor de uma literatura subjetiva e impressionista, que pela alma e pela mente do escritor, torna-se passível de ser realizada.

Porém, é importante que fique claro que não é apenas a subjetividade do escritor que torna uma obra literária uma obra de arte. Na verdade, a obra literária se constituirá como obra de arte na proporção da verdade da expressão subjetiva do artista, como já foi mencionado. Contudo, no Movimento Estético, a verdade se relaciona com a beleza, pois Pater declara que na literatura, assim como em todas as formas de arte, há a beleza absoluta e a beleza relativa, sendo que a exata proporção de ambas em uma obra resulta na absoluta beleza do estilo, seja ele em prosa ou em poesia. Tanto na mais alta, quanto na mais baixa literatura, a única beleza indispensável é, então, a verdade: naquela, a verdade como acuidade; nesta, a verdade como expressão, *“that finest and most intimate form of truth, the vraie vérité”* (PATER, 1873).

De fato, o verdadeiro artista, segundo Pater, deverá se lembrar de que a única beleza de todo estilo literário é a de sua própria essência. A fim de dar continuidade a suas considerações sobre a beleza, Pater declara que o fim da arte não é outro que não a beleza, uma vez que *“Those who write in good style are sometimes accused of a neglect of ideas, and of the moral end, as if the end of the physician were something else than healing, of the painter than painting - as if the end of art were not, before all else, the beautiful”* (PATER, 1873).

O trabalho do escritor, por sua vez, consiste em encontrar o único modo pelo qual ele pode expressar a si mesmo, pois *“Possessed of an absolute belief that there exists but one way of*

expressing one thing, one word to call it by, one adjective to qualify, one verb to animate it, he [...] [gives] himself the superhuman labour for the discovery, in every phrase, of that word, that verb, that epithet” (PATER, 1873).

Essa acuidade na escolha das palavras que formarão um texto é característica do trabalho consciente do escritor na construção do texto literário e são precisamente essas qualidades que fazem o estilo do escritor. Para utilizar as palavras de Pater, o estilo é o homem. Nesse sentido, de acordo com Pater, o estilo é a individualidade do homem, seu senso pleno daquilo que tem a dizer, seu sentido do mundo. E para aqueles que desejarem alegar que o estilo pode, então, tornar-se mero capricho do indivíduo e, até mesmo, se transformar em maneirismo, Pater clarifica que o estilo é o homem não em seus caprichos irracionais, involuntários ou afetados, mas em uma apreensão absolutamente sincera daquilo que é mais real para ele. Assim sendo, se o estilo é o homem, em toda a cor e intensidade de uma apreensão verdadeira, então, seu sentido real será “impessoal”. O estilo está, então, diretamente relacionado à forma singular que o autor dá a seu texto.

Sendo assim, pode-se perceber que é na singularidade que se deita a beleza da literatura. Em outras palavras, a singularidade é a possibilidade de beleza na obra literária e, assim sendo, é também a possibilidade da literatura constituir-se como obra de arte. Pater enfatiza, ainda, que não há obra de arte bela apenas na forma ou apenas no conteúdo. A beleza de uma obra de arte assenta-se tanto sobre a forma quanto sobre o conteúdo, sendo ambos inseparáveis: *“There are no beautiful thoughts without beautiful forms, and conversely. As it is impossible to extract from a physical body the qualities which really constitute it [...] without [...] destroying it; just so it is impossible to detach the form from the idea, for the idea only exists by virtue of the form”* (PATER, 1873). Em outras palavras, a tentativa de separar a beleza da forma da beleza do conteúdo de uma obra pode resultar em sua destruição.

Por fim, a última colocação relevante – para os propósitos do trabalho em questão – que é feita por Pater nesse ensaio é a da comparação entre música e literatura, a fim de distinguir a boa arte da grande arte¹. Segundo ele, a música e a literatura prosaica são, em um sentido, termos opostos de arte; a arte da literatura apresenta para a imaginação, através da inteligência, um leque de interesses tão livres e tão diversos quanto aqueles que a música apresenta para a imaginação através do sentido. Se a música é o ideal de toda arte – acrescenta Pater – seja qual for ela, precisamente porque na música é impossível de distinguir forma e conteúdo, assunto e expressão, então, a literatura, por achar sua específica excelência na correspondência absoluta do termo com sua significância, será considerada boa arte. Em seguida, ele afirma que a boa arte não é necessariamente uma grande arte: a distinção entre grande arte e boa arte depende, tendo em vista a literatura, imediatamente, não de sua forma, mas de seu conteúdo.

É possível perceber, pois, que Walter Pater, embora afirme que seja impossível separar a beleza da forma da beleza do conteúdo, declara que, enquanto a primeira relaciona-se com o estilo do autor, a segunda liga-se à qualificação da obra enquanto arte, pois, se pela forma vê-se o estilo singular do escritor, é pelo conteúdo que fica evidenciado se, tendo colocado suas impressões e apreensões do mundo no texto, o trabalho produzido pelo escritor é bom, grande ou ambos.

2.2 The Renaissance, studies in art and poetry

No prefácio desse livro, Walter Pater afirma que muitas tentativas têm sido feitas a fim de definir a abstração da beleza, porém, ele declara que a definição da beleza pode ser insignificante e inútil na proporção de sua abstração. Há de se considerar, expõe ele, que a beleza é relativa e que defini-la nos termos mais concretos possíveis de modo a encontrar não

uma fórmula universal, mas a fórmula que expressa mais adequadamente algumas de suas manifestações é a tarefa do verdadeiro estudante de estética.

A esse respeito, ele menciona, ainda, que o que importa ao crítico esteta não é possuir uma definição abstrata correta da beleza para o intelecto, mas certo tipo de temperamento, o poder de ser profundamente tocado pela presença de objetos belos. O crítico sempre se lembrará de que a beleza existe em muitas formas, pois, para ele, todos os períodos, tipos, escolas literárias e estéticas são em si mesmas equivalentes. Em todas as idades houve algum excelente artista e algum excelente trabalho de arte.

Pater dá continuidade a suas idéias dizendo que, como foi dito que o objetivo da verdadeira crítica é “ver o objeto como ele realmente é”, ele considera que o primeiro passo para se atingir tal objetivo é conhecer sua própria impressão sobre ele, saber distingui-lo e percebê-lo distintamente. Dessa maneira, fica evidente que para Pater, além de um crítico não poder limitar-se a qualquer escola de arte, o seu trabalho será, de muitas formas, subjetivo e impressionista.

Também na conclusão desse trabalho, Pater faz declarações bastante contundentes a respeito dos pressupostos do Movimento Estético. Ele mantém a idéia de que o crítico não se deve limitar aos âmbitos de uma determinada escola literária, pois a chave para conhecer aquilo que possa passar despercebido pelo crítico esteta é testar diferentes teorias, opiniões e pontos de vista, de modo a nunca aquiescer superficialmente com filosofias ortodoxas.

Em seguida, ele passa a exortar sobre a brevidade da vida e o comportamento humano mediante tal brevidade. Pater afirma que estamos condenados a viver no intervalo entre o nascimento e a morte e, por isso, é importante que consigamos expandir ao o máximo possível esse intervalo, de modo a conseguir o máximo possível de pulsações dentro desse tempo que nos é concedido. Ele enfatiza ainda que alguns desperdiçam o intervalo com letargia, alguns com grandes paixões e os mais sábios, com música e arte. E conclui por afirmar que dessa

sabedoria há a paixão poética, o desejo pela beleza e o amor da arte por seu próprio valor, pois a arte vem a nós professando francamente a não oferecer nada a não ser a mais alta qualidade a seus momentos quando eles passam, simplesmente pelo próprio valor desses momentos.

É notório, pois, que, de acordo com a concepção de Pater, o Movimento Estético não apenas exortava quais seriam as atitudes do crítico e do artista perante a obra de arte, como também incluía em seus preceitos ensinamentos sobre a beleza e o comportamento humano em face dela.

3. Oscar Wilde: o discípulo esteta

Nesta parte do trabalho, serão tratados os ensaios *A decadência da mentira – uma observação* (2007) e *O crítico como artista* (2007), de Oscar Wilde. Antes que se abordem os ensaios propriamente ditos, é preciso explicar, *a priori*, como serão tratadas as idéias presentes nos mesmos. Em primeiro lugar, ambos os ensaios foram escritos em forma de diálogo e, por essa razão, poderia ser considerado que as opiniões presentes no texto fossem das personagens e não remetessem ao autor do texto. Por outro lado, não se podem desconsiderar as influências e/ou identificações das opiniões expressas pelas personagens com a instância autoral, esta, sim, identificável no próprio texto. A fim de que o problema seja resolvido, o trabalho em questão deverá se assentar sobre duas proposições: a primeira é o conceito de *dialogismo*, proposto por Bakhtin, segundo o qual:

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas [...] da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra ‘diálogo’ num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a

comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior (BAKHTIN, 1992, p. 123).

Nessa perspectiva, o diálogo realiza-se na linguagem e refere-se a qualquer forma de discurso. Sendo assim, o diálogo pode ser visto como as relações que ocorrem entre interlocutores e, portanto, os dois ensaios deverão ser considerados como textos que apresentam diálogos em dois níveis: o primeiro é o diálogo entre as personagens; o segundo é o diálogo do autor para com o leitor – qualquer que seja o último –, cuja mensagem é a própria materialidade do texto literário.

A segunda proposição, que implica em estar certa a primeira, refere-se ao próprio conteúdo presente no ensaio *O crítico como artista*, no qual há certa justificativa para a escolha do diálogo propriamente dito como forma crítica:

O crítico não se acha realmente limitado à forma subjetiva de expressão. O método do drama lhe pertence, bem como o da epopéia. Pode empregar o diálogo [...] Pode adotar a narração, como Walter Pater gosta de fazer, cada um de cujos *Retratos Imaginários* – não é este o título do livro? – nos apresentam, sob a máscara fantástica da ficção, alguns trechos de crítica sutil e estranha [...]. Sim; realmente o diálogo, essa maravilhosa forma literária que, desde Platão a Luciano, desde Luciano a Giordano Bruno, e desde Bruno a este velho e grande pagão que tanto entusiasmava Carlyle, [que] os críticos criadores do mundo utilizaram sempre, não pode perder jamais, como modo de expressão, seu atrativo para o pensador. Graças a ele, pode este expor

o tema sob todos os aspectos e no-lo mostrar fazendo-o girar, de certo modo, como um escultor apresenta sua obra, conseguindo assim toda a riqueza e toda a realidade de efeitos que provêm desses paralelos. (WILDE, 2007, p.1150-1151)

Pela citação se pode notar que, para Wilde, o diálogo não somente é a forma de expressão mais rica de subsídios para a manifestação das idéias do crítico, como também é uma máscara de ficção utilizada à guisa de declaração sutil dos pensamentos do mesmo. Desse modo, a partir daqui, todas as citações que forem feitas serão indicadas como falas e opiniões de Oscar Wilde.

3.1 A decadência da mentira: uma observação

O ensaio em questão tem início com um diálogo entre as personagens Cirilo e Vivian, no qual elas discutem sobre um artigo que Vivian está escrevendo. Neste artigo, denominado *A decadência da mentira: um protesto*, Vivian defende quatro doutrinas do Movimento Estético.

Logo no começo do ensaio, Wilde declara que a natureza é inferior à arte, por não apresentar as mesmas possibilidades de perfeição. Ele afirma ainda que “A arte é o nosso enérgico protesto, o nosso corajoso esforço para ensinar à Natureza qual é seu verdadeiro lugar.” (WILDE, 2007, p.1070). A respeito das diferenças entre arte e natureza, Wilde (2007) acrescenta que “A Natureza não é a mãe que nos deu à luz. É criação nossa. Desperta para a vida em nosso cérebro. As coisas existem porque as vemos e o que vemos e como o vemos depende das artes que influíram em nós. Olhar uma coisa e vê-la são atos muito diferentes. Não se vê uma coisa enquanto não se compreendeu sua beleza. Então, e só então, nasce para a existência” (p.1088). Portanto, fica claro que, em sua concepção, a natureza, assim como a

vida, é inferior à arte, sendo que nem a expressão da vida, tampouco a expressão da natureza se prestam como objetivos à arte.

Aliás, o retorno da arte à vida e à natureza torna a arte imperfeita, como Wilde coloca em sua segunda doutrina. De fato, segundo uma das doutrinas mencionadas no ensaio, a arte só deve expressar a si mesma, visto que “a arte encontra sua perfeição em si mesma e não fora. Não se deve julgá-la de acordo com um modelo exterior” (WILDE, 2007, p.1083). A partir de tal declaração compreende-se que a arte não deverá ser símbolo de qualquer evento externo e tampouco imitar qualquer padronização do mundo,

afinal de contas, as artes imitativas nos oferecem tão somente os estilos variados de diferentes artistas ou de certas escolas artísticas. [...] Nenhum grande artista vê as coisas tais como são na realidade. Se as visse assim, deixaria de ser um artista. [...] Julgamos o passado conforme a arte, e a arte, felizmente, nunca nos disse a verdade. [...] É o estilo e unicamente o estilo que nos faz crer em alguma coisa. (WILDE, 2007, p.1091)

Isso posto, fazem-se necessários dois comentários: o primeiro diz respeito à função da arte, que embora não tenha sido clarificada, pode ser apreendida com base naquilo que *não* é sua função: imitar a vida e a natureza e expressar a época do artista. Assim, tem-se que o papel da arte é sempre voltado a si mesmo: *Art for Art's sake*, como costumavam clamar os artistas do Movimento Estético. O segundo comentário diz respeito ao emprego do estilo pelo artista, pois, pelo que se pode perceber, se a arte não diz a verdade, cabendo ao estilo fazê-lo, então é atribuído ao estilo um valor de verdade. E o estilo nada mais é que a singularidade na forma de expressão do artista, de modo que a verdade está atrelada à forma de expressão peculiar de cada artista. Em outras palavras, cabe ao artista, no modo de expressar-se, conseguir exprimir

uma ilusão de verdade que convença seus receptores da veracidade de sua arte. Portanto, a função do estilo é a verossimilhança.

Voltando à questão da arte expressar apenas a si mesma, viu-se que a arte não necessita de padrões externos a ela mesma para ser criadora. Ela é criadora em toda sua maneira de ser e, ao contrário do que se pensava, que a arte deveria ser imitativa, Wilde coloca que, na verdade, a arte não imita, mas é imitada, posto que é ela que cria os arquétipos que depois serão copiados pelo mundo exterior. Nesse sentido é que se dá a terceira doutrina estética do ensaio, que afirma que “A Vida imita a Arte, muito mais do que a Arte imita a Vida. [...] a Vida, graças à arte adquire não somente a espiritualidade, a profundidade de pensamento e de sentimento, a perturbação ou a paz de alma, mas pode adaptar-se às linhas e às cores da arte [...] Em uma palavra: a Vida é o melhor e único discípulo da Arte” (WILDE, 2007, p.1084).

O escritor irlandês deixa claro que, embora tal idéia possa parecer um paradoxo, a contradição que parece haver nela se dissipa, mediante o fato de que a arte toma a vida como parte de seus materiais, mas a utiliza no sentido de reciclá-la, de recriá-la, adornando-a com novas formas que podem fascinar a vida, de modo que a segunda passa a imitar a primeira. O que Wilde de fato transmite é a idéia de que os seres humanos são tão profundamente influenciados pela beleza da criação artística, que não se contentam em apenas admirá-la; querem também incorporá-la a suas vidas, isto é, descontentes com a realidade dos fatos da vida, eles desejam para si o fascinante mundo da arte, onde tudo se torna possível.

Por fim, a última doutrina estética proposta por Wilde no ensaio é a de que a finalidade própria da arte é a revelação de belas mentiras. Este último preceito está ligado diretamente com os princípios anteriores, considerando-se que a arte influencia a vida quando, tomando materiais desta, recria-os de maneira absolutamente fabulosa e encantadora, mas, *a priori*, inventiva. E, tendo em vista, ainda, que, como já foi mencionado, o propósito da arte não é contar a verdade, cabendo ao estilo fazê-lo, e que a arte deve expressar, antes de tudo, a si

mesma, não sendo suas criações imitativas ou expressivas do mundo externo, fica certo, então, que a arte deverá relatar a beleza de suas invenções, sendo todas elas irreais e ilusórias.

Pode-se perceber, com base na última doutrina e levando-se em conta o título não só do ensaio crítico, mas também do artigo que está nele contido, que, na visão de Wilde, a arte de sua época está em decadência, uma vez que, sendo seu propósito contar mentiras e estando a mentira em decadência, a finalidade da arte jaz no nada. Quando Wilde (2007) afirma que “uma das principais causas do caráter singularmente vulgar de quase toda a literatura contemporânea é, indubitavelmente, a decadência da mentira, considerada como arte, como ciência e como prazer social” (p.1072), ele não está somente declarando o fato do declínio da mentira e, por conseguinte, da arte, mas também está se colocando em uma esfera crítica e avaliativa da arte que se produz em sua época. Sendo assim, entre o subtítulo do ensaio e o subtítulo do artigo contido dentro deste – *uma observação* e *um protesto*, respectivamente – se dá uma ambigüidade, pois não fica claro se o autor protesta contra o que vem sendo feito no mundo artístico ou se apenas observa esses acontecimentos, indiferente a eles.

3.2 O crítico como artista

O ensaio em questão foi escrito em forma de diálogo e está dividido em duas partes: primeira, cujo subtítulo é “Acompanhada de algumas observações sobre a importância de não fazer nada”, e segunda, cujo subtítulo é “Acompanhada de algumas observações sobre a importância de discutir tudo”. O conteúdo de cada uma delas está expresso abaixo.

Já no começo da primeira parte, as duas personagens começam a discorrer sobre o valor da crítica de arte e Wilde (2007) pondera que o trabalho produzido pelo crítico é, por si mesmo, uma obra de arte. Seu primeiro argumento em favor dessa idéia é o de que “[...] não há arte dotada de beleza sem consciência de si mesma, e a consciência de si mesmo e o espírito

crítico são uma e só coisa” (p.1123). Em seguida, ele combate a idéia de que existe arte sem crítica, uma vez que “uma época sem crítica é uma época em que a arte não existe [...]. Porque é a faculdade crítica que inventa formas novas. A criação tende a repetir-se. Ao instinto crítico deve-se toda nova escola que surge, cada novo molde que a arte encontra preparado e à mão” (p.1123). À primeira vista, os argumentos de Wilde parecem pender em favor da crítica, isto é, da superioridade da crítica em relação à obra artística, e essa impressão se confirma quando ele afirma que

a Crítica é por si mesma uma arte. E da mesma maneira que a criação artística implica o funcionamento da faculdade crítica, sem a qual não poderia dizer-se que existe, assim também a Crítica é realmente criadora no mais alto sentido da palavra. A Crítica é, com efeito, ao mesmo tempo criadora e independente. [...] Mais ainda: a crítica elevada por ser forma mais pura de impressão pessoal, a meu ver, em seu gênero, é, a seu modo, mais criadora que a criação, porque tem menos relação com um modelo qualquer exterior a ela mesma e é, na realidade, sua própria razão de existência e, como afirmavam os gregos, um fim em si mesma e para si mesma. (WILDE, 2007, p.1129-1130)

Fica evidente, a partir deste trecho, que, embora a crítica e a obra sejam equivalentes no que se refere ao posicionamento do crítico e do artista perante a sociedade, a crítica é superior à obra de arte no que tange ao trabalho de criação realizado pelo crítico, visto que é auto-suficiente, ao contrário da obra de arte, que necessita de modelos externos a si mesma para poder ser realizada. Também quando ele menciona que *a crítica elevada é a forma mais pura de impressão pessoal*, fica explícito que considera a crítica como um trabalho subjetivo do crítico. A respeito da crítica subjetiva, Wilde declara que

A crítica, em sua forma elevada, é essencialmente subjetiva e tenta revelar seu próprio segredo e não o segredo alheio. Porque a Crítica superior se ocupa da arte não como expressão, mas como emoção pura. [...] considera a obra de arte como ponto de partida para uma nova criação. Não se limita [...] a descobrir a intenção real do artista e aceitá-la como definitiva. [...] é antes o espectador quem empresta à coisa bela seus inumeráveis significados e no-la torna maravilhosa. (WILDE, 2007, p.1131-1132)

Na segunda parte do ensaio, Wilde passa a comparar arte e vida e chega à conclusão de que a arte é muito superior à vida, já que na arte todos os tipos de sentimentos imagináveis podem vir à tona por meio da relação entre o espectador e a obra, sendo que esses sentimentos podem ser experimentados toda vez em que se entra em contato com a obra, o que não ocorre com a vida, uma vez que uma de suas características é a não repetição de fatos passados. Ele vai além e afirma que se deve recorrer à arte para tudo, porque a arte é incapaz de ferir, já que os sentimentos por ela despertados tem o poder de purificar o (s) espectador (es), isto é, por meio da arte, realiza-se a *catarse*. A respeito disso, Wilde (2007) já tinha feito algumas esclarecimentos bastante pertinentes na primeira parte, quando comentou a *Poética*, de Aristóteles. No fim de sua explanação sobre a obra, ele afirma que a “purificação e [...] espiritualização da natureza que ele [Aristóteles] chama *catarse*, é [...] essencialmente estética e não moral” (p.1120).

E, quando entra no conceito de moralidade, o crítico irlandês insiste na separação entre a arte e a moral, ao dizer que “toda arte é imoral. [...] Porque a emoção pela emoção é a finalidade da arte e a emoção pela ação é a finalidade da vida e dessa organização prática da vida que chamamos sociedade.” (WILDE, 2007, p.1142-1143).

Mais adiante, Wilde volta a discutir sobre a crítica, e, finalmente, entram em pauta as qualidades que caracterizam o verdadeiro crítico. Ele combate a idéia de que o crítico deverá

ser imparcial, judicioso e sincero, afirmando que só se pode ser imparcial sobre aquilo pelo qual não se tem interesse e, sendo a arte uma paixão, o pensamento sobre a arte está diretamente ligado com a emoção; que a arte não nasce da inspiração, mas, cria inspiração nos outros, não havendo nada judicioso no culto à beleza, de modo que a arte não pode estar ligada à sensatez; e, finalmente, que a única sinceridade possível é para com a beleza, de modo que o crítico não deverá se deixar limitar a algum método estereotipado, proposto por qualquer escola literária. Além disso, Wilde clarifica que a sinceridade e a imparcialidade são do âmbito da moral e, portanto, não se prestam a ser qualidades necessárias quando se trata de arte. Ele declara, então, quais são as qualidades necessárias a todo crítico de arte. Segundo Wilde (2007), “a primeira e principal é o temperamento, um temperamento de uma sensibilidade esquisitamente suscetível à beleza e às várias impressões que a beleza nos proporciona” (p.1154). Desse modo, fica claro que, para ele, o crítico esteta deve se voltar ao ideal da arte, que é a beleza.

Após suas ponderações sobre o temperamento, Wilde chega à questão da forma. De acordo com suas crenças, “o verdadeiro artista é o que vai, não do sentimento à forma, mas da forma ao pensamento e à paixão. [...] é a Forma, que cria não somente o temperamento crítico; mas, também, o instinto estético” (WILDE, 2007, p.1157). Vê-se que a forma é a possibilidade do temperamento crítico e do instinto estético, qualidades essas consideradas imprescindíveis ao verdadeiro crítico e, portanto, a forma é a possibilidade da crítica.

Por fim, o último ponto relevante que é levantado no diálogo é quando Wilde afirma que “toda arte dirige-se unicamente ao temperamento artístico e não ao especialista. [...] Um artista, com efeito, está longe de ser o melhor juiz em arte [...] porque a criação limita a visão, ao passo que a contemplação a amplia. [...] O crítico esteta, e somente o crítico esteta, pode apreciar todas as formas e todas as maneiras. É para ele que se dirige a Arte” (WILDE, 2007, p.1158-1159).

Percebe-se, assim, que o crítico e o artista não são uma e só pessoa, isto é, não possuem um e só talento artístico. O que Wilde defende, na verdade, é que o trabalho realizado pelo crítico esteta tenha também o direito de ser considerado artístico, na medida em que cria a partir de um trabalho pré-existente, feito pelo artista propriamente dito. Assim, tem-se o trabalho do artista, que é arte *em primeiro grau*; e há também o trabalho do crítico, que, partindo da obra realizada pelo artista, utiliza dos mesmos materiais, de modo que o que o crítico realiza não é apenas seu parecer sobre a obra, mas também uma obra, na qual estão revelados os mistérios e segredos da obra primeira. O crítico seria o artista *em segundo grau*, pois.

4. Afinidades e distinções: comparando os preceitos do Movimento Estético

Partindo-se do exposto nas seções anteriores, foi possível perceber que muitos dos pressupostos de Pater são incorporados por Wilde, porém, há alguns dos quais ele discorda.

Os primeiros conceitos a apresentarem semelhanças são os conceitos de “estilo literário” e de “verdade”, visto que, para Pater, o estilo é a singularidade com que o artista lida com a construção de seu texto, a fim de conseguir articular, com acuidade, seu sentido dos fatos do mundo. Para ele, ainda, o estilo está ligado à idéia da transmissão da verdade e da beleza, considerando-se que, como foi mencionado, a única beleza indispensável na arte é a verdade, e esta, por sua vez, está diretamente ligada com a expressão subjetiva do artista, de modo que a verdade proporciona beleza ao estilo. A verdade, para Pater, é a melhor forma de acomodação do discurso com a visão interna do artista. Igualmente, para Wilde, o estilo está relacionado com a verdade, não enquanto veracidade dos fatos externos à arte, mas como verossimilhança, isto é, como ilusão de verdade da expressão do artista. Em outras palavras, do ponto de vista de Wilde, o estilo empresta verdade à obra. E, levando em conta, ainda, o fato de que Wilde, em *A decadência da mentira*, afirma que uma das doutrinas estéticas que

propõe é que o propósito da arte é contar belas mentiras, tem-se que, para a completude do objetivo da arte no receptor da obra, isto é, a fim de que o receptor possa ser encaminhado à contemplação da beleza na obra, o estilo é essencial, uma vez que é ele que permite ao receptor a crença na ilusão que a arte lhe propõe.

Outro ponto de coincidência de pensamentos é relativo à consciência artística. Tanto para Pater quanto para Wilde, todo artista realiza suas obras de arte conscientemente e não instintivamente. Contudo, há uma pequena diferença no tocante à manifestação dessa consciência, pois, enquanto para Pater, a consciência artística se dá na escolha das palavras que tornem a expressão do artista fiel à idéia que lhe vai à alma, para Wilde, a consciência se estabelece também como espírito crítico, posto que é ele que possibilita que o trabalho do crítico seja artístico, isto é, criador e independente de modelos externos. Sendo assim, a consciência artística proposta por Pater é levada adiante por Wilde, visto que o discípulo esteta considera que tanto o artista quanto o crítico a possuem.

Com relação ao receptor da obra, Pater e Wilde concordam que o sentido de uma obra de arte literária também pode ser completado pelo leitor, visto que Pater afirma que o tato de omissão do escritor permite a suas obras serem consideradas como arte, uma vez que, para ele, uma obra de arte deverá ter lacunas de sentido a serem preenchidas pelo receptor dela, enquanto que Wilde declara que cabe tanto ao espectador quanto ao crítico emprestar à obra seus mais diversos significados, de modo a expor sua beleza. Contudo, há ainda uma diferença, mesmo sendo esta tanto sutil, porque Pater parte do ponto de vista do escritor, enquanto que Wilde parte do ponto de vista do receptor – seja esse receptor o crítico da obra ou não; enquanto aquele afirma que as lacunas a serem preenchidas são deixadas pelo escritor, este declara que a obra é ponto de partida para a interpretação da mesma, sendo que essa interpretação cabe ao receptor.

O conceito de *forma* também apresenta semelhanças entre as opiniões de Pater e de Wilde. Para o primeiro, a forma está relacionada ao estilo do artista e, nesse sentido, a forma é a possibilidade de singularidade que eleva a obra à categoria de obra de arte. Portanto, é nesse sentido que ele considera que a beleza da obra está assentada sobre sua forma. Para o segundo, a forma é o princípio tanto do temperamento crítico quanto do instinto estético, ou seja, a forma é o *a priori* da obra, pois a forma é a possibilidade da crítica na obra, assim como é por meio dela que se dá a suscetibilidade à beleza – que é o que define o temperamento crítico – e, além disso, a forma é, ainda, o meio através do qual a beleza da arte é exposta e, por isso, ela provoca o instinto estético.

A respeito do temperamento crítico, há que se lembrar que os dois críticos mencionam em seus escritos a palavra *temperamento*. Para Pater, o temperamento é, como foi dito, o poder de ser profundamente tocado pela beleza e, da mesma maneira, para Wilde, o temperamento é uma sensibilidade suscetível à beleza e às impressões que a beleza proporciona. Assim, o temperamento crítico é definido, em princípio, pela beleza. Porém, de acordo com Pater, a beleza é relativa e as tentativas de definição de sua abstração são inúteis, de modo que o mais próximo que o esteta deve chegar de uma aceção para o termo é conseguir uma fórmula que expresse o mais apropriadamente possível algumas das manifestações da beleza. A fórmula que Pater encontra, então, é o fato de a beleza residir tanto na verdade da expressão singular que o artista encontra para se manifestar, como também na substância dessa verdade, isto é, a beleza está na forma, bem como no conteúdo da obra do artista, estando a forma ligada ao estilo e o conteúdo ligado à arte propriamente dita. No entanto, Wilde, não menciona aceção alguma de beleza, mas relaciona a beleza a outro conceito – de modo que dele se poderia extrair alguma noção de seu conceito de beleza –, quando afirma que “não há arte dotada de beleza sem consciência de si mesma” (WILDE, 2007, p.1123). Percebe-se que, para Wilde, a beleza está condicionada à autoconsciência na arte, sendo que, logo em seguida, ele afirma

que essa autoconsciência se dá pelo espírito crítico. Todavia, é necessário lembrar que, do ponto de vista de Wilde, a primeira e fundamental característica do crítico é, justamente, o temperamento, ou seja, a beleza reside na autoconsciência, a autoconsciência, por sua vez, é o espírito crítico e este está indistintamente associado à fruição estética. Assim sendo, mesmo que se criasse um percurso de relações conceituais, no qual deveria partir-se do conceito beleza e, ligando um conceito a outro, se tentasse chegar em uma definição de beleza, o fim dessa cadeia de conceitos seria, propriamente, a beleza. Dessa forma, vê-se que Wilde não estabelece uma concepção de beleza enquanto um conceito autônomo, mas que é indissociável da arte, posto que a beleza provoca a emoção e a emoção pela emoção é a finalidade da arte, como ele declara.

Nesse ponto, também, as considerações de ambos convergem, porque Pater expõe que a beleza de um estilo literário está na sua própria essência, de modo que a finalidade da arte é a beleza. Quando Pater (1873) coloca que *“Those who write in good style are sometimes accused of a neglect of ideas, and of the moral end, as if the end of the physician were something else than healing, of the painter than painting - as if the end of art were not, before all else, the beautiful”*, ele não está defendendo a posição da moralidade na arte. Na verdade, ele afirma que é uma impossibilidade qualquer crítico acusar o escrito de um artista de negligente ou moralizador, visto que, em sua concepção, toda a arte tem por fim única e exclusivamente a beleza. Assim, ele parte do pressuposto que todos os artistas devem considerar a beleza como o propósito máximo da arte, e, por isso, infere-se que ele acredite que todos aqueles que utilizem a arte à guisa de qualquer outra finalidade que não seja a beleza não estão, de fato, produzindo obras de arte. Wilde, mais uma vez, vai um pouco além nas conjecturas de seu mestre, pois ele não apenas discorda de se utilizar a arte com fins moralizadores ou didáticos, como também afirma que toda arte é imoral. Isso fica ainda mais evidente quando ele declara que a finalidade própria da arte é a revelação de belas mentiras,

pois, a mentira normalmente é vista como um ato imoral. Dessa forma, embora Wilde não mencione propriamente que a arte não se presta a usos moralizadores, é possível inferir tal informação a partir de sua definição da finalidade da arte. Além disso, quando ele menciona que a emoção pela emoção é o propósito da arte e a emoção pela ação é o propósito da vida e da sociedade, ele está se colocando em uma posição de contrariedade em relação à postura da sociedade de sua época. E é exatamente neste ponto que fica implícita a crítica ao uso da arte para intuídos outros que não a fruição estética.

Aliás, quando menciona que o propósito da arte é diferente do propósito da vida, Wilde está, uma vez mais, diferenciando arte e vida, de modo a demonstrar que, sob sua perspectiva, a vida é inferior à arte. E nesse ponto suas colocações se afastam das de Pater, uma vez que para o segundo, como foi mencionado, as características da alma e da mente do artista encontram sua arquitetura na estrutura da vida humana, de modo que aquilo que é produzido pelo artista tem como ponto de partida a vida humana; ao passo que para o primeiro, como foi colocado, nem a expressão da vida, nem a da natureza se expressam como objetivos à arte, pois ambas são inferiores a ela. Na verdade, expressando a vida ou a natureza, a arte torna-se imperfeita, como diz a segunda doutrina estética do artigo de Wilde.

Outro conceito a apresentar divergência é o de obra literária. De acordo com Pater, a arte literária é imitativa ou reprodutiva, como fica evidente quando ele afirma que “*Literary art, that is, like all art which is in any way imitative or reproductive of fact [...] is the representation of such fact as connected with soul, of a specific personality, in its preferences, its volition and power*” (PATER, 1873). Porém, do ponto de vista de Wilde, como já foi mencionado, a arte não é simbólica de qualquer época e tampouco deve imitar qualquer padronização do mundo, de modo que ele descartou a concepção de uma obra de arte reprodutiva da vida e da natureza. De fato, Wilde até menciona que a arte deverá utilizar a vida em seus materiais, mas com a intenção de *recriá-la* e não de *reproduzi-la*.

Nesses dois pontos anteriores, Wilde aparta-se mais e mais de Pater, pois ele afirma que a arte não imita, mas é imitada pela vida, sendo a primeira muito superior à segunda. Esses tipos de comparações não aparecem no trabalho de Pater, pois ele se atém a discutir as qualidades que fazem de uma obra literária uma obra de arte, não entrando no âmbito das doutrinas estéticas, ainda que seja possível vislumbrar posicionamentos do Movimento Estético em suas obras. Nesse sentido, Pater se distingue de Wilde, uma vez que propõe em seu texto doutrinas não apenas para o crítico esteta, mas também para o ser humano, isto é, ele exorta que a beleza existente na arte deve ser apreciada na vida o máximo possível, pois é a paixão poética que permite a contemplação artística.

5. Conclusão

Como foi visto, os preceitos do Movimento Estético são evidenciados tanto nos trabalhos de Pater quanto nos de Wilde, uma vez que ambos os autores foram críticos desse movimento artístico. Assim sendo, é coerente que eles apresentem pontos de vista convergentes, de modo que as similitudes esperadas quando do início do trabalho, foram encontradas. Porém, como ficou comprovado, os ensaios de Wilde apresentam algumas diferenciações no que tange aos conceitos dos quais parte para delinear sua doutrina estética, mesmo porque, se assim não ocorresse, seria possível dizer que Wilde não elaborou uma teoria estética, mas plagiou os escritos de Pater. Dessa maneira, fica claro que, tendo Pater publicado seus escritos anteriormente à publicação dos ensaios de Wilde, o último tomou o trabalho de seu tutor como ponto de partida para novas conjecturas, de modo que alguns conceitos apresentam uma convergência inicial, para depois se afastarem ligeiramente. Entretanto, como foi visto, há também questões em que Wilde e Pater partem de princípios diferentes – como o conceito de obra de arte, que para o primeiro não é imitativa, enquanto que para o segundo sim – para

chegarem a uma convergência posterior, considerando-se que, para ambos, a finalidade máxima da arte é a beleza.

Em suma, o que se pode concluir é que, para que os preceitos e princípios do Movimento Estético sejam delineados, faz-se essencialmente necessário que tanto os trabalhos de Pater quanto os de Wilde sejam lidos e analisados, posto que, sendo ambos teóricos do mesmo movimento artístico, as teorias de ambos se complementam, de modo que, a partir de ambos se tem uma perspectiva abrangente dessa teoria estética.

Notas:

1. A distinção mencionada é colocada por Pater, no original, em inglês, como “*great art vs. good art*”.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6.ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

PATER, W. *Appreciations, with an Essay on Style*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/4037/4037-8.txt>. Acesso em 17 jun 2009.

_____. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/2398/2398.txt>. Acesso em: 18 maio 2009.

WILDE, O. *Obra Completa*. Trad. José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

THE TRAGIC MODE IN OSCAR WILDE'S FAIRY TALES

DÉBORAH SCHEIDT,

Universidade Estadual de Ponta Grossa

ABSTRACT: In this paper we examine the articulation of the tragic mode in Oscar Wilde's collection of fairy tales *The Happy Prince and Other Stories*, especially in "The Young King", "The Selfish Giant" and "The Birthday of the Infanta." By "tragic mode" we mean, in this context, the vestiges left by Greek tragedy and its development, the Elizabethan tragedy, in a piece of nineteenth century fiction. Several thematic and structural elements, as suggested by Richard Palmer – tragic heroes, tragic villains and martyrs, issues of fate, guilt, will, self-recognition, death and suffering, as well as the recurrence of paradox, tragic structure and poetic elevation of the language – lead us to conclude that the tragic mode is present and very effective in Wilde's fairy tales.

KEYWORDS: Oscar Wilde; fairy tales; tragic mode.

RESUMO: Este trabalho estuda a articulação do elemento trágico na coletânea de contos de fadas de Oscar Wilde *O Príncipe Feliz e Outros Contos*, especialmente em "O Jovem Rei", "O Gigante Egoísta" e "O Aniversário da Infanta". O "elemento trágico" remete, neste contexto, aos vestígios deixados pela tragédia grega e seu desdobramento, a tragédia elisabetana, numa obra ficcional do século XIX. Diversos traços temáticos e estruturais apontados por Richard Palmer – heróis, vilões e mártires trágicos, questões relativas ao destino, sentimento de culpa, desígnio, auto-reconhecimento, morte e sofrimento, além da recorrência de paradoxo, estrutura trágica e elevação poética da

linguagem – fazem-nos concluir que o elemento trágico está presente e é bastante contundente nessa obra de Wilde.

PALAVRAS-CHAVE: Oscar Wilde; contos de fadas; elemento trágico.

Wilde also told his sons all his own written fairy stories. Cyril once asked him why he had tears in his eyes when he told them the story of “The Selfish Giant”, and he replied that really beautiful things always made him cry.

(Vyvyan Holland, apud PEARCE, 2000, p. 219)

Story after story readers are deeply moved – sometimes, like the author himself, even to tears – as they make their way through Oscar Wilde’s *The Happy Prince and Other Stories*, the collection of his two volumes of fairy tales *The Happy Prince* (1888) and *A House of Pomegranates* (1891). But this is not the type of emotion that we might experience with traditional fairy tales as, ultimately, we come across a romantic kiss or a happy outcome following a succession of adversities. In Wilde’s tales the tears are due to what is (apparently) a complete subversion of the “lived happy ever after” formula, to the extent that, with the exception of “The Young King”, all the other eight tales end in the death of the protagonist.

Critics have repeatedly pointed out the pessimism of Wilde’s approach to fairy tales as a result of his admiration for Schopenhauer’s philosophy (Pearce, 2000, p. 82) or, more generally, his outlook on life as being “almost uniformly bitter”. (Carpenter & Prichard, 1999, p. 238) The negative vein in his stories is also often connected with Wilde’s 1891 famous essay “The Soul of Man under Socialism”, inasmuch as they

denounce the disregard of the higher social classes and of the intellectual elite for the poor. (Woodcock, 1950, p. 147-148; Kileen, 2007, p. 63-64) Virtually all the stories present this issue, which is, however, more directly addressed in “The Young King”, the tale of a boy born of an illicit relationship between a princess and someone below her status. Oedipian overtones immediately come to mind when we hear that the boy had been “when but a week old, stolen away from his mother’s side, as she slept, and given to the charge of a common peasant and his wife” (Wilde, 1994, p. 78¹).

Most relevantly, though, is the fact that at the age of sixteen he comes to the painful realization that his royal status is only preserved at the cost of the suffering and death of many of his vassals. This recognition happens in the eve of his coronation, and it takes the shape of three ominous dreams, which expose the normally invisible hard labour behind the opulence of the festivities. The first dream is about the work of the “pale, sickly-looking children” (p. 83) in charge of weaving the cloth for the new king’s robe. The second one reveals the death of the black slaves who fish for pearls for the royal sceptre. The last dream is in morality-play style as it depicts Death and Avarice’s battle over the lives of the men digging and cleaving rocks for rubies for the king’s crown.

At his coronation ceremony, the prince, formerly a vain teenager who had worried only about his “delicate raiment and rich jewels” (p. 79), shocks everyone when he is seen wearing “the leathern tunic and rough sheepskin cloak that he had worn when he had watched [...] the goatherd [...] and in his hands he took his rude shepherd’s staff.” (p. 92)

But could we call the prince’s experience as tragic, or merely sad? Richard Palmer (1992, p. 2) calls our attention to the present-day complexities involving the term “tragedy”. In 2400 years of usage, its meaning (that even in Aristotle’s time was

never established conclusively) has become highly disputed, along with the possibility of its contemporary existence. Diametrically opposed approaches live side-by-side, from the utter banalisation of the term (e.g. by the media) to critics who claim that only a few selected plays can be rightfully called tragedies.

Palmer attempts (1992, p. 10) to cast some light on the matter by defending the idea that the tragic experience depends on the reader's / spectator's response: "Tragedy is a dramatic form that stimulates a response of intense, interdependent, and inseparably balanced attraction and repulsion." The "beauty that makes one cry" from the epigraph would be one way to put it. Still according to Palmer (1992, p. 21) this tragic response could arise from a variety of recurring features such as several categories of hero (including collective, anti- and proletarian), tragic villains and martyrs, issues of fate, guilt, will, self-recognition, death and suffering, paradox, tragic structure and poetic elevation.

A number of these recur in Wilde's stories and we shall adopt the expression "tragic mode" to refer to them. Thus, although the protagonist of "The Young King" does not die (like some heroes in classical tragedy), the tragic mode in that particular story lies in its strong element of self-recognition, following the protagonist's realization of his excessive self-centredness (which, for most authors, is what the Greek called *hybris*), as well as in the poetic elevation through which this new awareness is materialized. The following table points at some of the dominant tragic features of each story:

Tragic feature	Stories
Self-recognition	"The Young King"; "The Star-Child"; "The Selfish Giant"

Anti-hero	“The Fisherman and his Soul”
Tragic villain	“The Remarkable Rocket”
Martyrs	“The Happy Prince”; “The Nightingale and the Rose”; “The Devoted Friend”
Death	All stories, except for “The Young King”
Suffering	All stories
Tragic structure	“The Selfish Giant”
Paradox	“The Happy Prince”; “The Nightingale and the Rose”; “The Birthday of the Infanta”; “The Devoted Friend”
Poetic elevation	All stories

Of course, in a deeper analysis, many other more subtle materializations of the tragic mode could be found in the tales. A story that deserves particular attention regarding the presence of the tragic mode is “The Selfish Giant”, perhaps Wilde’s best loved fairy tale and the one with the clearest tragic characteristics. Like the traditional tragic heroes, the protagonist has a high status and a great deal of power, as well as a tragic flaw analogous to *hybris*, which is evidenced both in the Giant’s actions and – very ostensibly – in the repetition of the word “selfish” over and over along the text, starting from the title.

The traditionally Greek tragic pattern of “purpose, passion and perception” (Tennyson, p. 63) can be very clearly detected at the same time as, structurally, the story follows the “well-built” Elizabethan tragedy scheme known as Freytag’s pyramid (Freytag, 1900, p. 115). The first paragraphs present the children and the garden, standing for the exposition, or act I of a five-act play. The exciting force (the arrival of the Giant, the owner of the garden) sets the rising action or complication in motion (act

II of an Elizabethan tragedy): there is a conflict between the protagonist and the children, who are sent away from the garden. The Giant builds a high wall to protect his property. Tension builds up when Spring visits every corner of the kingdom, except for the Giant's garden. Such conflict is beautifully portrayed in personified weather phenomena:

Only in the garden of the Selfish Giant it was still winter. The birds did not care to sing in it as there were no children, and the trees forgot to blossom. [...]The only people who were pleased were the Snow and the Frost. [...] The Snow covered up the grass with her great white cloak, and the Frost painted all the trees silver. Then they invited the North Wind to stay with them, and he came. He was wrapped in furs, and he roared all day about the garden, and blew the chimney-pots down. "This is a delightful spot," he said, "we must ask the Hail on a visit." So the Hail came. Every day for three hours he rattled on the roof of the castle till he broke most of the slates, and then he ran round and round the garden as fast as he could go. He was dressed in grey, and his breath was like ice.

Climax, also known as turning point (act III) coincides, in this story, with the *anagnorisis*, or recognition of the truth, an insight into oneself that allows for the dignity and nobility of the protagonist's end. This occurs when the Giant realizes that his own actions have been the cause of nature's revolt against his garden. The weather change signalling renewal is both external and internal: "And the Giant's heart melted as he looked out. 'How selfish I have been!', he said." (p. 36)

The falling action stage of the story (act IV) happens in fast-forward rhythm, as the years go by and the giant, now gentle and sociable, is too old to play with the

children and just sits happily in his “huge armchair”, watching their games and the succession of seasons, now peacefully accepting winter, as “he knew that it was merely the Spring asleep.” (p. 38) This is the point in which a traditional children’s writer would fit the “and they lived happily ever after” dictum. However, the tragic mode of this story demands a denouement (or act V). But just before that stage, we observe what Freytag calls “the force of the last suspense” which is a feature of a few tragedies: the little boy reappears unexpectedly, with marks of two nails on his hands and feet, a complicating factor that leads to a beautiful and very poignant ending:

Who hath dared to wound thee?" cried the Giant; "tell me, that I may take my big sword and slay him."
"Nay!" answered the child; "but these are the wounds of Love."

"Who art thou?" said the Giant, and a strange awe fell on him, and he knelt before the little child.

And the child smiled on the Giant, and said to him, "You let me play once in your garden, today you shall come with me to my garden, which is Paradise."

And when the children ran in that afternoon, they found the Giant lying dead under the tree, all covered with white blossoms. (p. 39)

Taking the collection as a whole, this is the story in which the metaphysical character of tragedy finds its strongest echo. The blatant Christian (or more specifically, Catholic reference, in its graphic emphasis of the wounds of Christ) is taken from Luke (23:43) and re-enacts the moment of the crucifixion in which Christ promises salvation to the repentant thief. This scene, according to Jarlath Kileen (2007, p. 62) also brings new light to the previous episode in which the Giant had picked up the boy and placed

him on the tree, reminding us of Saint Christopher, who is usually represented as a giant, carrying the Holy Child on his shoulder.

The fact that the Giant is both the owner of the Garden and the one who expels the children from it, also points at his Old Testament God-like stance. (Kileen, 2007, p. 75) But Kileen (2007, p. 63) also tells us of an alternative mythical interpretation based on the fact that giants and ogres are versions of the “terrible father”, Kronos, who devoured his own children. This would refer to a father who does not fulfil his paternal duties, but quite on the contrary, represents peril to his children – maybe Wilde sensing the onus of his lifestyle on his family and foreseeing his, as well as their, tragic ending?

But not all theoreticians think that tragedy should, no matter how awe-inspiring, ultimately reaffirm one’s faith in life. George Steiner, for example, strongly opposes the trivialisation and the uncritical use of the term. For him, very few plays can be actually classified as tragedies and the real tragic world-view is best summarized in the following way:

“It is best not to be born, next best to die young.” This dictum [...] entails the view that human life *per se*, both ontologically and existentially, is an affliction. That non-existence or early extinction are urgent desiderata. The proposition implies that men and women's presence on this earth is fundamentally absurd or unwelcome, that our lives are not a gift or a natural unfolding, but a self-punishing anomaly. We are unwelcome guests, old enough at the moment of birth (as Montaigne says) to be a corpse and blessed only if this potentiality is realized as swiftly as it can be. (Steiner, 1998, p. 535)

Perhaps the tale that comes closest to this existentialist view of tragedy is “The Birthday of the Infanta”, ironically, the one that has the word “birth” in its title. Indeed,

a considerable part of the narrative is devoted to describing – in Wildean splendid detail – the Infanta of Spain and the Indies’ twelfth birthday party, including the luxurious palace settings, the “stately grace” (p. 100) of the princess and her guests and, most importantly, the party’s colourful entertainment: a mock bull-fight, an Italian tragic puppet performance, gipsy musicians with performing monkeys... Only then are we introduced to the protagonist, a malformed dwarf who had been discovered in the forest in the previous day by hunters and was brought to the palace to dance for the Infanta:

Perhaps the most amusing thing about him was his complete unconsciousness of his own grotesque appearance. Indeed he seemed quite happy and full of the highest spirits. When the children laughed, he laughed as freely and as joyously as any of them, and at the close of each dance he made them each the funniest of bows, smiling and nodding at them just as if he was really one of themselves, and not a little misshapen thing that Nature, in some humourous mood, had fashioned for others to mock at. (p. 110)

His fascination is immediate and he cannot take his eyes off the girl, so he’s thrilled by the invitation to go back to the palace the next day, to perform for her again. His delight is commented, chorus-style, by the palace flower gardens:

'He is really far too ugly to be allowed to play in any place where we are,' cried the Tulips.

'He should drink poppy-juice, and go to sleep for a thousand years,' said the great scarlet Lilies, and they grew quite hot and angry.

'He is a perfect horror!' screamed the Cactus. 'Why, he is twisted and stumpy, and his head is completely out of proportion with his legs. Really he makes me feel prickly all over, and if he comes near me I will sting him with my thorns.' (p. 112)

This judgemental attitude continues in the speeches of the White Rose Tree, the Geraniums and the Violets, approximating the characterization of the group of flowers to that of the Greek chorus, as one the many functions of the chorus is to interpret the conflict from a collective perspective, as opposed to the individuality of the hero's stance, reinforcing the fact that in the tragic mode the protagonist, alone, is up against inescapable powers. Furthermore the hint at eternal sleep and injury by thorn predicts the (Christianized) tragic fate of the dwarf. Accordingly, foreseeing the catastrophe is another of the many functions of the Greek chorus.

But unaware of the ill disposition of the flowers towards himself, the dwarf happily fantasizes about what he judges to be his first human friend: "How he wished that he had gone back with her! She would have put him on her right hand, and smiled at him, and he would have never left her side, but would have made her his playmate, and taught her all kinds of delightful tricks." (p. 117)

The moment of self-realization approaches as, on the next day, amazed at the luxury of the empty palace, he roams room after room, a white rose intended as a present in hand, in search of the Infanta, until in one of them he finds a strange "invisible wall of clear water" (p. 124) and takes a few minutes to realize that it mocks every single movement of his. Eventually,

[w]hen the truth dawned upon him, he gave a wild cry of despair, and fell sobbing to the ground. So it was he who was

misshapen and hunchbacked, foul to look at and grotesque. He himself was the monster, and it was at him that all the children had been laughing, and the little Princess who he had thought loved him - she too had been merely mocking at his ugliness, and making merry over his twisted limbs. "Why had they not left him in the forest, where there was no mirror to tell him how loathsome he was?" Why had his father not killed him, rather than sell him to his shame? The hot tears poured down his cheeks, and he tore the white rose to pieces. The sprawling monster did the same, and scattered the faint petals in the air. It grovelled on the ground, and, when he looked at it, it watched him with a face drawn with pain. He crept away, lest he should see it, and covered his eyes with his hands. He crawled, like some wounded thing, into the shadow, and lay there moaning. (p. 125)

Catastrophe quickly ensues followed by the arrival of the Infanta and her complaint that her "funny little dwarf is sulking." (p. 126) To the Chamberlain's diagnosis that the "petit monster" will never dance again "[b]ecause his heart is broken", the Infanta replies, frowning: "For the future, let those who come to play with me have no hearts." (p. 127) To pick up from where we left George Steiner's theories on the "pure or absolute mode of tragedy" the dwarf's attitude in questioning his fate followed by his death (that we could even consider, to all intents and purposes, a willing refusal to go on living), seems to prove that

[a] "normal" life-span, let alone old age, are sadistic misfortunes. It follows that the engendering of children, the willed continuation of human beings, is folly or deliberate cruelty. It follows also – and this is a key issue – that suicide is both logical and economically advantageous in the root sense of

the word “economic”. Or to cite Camus: “suicide is the only serious philosophic question”. (Steiner, 1998, p. 535)

The dwarf’s death/suicide is directly related to the contemplation of his – until the visit to the palace, unknown – physical “inhumanity”, which the essential goodness and nobility of his character is not able to offset in a world ruled by materialism and appearances.

The scene of the mirror at the end of the story aptly brings to the concrete level a process of mirror/foil characterization that had been happening all along the narrative: both the Infanta and the dwarf are extremely lonely children, the Infanta for not normally being allowed to play with anyone “below her rank” and the dwarf, for living in isolation in the forest, having as his companions only birds and lizards; both are motherless and largely ignored by their fathers. Indeed, when the dwarf first sees his own image in the palace’s mirror, he at first thinks that that is the Infanta who is coming to receive him: “The Infanta! It was a monster, the most grotesque monster he had ever beheld.” (p. 123)

This perception, if not accurate for what it implies on physical terms, is exact to describe the inner nature of the Infanta, implied at the beginning of the story and laid bare at the end: her utter insensitivity and inability to see the other – her *hybris*, in the sense of “deliberate infliction of serious insult on another human being”, which, according to Fisher (1997, p. 46) is the real and traditional meaning of the word. Tragic paradox, here, reveals the dynamics of social evaluation based on external appearances to the exclusion of internal worth.

The extremely bitter outlook of this tale seems to confirm Carpenter and Princharde’s observation that if Wilde read the stories from the first volume of fairy

tales (where “The Selfish Giant” was originally published) to his own children, the second volume (where we can find the Infanta’s story) “made no pretense of being for children.” (1999, p. 238) Thus, different intensities of the tragic mode orient Wilde’s view of tragedy and these varying “shades of darkness” are represented by the three stories more closely studied in this work, especially by their endings.

Rather than a traditional happy ending, the final paragraphs of “The Young King” suggest openness:

[T]he glory of God filled the place [...] “and the people fell on their knees in awe, [...] and the Bishop’s face grew pale. [...]“A greater than I hath crowned thee,” he cried. [...] And the Young King came down from the high altar , and passed home from the midst of the people. But no man dared look upon his face, for it was like the face of an angel. (p. 97)

Ultimately, they have, however, an optimistic air, as the changes operated within the character are deep and pervading, pointing at a promising future as a king. In a way, “The Star Child” could also fall into this category, as there is a similar movement towards maturity and when the protagonist becomes a king, “there is peace and plenty in the land” due to his generosity. However the last paragraph of the story undoes the optimistic note as, due to the hero’s suffering, “after the space of three years he died and he who came after him ruled evilly.” (p. 204)

The death of the protagonist in “The Selfish Giant” only apparently suggests a subversion of the traditional happy ending. The physicality of the Giant’s body lying dead under the tree is counteracted by the promise of eternal life made by the boy Jesus and materialized by the white blossoms that cover the body. This story is emblematic of

the ambiguous feeling pointed out by Northrop Frye (1966, p. 36) as the effect of tragedy: “Tragedy is a paradoxical combination of a fearful sense of rightness and a pitying sense of wrongness.” The same approach seems to operate in “The Happy Prince” and to a lesser extent, in “The Nightingale and the Rose” and “The Devoted Friend”. The death of the protagonist, however, does not seem to reinforce the meaning of life at all in “The Birthday of the Infanta”, perhaps the darkest and most existentialist story in the whole collection.

The stories in the collection are little tragic jewels, or “literary expressions of the tragic sense of life, probing the nature of man and illuminating dark facets of experience.” (Kingston 1974, p. 168) They do so by addressing “a darker, more pessimistic sensibility” (Thacker and Webb, 2002, p. 74) and by audaciously bringing forth appalling facts of life, such as social differences, cruelty, hypocrisy, rejection, and, of course, death itself. The fact that they are targeted both at adults and children comes to prove that Wilde is never condescending (to either age-groups) and that, in inserting a genre previously undervalued as “children’s matter” into the high culture tradition, he is, as in other of his literary achievements, a precursor of modernity.

REFERENCE

CARPENTER, Humphrey & PRICHARD, Mary. *The Oxford Companion to Children’s Literature*. Oxford: OUP, 1999.

FISHER, Nick. Hybris, Status and Slavery. In: POWELL, Anton (ed.) *The Greek World*. New York: Routledge, 1997.

FREYTAG, Gustave. *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*.

Chicago: Scott, Foresman and Company, 1900. Available online on <http://www.archive.org/stream/freytagstechniqu00freyuoft#page/114/mode/2up>. Access Aug. 25, 2010.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum, 1966.

KILEEN, Jarlath. *The Fairy Tales of Oscar Wilde*. Aldershot (England): Ashgate, 2007.

KINGSTON, Carolyn. *The Tragic Mode in Children's Literature*. New York: Teachers College Press, 1974.

PALMER, Richard. *Tragedy and Tragic Theory: An Analytical Guide*. Westport: Greenwood Press, 1992.

PEARCE, Joseph. *The Unmasking of Oscar Wilde*. London: Harper Collins, 2000.

SZELISKI, John V. *Tragedy and Fear: Why Modern Tragic Drama Fails*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1971

STEINER, George. *Tragedy Pure and Simple*. In: SILK, M. S. (ed.) *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: OUP, 1998.

TENNYSON, G. B. *An Introduction to Drama*. New York: Holg, Rinehart and Whinstron, 1966.

WILDE, Oscar. *The Happy Prince and Other Stories*. London: Penguin, 1994.

WOODCOCK, George. *The Paradox of Oscar Wilde*. New York: Macmillan, 1950.

ZIPES, Jack. "Oscar Wilde's tales of illumination." In: *When dreams come true*. London: Routledge, 1999.

ⁱ All the references to the texts of the fairy tales henceforth are from the same edition.

ENTRE A PALAVRA E O SOM: AS PAUSAS DO TEXTO DE MORRISON

BÁRBARA INÊS RIBEIRO SIMÕES DAIBERT

Universidade Federal de Juiz de Fora

RESUMO: Este ensaio objetiva refletir sobre a possibilidade de representação do subalterno através de um discurso feminino, considerando o silêncio como um dos elementos de desestabilização do discurso logocêntrico na obra de Toni Morrison, *Beloved*.

Palavras-chave: Silêncio. Subalterno. Memória

ABSTRACT: This essay aims to discuss the possibility of the subaltern's representation through a feminine speech, considering silence as one of the elements of destabilization of the logocentric speech in Toni Morrison's *Beloved*.

Keywords: Silence. Subaltern. Memory.

Controverso, o texto de Spivak (1988) *Can the subaltern speak?* dividiu opiniões ao afirmar categoricamente ser impossível a enunciação do sujeito subalterno. Seguindo os passos de Ranajit Guha (1982), cujo projeto era repensar a historiografia cultural da Índia a partir de uma perspectiva que levasse em conta suas margens silenciosas ou silenciadas, Spivak se manteve cética quanto à possibilidade da criação de uma posição de fala para os indivíduos verdadeiramente subalternos. Retomada e reformulada em dois outros ensaios intitulados *Who Claims Alterity?* (1989) e *Foreword: Upon Reading The Companion to Postcolonial Studies* (2000), sua posição continuou contrária à possibilidade de enunciação do subalterno.

Entretanto, outras correntes críticas contemporâneas discordantes do pensamento de Spivak apontam para uma voz bem eficaz do subalterno, ouvida em estratégias subversivas de escritores do chamado Terceiro Mundo. Em *Signs for Taken*, (1985), por exemplo, Homi Bhabha comenta a ambigüidade existente na aparente fixidez da epistemologia colonialista. Segundo o autor, do contato entre colonizador e colonizado, resultam modalidades híbridas de expressão, sendo o hibridismo uma forma altamente eficaz de oposição subversiva. Ao utilizar a linguagem do colonizador de forma subversiva, a diferença estaria contida nessa mesma linguagem, inevitavelmente. (Guedes, 2002, p. 185-190) Se para Bhabha é possível ouvir a fala, em um terceiro espaço (*In-betweenness*), de uma outra linguagem sobreposta à linguagem do colonizador, para boa parte da crítica outra questão permanece. Neste caso, como se faz ouvir o subalterno?

Aprendemos com Barthes que o lugar da fala é o lugar do poder. Retomando Spivak, o subalterno, se falar, passa a ocupar a instância de poder, deixando de ser subalterno. Em outras palavras, para a autora, o subalterno, enquanto tal, não fala, porque o enunciado pertence a quem pertencem a linguagem, o poder, e os ouvidos, estes últimos jamais disponíveis a escutar o que vem de outros e estranhos lugares.

Entretanto, ainda assim, um outro tipo de fala está inegavelmente presente junto à língua/Logos. Não se trata de um enunciado nos moldes ensinados pelo colonizador, que de fato mudaria a posição do subalterno no discurso. Mas há uma presença – ausente – inegável e oscilante. Como ela se faz ouvir?

O texto de Kafka *A construção* (1985) apresenta um narrador inquieto com o silêncio e o ruído que rondam e ameaçam a paz de sua casa. Dono da construção e detentor de toda a fala do texto, o narrador-morador entretanto incomoda-se e se queixa de ruído e da presença de um outro invisível, embora audível. Incômodo, o “outro” está presente ali no aconchego do lar

do neurótico narrador, em sua fala, em seus ouvidos. Um encontro amistoso é impossível, o silêncio e o ruído são insuportáveis.

Perturbador, o conto de Kafka nos lembra que não é possível haver casa isenta de fantasmas. Ainda antes de investigá-los, afirmamos que, em seu silêncio, em sua não-fala, o *estranho*, os fantasmas, os “outros” são a subversão. Trazem ameaça. Não dizem nada, mas os sinais de que estão dentro da construção formam um som insuportável para o morador. E isso é tudo o que produzem: uma não-fala, um som sem palavras, um ruído que o morador não entende – e nem suporta. Ausência de Logos, presença de ruído e silêncio. Mas seria o silêncio uma presença?

Eni Orlandi, em *As formas do silêncio*, afirma que o silêncio pode ser cheio de significado. (Orlandi, 2007, p.14) A autora parte de uma afirmação de Roland Barthes, discordando desse autor que argumenta que: “A observação da materialidade (significativa) do silêncio nos permite ser críticos em face da afirmação categórica de que a linguagem não tem exterior.” (Barthes, 1978, p. 32 apud Orlandi, 2007, p.51) Segundo Orlandi, a linguagem tem exterior. No exterior à linguagem, moram e dormem os possíveis sentidos. Tais sentidos não estariam em lugar algum, mas poderiam vir a ser a partir de possíveis relações. O silêncio é então a garantia da escolha dos sentidos, é a possibilidade de movimento e deslocamento, múltiplo porque múltiplos são os sentidos possíveis. (Orlandi, 2007, p.28) Em outras palavras, o silêncio é sempre uma possibilidade.

Ora, se o sentido não possui exterior, nele estão a linguagem – excesso – e o silêncio. Sem falar, o silêncio é. A possibilidade de escolha, de um mover-se entre palavras que disciplinam a selvageria dos sentidos possíveis. Desta forma, dizer é domesticar o significar, é silenciar outros sentidos, uma vez que “o silêncio é a condição de possibilidade de o dizer vir a ser outro.” (Orlandi, 2007, p.154)

Se entendermos o silêncio como devir, torna-se possível vê-lo como horizonte , e não vazio, ou, em outras palavras, como um tecido intersticial, infinito de possibilidades. Ora, se a relação com o outro se dá pelo silêncio e se ele pode significar por si mesmo, estando fora da linguagem (Logos), mas não fora dos significados, sua presença (ausente) pode perturbar. Sendo assim, volto à construção de Kafka, onde o silêncio – ou a alteridade de sentidos preteridos – dorme com o narrador-sujeito amedrontado por eles. Indesejados, os ruídos e o silêncio estão presentes; conviver com eles é inevitável.

Mais do que ninguém, os personagens de Toni Morrison em *Beloved* sabem disso. Por isso, habitam a casa assombrada por fantasmas inevitáveis de um passado traumático. Para falar deles, Morrison se utiliza de silêncios múltiplos, que, como um mar profundo, escuro e incalculável, escorrem por entre as palavras, em um movimento monótono e perturbador.

Baseando-me no texto de Nelly Richards, (1996) *Feminismo, Experiência y Representación*, entretanto, é possível discutir o romance em questão sem adotar a perspectiva do discurso da mulher enquanto gênero. Se, ao contrário, pensarmos a perspectiva feminina enquanto discurso não-marcado e fluido, podemos entendê-la como forma mais eficaz de subversão. Richards questiona os signos “homem” e “mulher” entendendo-os também como construções discursivas e discute a ideia da biologia como destino a ser cumprido. Assim, segundo a autora, uma coisa é ser mulher, outra, bem diferente, é escrever como mulher. A leitura de Richards considera, assim, o feminino como conceito-metáfora, e desconecta a variante biológica da variante ideológica. (RICHARDS, 1996)

Se consideramos o discurso feminino como fluido, não-fixado, e por isso subversivo, há que se repensar a demarcação fixa de um lugar feminino que se oponha ao masculino. Nelly Richards afirma que

[s]air de esa disyuntiva requiere imaginar una experiencia del discurso suficientemente fluida para moverse entre las fronteras de lo

lógico-categorial y de lo concreto-material; una experiencia impulsada por el ritmo interdialéctico de um tránsito entre estrutura y bordes, entre sistema y residuos, entre código y márgenes desestructurantes, entre identidad y diferencia , pero sin re-positivar la Diferencia como alteridad absoluta... (RICHARDS, 1996, p. 736)

A memória-sujeito volta em resíduos para ser dissonância em um mundo desenvolvimentista, para provocar a pretensa ordem masculina e logocêntrica do presente. A desconstrução então se dá na descontinuidade e fluidez de um discurso fragilizado e não-fixo. Em *Beloved*, há uma casa assombrada, onde o discurso parece correr com tal descontinuidade. Entremos nessa casa.

Um dos romances mais perturbadores da afro-americana Toni Morrison, escrito em 1988, *Beloved* consolidou a obra da autora que a levaria ao prêmio Nobel, em 1993. Permeado de lacunas textuais explícitas ou não, escrito com o auxílio do *Black English*, o livro de Morrison retoma a segunda metade do século XIX, trazendo como personagens centrais negros escravos em 1855 e libertos em 1873. Entre essas duas épocas o texto oscila, e a subversão da linguagem se dá de forma explícita e significativa. Toni Morrison apresenta a casa 124 como um lugar habitado por sons, não por palavras. Há a ausência de Logos, da Palavra Criadora, e presença de ruído. Lugar de vozes indecifráveis, a casa é uma construção cheia de fantasmas: “Misturados às vozes que cercavam a casa, reconhecíveis mas indecifráveis para Stamp Paid, estavam os pensamentos das mulheres da 124. Pensamentos não-falados, impossíveis de serem expressados em palavras.” (Morrison, 2000, p.233)

Morrison , além disso, dá várias indicações de uma ausência de Logos criador em seu texto: “No começo não houvera palavras. No começo houvera apenas o som, e todas elas sabiam o que era o som.” (Morrison, 2000,p.302) Conhecedoras de um outro tipo de linguagem, as mulheres personagens de Morrison vivem em uma casa à beira da estrada, à margem da convivência com a comunidade negra da região devido ao crime de infanticídio cometido por

Sete há dezoito anos. Deste crime, restam o trauma e o fantasma de Amada, a pequena criança degolada que permanece retornando na casa 124.

Baseando-se na história verídica de Margaret Garner, Morrison retoma um caco da História varrido pelos ventos do progresso norte-americano e relembra um dos traumas da nação que, segundo o narrador de *Beloved*, não deve ser lembrado. Margaret Garner é a escrava cuja história de fuga resultou em uma enorme propaganda abolicionista e em mais desentendimentos entre o Norte e o Sul, que culminaram na Guerra Civil. Após a fuga, Garner é encontrada pelo seu senhor e encurralada com os filhos e o marido em um galpão. Sem alternativas, ela mata a filha pequena, e tenta matar os dois meninos. Sua história vai para os jornais, e a escrava escapa da forca, voltando à fazenda. No caminho de volta, Garner pula no rio com a filha de poucos dias, soltando-a e deixando o bebê se afogar nas águas do Ohio.

Morrison retoma um detalhe esquecido, um caco entre tantos do monte de destroços que o Anjo da História de Benjamin (1994, p. 222-232) observa, imóvel e ao mesmo tempo pronto para seguir sempre em frente, levado pelos mesmos ventos que levaram os Estados Unidos a “marchar para o Oeste”, sempre em frente, deixando para trás resíduos que o vento não levou, mas esqueceu.

Esquecidos, e também lembrados, esses resíduos vêm à tona na literatura contemporânea de Morrison, suscitando reinterpretações e revisões da História. Seguindo o pensamento de Bhabha, é em um lugar que ele chama suplementar que pode ocorrer a renegociação dos espaços sociais e a inclusão da heterogeneidade e da diferença. Na literatura, essa renegociação pode ser suscitada através de memórias traumáticas de minorias silenciadas. Nesse caso, o passado teria fundamental importância, já que sua recuperação seria capaz de reconstruir novos sentidos. Da mesma forma, tomando como base o pensamento de Edward Said, em *Cultura e Imperialismo*, a “invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência

Quando Sethe se vê ameaçada pelo dono da fala, escuta ruídos de pássaros. A única coisa em que pode pensar é um balbuciar de negativas, jamais um discurso abolicionista. Por outro lado, Schoolteacher é uma caricatura do pensamento racionalista, sempre em volta com um caderno em mãos, escrevendo sobre os escravos e ensinando seus sobrinhos a escrever as características humanas de Sethe à esquerda, e as animais, à direita de seus cadernos. Sua lógica divisiva e seu cientificismo pseudo-empírico são um exemplo daquilo que Morrison considera ser a linguagem do controle e da vigilância. (Khayati, 1999, p. 83)

Por outro lado, considerando ainda a análise de nomes dos personagens, é curioso notar que o marido de Sethe, morto na tentativa de fuga, e seus dois filhos, que posteriormente fogem da casa de Sethe amedrontados com a força estranha da irmã morta que assombra a casa 124, são os únicos personagens negros do núcleo principal da narrativa definitivamente nomeados do livro. Eles, entretanto, não falam uma palavra sequer durante todo o texto. Halle, Howard e Burglar são apenas referidos por outros personagens, que falam deles, mas eles mesmos não falam no texto. Os outros negros têm nomes que foram colocados por seus donos, ou simplesmente estão vinculados a algum homem branco. Este é o caso dos escravos da fazenda Sweet Home, Paul D Garner, Paul F Garner, Paul A Garner, que recebem o nome de seu dono, Mr. Garner. É o caso também de Denver, filha caçula de Sethe, que recebe o nome de Amy Denver, a menina branca que ajuda a escrava fugitiva a parir no barco. Sixo, o escravo rebelde da fazenda, é um número, o sexto escravo da fazenda, e quando morre queimado grita apenas “Seven-0”, referindo-se a seu filho, no ventre de sua parceira, definida apenas como Thirty Miles girl, porque ele andava trinta milhas para encontrá-la.

Continuando nessa investigação dos nomes dos personagens de *Beloved*, chegamos a Baby Suggs, sogra de Sethe e mãe de Halle, um dos casos mais curiosos dessa forma de *não-linguagem* que estamos investigando. Tendo trabalhado por dez anos na casa do dono Garner, Baby Suggs se vê livre por volta dos sessenta anos graças ao filho, que trabalha aos domingos

para pagar a liberdade da mãe. O próprio dono a leva em sua carroça até Cincinnati, a fim de que ela comece sua vida de liberta. No diálogo entre os dois, na carroça, Garner a chama de “Jenny” várias vezes, sem que a negra pareça se importar. Ele então menciona que a levará até a casa dos Bodwin, abolicionistas e contrários à escravidão – inclusive a “branda”, chamada por eles “tipo Garner” – e algo curioso se passa:

– O nome deles é Bodwin.(...) Nós nos conhecemos há mais de vinte anos.

Baby Suggs achou que essa era uma boa ocasião para lhe perguntar algo que havia muito tempo queria saber.

– Senhor Garner, por que o senhor me chama de Jenny?

– Porque é o que está escrito em sua nota de compra. Esse não é seu nome? Como você se chama?

– Nada – respondeu ela. – Eu nunca me chamo. (Morrison, 2000, p. 103)

Ao mencionar o nome dos amigos, os Bodwin, conhecidos de Garner “há mais de vinte anos”, Baby Suggs, conhecida de Garner há mais de dez anos enquanto escrava –notemos bem – de dentro de casa, enfim, alguém que praticamente morara com ele e sua esposa durante mais de dez anos, resolve só então questionar porque o senhor sempre a chamou, durante todos esses anos, de Jenny. Muitas considerações poderiam ser feitas a partir desse episódio. Garner nomeia os Bodwin, seus conhecidos, mas desconhece completamente a escrava que vai a seu lado na carroça. Não há trânsito entre a casa-grande e a senzala, mas um tipo de comunicação (se é que assim podemos chamá-la) muito falha entre mundos que não se entendem – mesmo ou principalmente no caso da escravidão “branda”, “benevolente”, de Garner. Ele e a esposa junto de quem Baby Suggs passara ou últimos dez anos – ou mais – de sua vida não são capazes sequer de nomeá-la, e ainda menos de entendê-la. Prova disso é o

diálogo que segue nas páginas seguintes de Morrison, quando Garner, ao levar Baby Suggs aos Bodwin, se sente embaraçado com a leve desaprovação dos irmãos abolicionistas:

–Não aceitamos a escravidão, nem a do tipo de Garner. – Diga-lhes, Jenny. Você morou em algum lugar melhor que minha casa? – Não, senhor. Nunca. – Quanto tempo ficou em Sweet Home? –Acho que uns dez anos. –Passou fome alguma vez? –Não, senhor. –Frio? –Não, senhor. –Alguém pôs a mão em você? –Não, senhor. –Não deixei Halle comprá-la? –Sim, senhor, deixou –respondeu ela, pensando:mas o senhor ficou com meu menino, vai alugá-lo para todo mundo, e eu estou acabada.” (Morrison, 2000, p.173)

A comunicação entre Garner e Baby Suggs falha mais uma vez , cheia de muros e vazios intransponíveis e, embora a conversa aconteça, o diálogo é inexistente, senão impossível. Baby Suggs, assim, reflete consigo mesma que continuará usando o nome “Suggs” do marido e “Baby”, como ele a chamava.

Olhando para os outros nomes que aparecem no livro, temos ainda Sethe, que parece remeter a Set, terceiro filho de Adão e Eva na tradição judaico-cristã. Caim, o primeiro filho de Adão, é o homem mau, um antagonista, enquanto Abel, assassinado pelo irmão, é apresentado como o homem bom. Set é o terceiro filho, que nasce após a morte de Abel, e tudo o que se fala sobre ele é que gerou Enós, que posteriormente invocou o nome de Javé. Fora o fato de ter gerado, nada mais se tem sobre Set no livro de Gênesis ou no restante da Bíblia. Set não é o homem mau, nem o homem bom, e assim não ocupa nenhum dos lados da divisão binária bem/mal. Em outro lugar, em outra margem, obscura porque indefinida, ele é apenas aquele que gera.

Tendo gerado a mais-valia do senhor, Sethe, entretanto, não se contenta com sua condição de escrava. Em uma fuga quase milagrosa, atravessa o rio Ohio depois de parir a quarta filha,

indo se reunir com os outros três. Após vinte e oito dias de liberdade, a escrava fugida desespera-se ao ver que ela e as crianças serão recapturadas. Refugiada em um barracão, Sethe corta a garganta de Amada com uma serra, chamando a atenção dos abolicionistas, do xerife e até dos jornais. Sua história é contada, registrada, como mancha do velho Sul a escurecer as paisagens míticas de um Oeste promissor.

Por outro lado, e ainda seguindo a mesma linha de investigação, Stamp Paid (Selo pago) é o curioso nome do ex-escravo prestativo que trabalha atravessando os escravos fugidos pelo Ohio. De acordo com o personagem, ele nem sempre havia se chamado “Stamp Paid”, há uma história – também de violência – por trás de seu nome. Ele declara que, quando era escravo, eles o chamavam Joshua, mas depois de um triste episódio mudara seu nome. (Morrison, 1988, p.272) Seu dono, um rapaz jovem e casado, solicitava a mulher de Joshua, Vashti, escrava como ele, todos os dias como sua amante, durante muito tempo, até que um dia ela voltou e Joshua, sem mais delongas, quebrou-lhe o pescoço. Seu porte estava pago, e ele fugiu.

É curioso notar que, de acordo com a tradição cristã, Joshua e Jesus são o mesmo nome em hebraico. Jesus, no Novo Testamento, assim como Josué, do Velho Testamento, é aquele que leva à terra prometida. Assim como Josué liderara os escolhidos através do deserto, Jesus leva os escolhidos do Pai à vida nova através do deserto das iniquidades deste mundo. Ao juntar os dois nomes, o Cristianismo pretendeu fazer uma relação entre Jesus e o famoso – para os judeus – Josué, reconhecido como profeta de importância significativa. Após o crime, Joshua, de Morrison, abandona este simbólico nome, embora sua sina depois disso seja levar os homens, mulheres, crianças através do rio para o outro lado, o lado da “vida nova”, a liberdade, a terra prometida enfim. Além disso, seu novo nome “Selo Pago” continua remetendo ao nome anterior, já que a teologia cristã afirma que Jesus veio e morreu para pagar nosso “selo”, nossa passagem para a salvação. (Gruen, 1985, p. 329)

Os maiores antagonistas também não possuem nomes próprios, mas apenas são referidos pelos escravos com nomes comuns. O dono da Sweet Home, cunhado de Mr. Garner, que compra da viúva doente a fazenda após a morte do Garner, é definido apenas como schoolteacher (professor) e seus dois sobrinhos não têm outros nomes a não ser nephews (sobrinhos) . Essa estratégia de narrativa torna-se interessante se for lida como uma apropriação pelo narrador do procedimento do branco. Além disso, após os sofrimentos que o trio antagonista causou nos escravos da Sweet Home, pronunciar seus nomes no texto talvez seja ameaçador demais a um narrador em terceira pessoa que se posiciona contra a dominação deles.

Voltando aos personagens negros, todos exprimem a questão da ausência de Logos. Exprimem, como comentado anteriormente, o fato de que sua conceituação depende de um outro que é dono dos conceitos, da linguagem e do poder. Propositamente, deixei a personagem que dá nome ao livro por último nessa reflexão sobre a escolha dos nomes da obra em questão. Nota-se que a autora escolheu o nome da filha morta de Sethe com cuidado, e revela esse cuidado na epígrafe antes do primeiro capítulo, citação de um versículo bíblico: “Chamarei Meu-povo àquele que não é meu povo, e Amada àquela que não é amada.” (Bíblia, Rm 9, 25).

Quem é esse povo que será chamado de “meu” na apropriação que Morrison faz da passagem bíblica? Os escravos? Os africanos na América do século XIX? Os afro-americanos no XX? E quem é a voz que fala “meu”?...Deus? O Logos? Ou o dono da construção? Através do nome Amada (Beloved), entende-se que a filha de Sethe não pôde ser amada, e foi ao mesmo tempo, paradoxalmente, e nesse fato está sua *causa mortis*, sua perdição. Sethe, segundo Paul D., tinha um “amor muito denso”, coisa perigosa demais, amor capaz de matar. Na verdade, é através da personagem assassinada Amada que a maior recusa ao Logos acontece. Amada é a criança que teve a garganta cortada pela mãe. A vida lhe foi, assim,

tirada, juntamente com a fala. Ela volta, porém, das sombras, e habita a casa 124. O que lhe resta é um discurso entrecortado por pausas, desconexo, cheio de lacunas, mas expressivo exatamente pelo silêncio que faz parte dele.

Assim também é a linguagem do livro inteiro, uma narração com fluxo de consciência e fantasmas por todo o texto. Lacunas, perguntas sem respostas, e um final em aberto deixam à mostra a ausência que tanto ameaça o morador da construção de Kafka. Desta forma, podemos mesmo dizer que em *Beloved* a ausência anda solta, circula pelo texto, e o estrutura. O próprio tipo de linguagem escolhido por Morrison para escrever o romance denota essa ausência de Logos: Morrison se utiliza livremente de um dialeto do Inglês chamado *Black English*. Muito distante do Inglês falado pela Inglaterra ou mesmo pelo senado americano, o *Black English* foi a marca que a subversão dos escravos deixou nos Estados Unidos.

Sabe-se que, nos anos em que o tráfico de negros era legalizado e constante entre os dois lados do Atlântico, uma das muitas estratégias dos senhores era misturar diferentes etnias em uma mesma senzala, evitando, assim, a formação de *ghetos*, “incentivando” o aprendizado mais rápido do inglês (ou do português, desnecessário dizer, no caso do Brasil), necessário para a sobrevivência tanto quanto a comida. No cativeiro, a informação podia muitas vezes ser preciosa, evitar castigos indesejados, ou até ser meio de obter vantagens. Em outro contexto de cativeiro, no século XX, Primo Levi comenta sobre as vantagens da informação ao escrever sobre as memórias traumáticas do Holocausto:

Logo nos demos conta(...)de que saber ou não o alemão era um divisor de águas. Com quem compreendia e respondia de modo articulado, instaurava-se uma aparência de relação humana.(...) A maior parte dos prisioneiros que não conheciam o alemão – portanto, quase todos os italianos – morreu nos primeiros dez ou quinze dias de sua chegada: à primeira vista, por fome, frio, cansaço, doença; num exame mais atento, por insuficiência de informação. Na memória de todos nós, (...)

os primeiros dias de Lager ficaram impressos sob a forma de um filme desfocado e frenético, cheio de som e fúria, e carente de significado: um caleidoscópio de personagens sem nome (...) onde a palavra humana não aflorava.” (Levi, 2004, p.79-81)

Embora em um contexto diferente, o mesmo processo descrito por Primo Levi durante seus meses como prisioneiro no *Lager* ocorria, de forma semelhante, com os negros africanos tornados escravos no Novo Mundo. Não saber falar inglês em uma fazenda de um estado escravista americano poderia significar desvantagens, castigos e até morte. Contudo, a subversão se deu na língua, no novo inglês que os africanos aprendiam e modificavam, conhecido hoje como inglês negro. Assim, ao focar a voz de uma minoria, o livro de Morrison aproxima-se do conceito desenvolvido por Deleuze daquilo que seria considerado uma literatura menor. Deleuze conceitua essa literatura como sendo o que uma minoria faz em uma língua maior. (Deleuze, 1977, p. 18)

Em *Beloved*, a afro-americana Morrison deixa o vocabulário “menor”, que já se encontra dissecado, vibrar com intensidade em sua precariedade. Deleuze, refletindo sobre os judeus tchecos que escrevem em alemão, nos faz lembrar a autora afro-americana e sua “construção”:

“Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigadas a servir? Problema dos imigrados, e sobretudo de seus filhos. Problema das minorias. Problemas de uma literatura menor, mas também para todos nós: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria?” (Deleuze, 1977, p.30)

Neste ponto, e com Deleuze, voltamos a algumas das questões levantadas no início do texto: como desestabilizar o chamado “discurso competente” e deixar que seja ouvida a voz do subalterno? No texto “Desestabilizando o Discurso Competente”, Sonia Torres comenta justamente sobre o chamado “discurso competente” dos países hegemônicos, contrapondo-o às práticas discursivas empregadas na produção literária das minorias étnicas. (Torres, 1996, p.180) As minorias subvertem as normas fixas da linguagem e causam, segundo a autora, “ruídos ofendidos” nos ouvidos do discurso hegemônico. Torres utiliza como exemplo o inglês falado nos Estados Unidos, diferenciando-o do “English English”, língua da tradicional coroa inglesa, apontando a ironia do “SpanEnglish”, que traz o mesmo problema do Black English, ofender os ouvidos ‘americanos’. Morrison constrói seu texto escavando a linguagem, a partir de ruínas, pequenos destroços, e faz o inglês negro utilizado no texto vibrar em sua precariedade. No processo de montagem com ruínas, é impossível tapar todos os buracos, e assim o subalterno fala no silêncio, nos *blank files*, no discurso entrecortado de Amada e na própria linguagem “menor” do texto.

Por outro lado, ainda em silêncio, um dos personagens de *Beloved* também subverte. O escravo Sixo decide, depois da chegada do professor, não falar mais inglês, porque “não havia futuro naquilo”. Para o escravo rebelde Sixo não há futuro em continuar falando ou aprender a língua, talvez porque nele exista a certeza de que, ainda que possa se comunicar, jamais terá direito à fala, e permanecerá nas sombras. Sixo é o subalterno que entende sua condição e opta pelo silêncio e pelas gargalhadas, mesmo sendo queimado. Gritando que ganhou e rindo às gargalhadas, Sixo não aceita o pacto a que os brancos queriam submetê-lo, e opta pelo silêncio e pela morte. A postura desse curioso personagem é contrária à de Caliban, o selvagem autóctone de *A Tempestade*, de Shakespeare. Este submete-se à língua do colonizador, mas, uma vez submetido, seu ato de subversão é poder amaldiçoá-lo e ser entendido: “A falar me ensinastes, em verdade. Minha vantagem nisso, é ter ficado sabendo

como amaldiçoar. Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem.” (Shakespeare, 1991, p.1173)

Através de uma linguagem permeada de silêncios, Morrison reflete sobre a fala e a representação do subalterno. Nesse sentido, sua alternativa é a utilização de uma escrita cuja perspectiva é feminina, segundo a concepção de Nelly Richards (1996). Como discurso fluido e não-fixo, a escrita de Morrison apresenta uma perspectiva que desconstrói o mundo do poder – masculino – da economia escravocrata. Considerando o feminino como conceito-metáfora e desconectado da variante biológica, entendemos que, na fluidez desse discurso, é possível um movimento de oscilação, uma alternância entre presença e ausência, um jogo em que o fantasma desfaz o texto que se refaz continuamente. Nesse movimento de vir a ser e a não-ser, se dá a subversão.

Junto com as memórias inexprimíveis e opressoras, vem também a lembrança dos esquecidos e não-amados. O contato dessas memórias com a pretensa ordem dos vivos e do presente traz confluências e disparidades, acarretando experiências agradáveis e repulsivas. Ainda assim, é indispensável – e inevitável – que haja encontros, mesmo que o silêncio e o ruído resultante deles possam causar discontinuidades jamais reparáveis naquilo que um dia (será que houve?) foi um texto em que os fantasmas estavam adormecidos.

“foi o rosto de Sethe que me abandonou Sethe me vê vê a
si mesma e sorri ela é meu rosto sorrindo para mim
finalmente uma coisa quente agora podemos nos unir
uma coisa quente.” (Morrison, 2000, p. 250)

Bibliografia

BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves, Eliana Lourenço de Lima Reis, Myriam Ávila. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

_____. Signs Taken for Wonders. In: *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft et al. London: Routledge, 1985. pp. 29-35.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GANDHI, Leela. *Postcolonial Theory: a critical introduction*. New York: Columbia University Press, 1998.

GUEDES, P. V. "Can the Subaltern Speak?": vozes femininas contemporâneas da África Ocidental. In: GAZOLLA, Ana Lúcia & ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. (Orgs.). *Gênero e Representação em Literaturas de Língua Inglesa*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002, v. 04, p. 185-190.

GUHA, Ranajit. On Some Aspects of the Historiography of Colonial India. *Subaltern Studies 1: Writings on South Asian History and Society*. Delhi: OUP, 1982.

GRUEN, Wolfgang. *O tempo que se chama hoje*. São Paulo: Paulus, 1985.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome e A construção*. Trad. Modesto Carone. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KHAYATI, Abdellatif. Representation, race, and the “language” of the ineffable in Toni Morrison’s narrative. *African American Review*. Summer, 1999. Disponível em: [http://www/findarticles.com](http://www.findarticles.com). Acesso em 13 dez. 2001.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. 2 ed. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

MORRISON, Toni. *Amada*. Trad. Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Best Seller, 2000.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia e representación. *Revista Iberoamericana*, Santiago, v. LXII, Julio-Diciembre, 1996.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SHAKESPEARE, W. *The complete works*. Ed. Stanley Wells and Gary Taylor. Oxford: Oxford University Press, 1991.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: GROSSBERG, Lawrence & NELSON, Cary (orgs.) *Marxism and the interpretation of culture*. London: Macmillan, 1988.

_____. *Foreward: Upon Reading the Companion to Postcolonial Studies*. A Companion to Postcolonial Studies. 2000.

_____. Who Claims Alterity. In: *Remaking History: Discussion in Contemporary History*. Eds. Barbara Kruger and Phil Mariani. Seattle: Bay Press, 1989. p. 269- 292.

TORRES, Sonia. Desestabilizando O 'Discurso Competente': O Discurso Hegemônico e As Culturas Híbridas.
Gragoatá, Niterói, v. 1, n. 1, p. 179-189, 1996.