

MONICA CHAGAS DA COSTA

***PROPER AUTHORS: AUTORIA FEMININA, TENSÕES E ESTRATÉGIAS EM JANE
AUSTEN, ELIZABETH GASKELL E GEORGE ELIOT, 1800-1860***

PORTO ALEGRE

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA

PROPER AUTHORS: AUTORIA FEMININA, TENSÕES E ESTRATÉGIAS EM JANE
AUSTEN, ELIZABETH GASKELL E GEORGE ELIOT, 1800-1860

MONICA CHAGAS DA COSTA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. REGINA ZILBERMAN

Tese de doutorado em Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Rui Vicente Oppermann

VICE-REITORA

Jane Tutikian

DIRETORA DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Claudia Wasserman

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Maria Izabel Saraiva Noll

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS

Sérgio de Moura Menuzzi

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Beatriz Cerisara Gil

CHEFE DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

Vladimir Luciano Pinto

CIP - Catalogação na Publicação

Chagas da Costa, Monica
Proper Authors: autoria feminina, tensões e
estratégias em Jane Austen, Elizabeth Gaskell e George
Eliot, 1800-1860 / Monica Chagas da Costa. -- 2020.
209 f.
Orientadora: Regina Zilberman.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Autoria Femina. 2. Jane Austen. 3. Elizabeth
Gaskell. 4. George Eliot. I. Zilberman, Regina,
orient. II. Título.

Monica Chagas da Costa

*PROPER AUTHORS: AUTORIA FEMININA, TENSÕES E ESTRATÉGIAS EM JANE
AUSTEN, ELIZABETH GASKELL E GEORGE ELIOT, 1800-1860*

Tese de doutorado em Estudos de
Literatura, apresentada como requisito
parcial para a obtenção do título de
Doutora pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 24 de janeiro de 2020.

Resultado: Aprovado

BANCA EXAMINADORA

Sandra Sirangelo Maggio

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Raquel Bello Vázquez

Centro Universitário Ritter dos Reis (Uniritter)

Vicente Henrique Brückmann Saldanha

Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

Para todas as mulheres da minha vida, as que me trouxeram até aqui e as que virão.

Para o Cassiano, fonte de força e colo para o medo, amor maior da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Esta tese só foi possível porque muitas mãos seguraram a minha enquanto mergulhava no mundo de papel de que este trabalho é feito. Cada um a seu jeito, todos me auxiliaram a escrever a última linha. Por isso, agradeço

Aos meus pais, Rafaela e Fernando, pelo apoio e amor incondicional, aguentando todas as vezes em que ameacei largar tudo e ir vender minha arte na praia.

Ao meu irmão, Vitor, pela parceria e o carinho, e por me dar sempre um ombro para chorar.

Aos meus sogros, Otilia e Renato, por serem também meus pais sempre que precisei.

A todas as minhas famílias, os Chagas, os Costas, os Mendes e os Gonçalves, pela diversão, as risadas, os almoços, e também os choros e os abraços.

Aos meus amigos, a Tramonts, o Clubão, a Laura Louzada, a Letícia Vitória e o Jonatas Paveck, que ficaram sem me ver um longo tempo, mas nem por isso me deixaram na mão.

À minha terapeuta, Fátima Geitens, por não me deixar enlouquecer com tudo o que tem acontecido nos últimos tempos.

Aos meus colegas do Challenge, pelo companheirismo.

Aos companheiros de orientação, Christini Roman, Julia Lucena e Lucas Cyrino, pelas experiências compartilhadas e pelo ouvido sempre aberto.

À CAPES, pelo auxílio para o período de pesquisa na Inglaterra.

Às meninas do PDSE, Letícia D'Agosto, pela ajuda na ida para Oxford, Sarah Pichett, por se tornar minha companheira de academia, café e estudos, Camila Barbosa, pela amizade, e Raíssa Prado, pelas conversas sempre gentis.

Às meninas do setor de Português da Universidade de Oxford, Georgia Nasseh e Olivia Glaze, pela acolhida e pelas trocas que enriqueceram esta tese sem medida, e ao Joe Hankinson, que também faz parte do nosso grupinho.

À professora Cláudia Pazos-Alonso, pela leitura cuidadosa do meu trabalho, e por me receber com tanta generosidade e gentileza na minha estada longe de casa. Sua contribuição foi fundamental para que eu entendesse o meu próprio trabalho e onde eu queria chegar.

Ao Instituto de Letras, e à secretaria do PPG, pela disposição para resolver qualquer problema que surgiu nesse processo.

Às professoras e professores do Instituto de Letras, por todas as discussões e conhecimento partilhado, em especial à professora Sandra Maggio, por estar em todas as bancas da minha trajetória e ser uma madrinha acadêmica do meu trabalho.

À professora Raquel Bello Vázquez e ao professor Vicente Henrique Bruckmann Saldanha, pela generosidade com que aceitaram ler este trabalho.

Finalmente, às duas pessoas mais importantes, e mais impactadas com esta tese: a professora Regina Zilberman, minha orientadora desde 2010, que me acompanhou por diversas fases da minha vida acadêmica, e com quem tenho uma dívida enorme por tudo que me ensinou. Agradeço pela leitura sempre aprofundada dos meus textos, pela disposição constante de me ajudar, pelos empurrões que eu precisei, e por tudo que envolveu terminar esta tese em tempo hábil para a defesa.

Por último, mas não menos importante, ao Cassiano, meu kitty, que depois de treze anos me vendo sempre, me apoiou na decisão de passar seis meses na Inglaterra, e aguentou a distância no osso. Só nós sabemos o quanto nos custou, e eu sei que a conta foi mais alta do teu lado. Obrigada por tudo, por me dizer que eu não sou burra, que eu até consigo escrever, por cortar o meu drama pela metade, e por ser esse marido maravilhoso, que às vezes faz dupla jornada como revisor.

Este trabalho foi apoiado pela CAPES e pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) 2018 junto à Universidade de Oxford – Inglaterra (processo número 88881.187899/2018-01).

*The works of women are symbolical.
We sew, sew, prick our fingers, dull our sight,
Producing what? A pair of slippers, sir;
To put on when you're weary—or a stool
To tumble over and vex you... 'curse that
stool!'
Or else at best, a cushion where you lean
And sleep, and dream of something we are not,
But would be for your sake. Alas, alas!
This hurts most, this... that, after all, we are
paid
The worth of our work, perhaps.*

Elizabeth Barrett Browning – *Aurora Leigh*

*[...] if things had been a little different from
what they were, one would not have seen,
presumably, a cat without a tail. The sight of
that abrupt and truncated animal padding
softly across the quadrangle changed by some
fluke of the subconscious intelligence the
emotional light for me. It was as if someone
had let fall a shade.*

Virginia Woolf – *A room of one's own*

Who run the world? Girls.

Beyoncé

RESUMO

O presente trabalho trata da autoria feminina e suas configurações nas trajetórias e obras de três escritoras inglesas do século XIX, Jane Austen (1775-1817), Elizabeth Gaskell (1810-1865) e George Eliot (1819-1880), para verificar como elas compreendem a autoria. O estudo concentra-se nas estratégias utilizadas por cada uma das escritoras para conciliar as tensões entre a experiência feminina e as práticas de autoria vigentes. Para realizá-lo, reconstrói-se o contexto da autoria na virada do século XVIII para o XIX, ressaltando, de acordo com Woodmansee (1994), a ideia da genialidade como fundamento do conceito do autor romântico. Sublinha-se também o processo de profissionalização do autor, em andamento durante o período vitoriano, como relatado por Hack (2005), Pettitt (2004) e Siskin (1998). Descreve-se, também, a situação histórica das mulheres do século XIX, atentando para o início da luta por direitos civis e a expansão da ideologia doméstica. Com esse panorama em vista, é possível concluir que as três escritoras utilizam estratégias diferentes para lidar com as pressões do gênero: Austen insere a autoria no contexto familiar; Gaskell investe a domesticidade de poder criativo; e Eliot define a autoria como dependente da empatia, sentimento que associa à experiência feminina de submissão.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos de autoria; Literatura vitoriana; Jane Austen; Elizabeth Gaskell; George Eliot.

ABSTRACT

The present work deals with women's authorship and its configuration in the trajectories and works of three English women writers, Jane Austen (1775-1817), Elizabeth Gaskell (1810-1865), and George Eliot (1819-1880), in order to verify how they understand authorship. We concentrate on the strategies they apply to conciliate tensions between female experience and existing authorship practices. In order to do so, we reconstruct the context of authorship at the turn of the eighteenth century to the nineteenth, underscoring, according to Woodmansee (1994), the idea of geniality as a fundament to the concept of the Romantic author. We also highlight the process of professionalization of authors, in progress during the Victorian period, as related by Hack (2005), Pettitt (2004), and Siskin (1998). We describe, as well, the historical situation of nineteenth-century women, observing the beginning of the struggle for civil rights, and the expansion of domestic ideology. With this backdrop, it is possible to conclude that the three writers use different strategies to deal with the pressures of gender: Austen inserts authorship within family contexts; Gaskell invests domesticity with creative power; and Eliot defines authorship as a dependent on sympathy, a feeling she associates with women's experience of submission.

KEYWORDS: Studies of authorship; Victorian literature; Jane Austen; Elizabeth Gaskell; George Eliot.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 As múltiplas faces da autoria romântica: gênio e gêneros.....	21
2 Jane Austen, autora: entre família e público, ficção e realidade.....	49
3 Autoria Vitoriana: diferentes vozes, diferentes gêneros.....	77
4 Elizabeth Gaskell: autoria como espaço de atuação feminina.....	108
5 George Eliot: a empatia como princípio da autoria.....	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
REFERÊNCIAS.....	199
ANEXO 1 - Retratos de Jane Austen.....	208

INTRODUÇÃO

*The Muses are turned gossips; they have lost
the buskined step, and clear high-sounding phrase,
Language of gods. Come, then domestic Muse,
In slip-shod measure loosely prattling on,
Of farm and orchard, pleasant curds and cream,
Or droning flies, or shoes lost in the mire
By little whimpering boys, with rueful face -
Come, Muse, and sing the dreaded washing day.*

Anna Barbauld – “Washing Day”

Esta tese nasceu de um interesse de longa data e de uma pergunta. Comecei a pesquisar sobre a literatura inglesa do século XIX em 2010, ainda na graduação, no contexto da iniciação científica. Na época, ingressei no projeto de pesquisa *Cenas de Leitura: Performance e Representação*, coordenado pela professora Regina Zilberman, minha orientadora desde então. O projeto tinha como objetivo fazer um levantamento de cenas de leitura em textos ficcionais, analisando as características das representações de cada autora ou autor, e refletindo sobre o entendimento da leitura e do leitor dentro do texto literário. Em virtude de meu vínculo com a língua inglesa na licenciatura dupla, a professora Regina me sugeriu trabalhar com os romances de Jane Austen. Ficou firmada uma relação que se estende até o presente trabalho. Li os seis romances finalizados da escritora em busca de todas as menções sobre leitura, livros ou leitores que eles oferecessem, e acabei por mergulhar fundo nas estruturas das obras, familiarizando-me com seu estilo. Esse período gerou meu trabalho de conclusão de curso, sobre a formação da leitora em *Northanger Abbey*, no qual vinculo questões de gênero e história da leitura para compreender a personagem principal, Catherine Morland.

Ao final da graduação, com o mestrado já no horizonte, comecei a pensar em um projeto de dissertação que desse continuidade a essa pesquisa, pois sentia que ainda havia muito a explorar. Porém, meu interesse migrou de um lado da moeda, o leitor, para seu avesso, o autor. Inicialmente, pretendia ter-me dedicado ao estudo de Jane Austen, Charlotte Brontë e, novamente por sugestão da professora Regina, George Eliot. A leitura de *The Mill on the Floss*, contudo, produziu tantos questionamentos e tantas possibilidades de análise que decidimos fazer um recorte, e trabalhar apenas com a obra de Eliot. Assim, iniciei os estudos para a realização de *George Eliot: o nome na capa de The Mill on the Floss*. Aprofundei-me no estudo de teorias sobre a autoria que ainda me orientam no trabalho com o texto literário: por um lado, principalmente, as análises de Wayne

Booth (2010) e Umberto Eco (2012), que propõem conceitos funcionais para o entendimento do autor como elemento fundamental na construção do texto literário. As ideias de autor implícito ou autor ideal, encontradas respectivamente nas obras dos dois pesquisadores, são produtivas em reflexões que necessitam estabelecer a mediação entre mundo empírico e mundo ficcional, pois são ambos componentes intermediários, que fazem a ponte entre a ficção e a realidade da autoria. Elas se encontram brevemente mencionadas nesta tese no capítulo quatro, e ainda fazem parte de meu modo de compreender o texto literário em sua estrutura mais esquemática.

Por outro lado, e mais relevante para a tese de modo geral, refleti, durante a dissertação, sobre o debate teórico da “morte do autor”, realizado no final da década de 1960 na França, contando com Roland Barthes e Michel Foucault como pensadores principais. O famoso ensaio de Barthes, “A morte do autor” (2012), alavanca uma série de novos entendimentos sobre o papel do autor na literatura, desvalorizando análises que se fundavam na ideia de intencionalidade, ou que tinham como objetivo encontrar o significado original da obra. A morte que Barthes declara é seguida de uma autópsia, encontrada na fala de Michel Foucault, “O que é um autor?” (1992), proferida à Sociedade Francesa de Filosofia em 1969. Nessa comunicação, o filósofo utiliza a ideia de função-autor para pensar o papel da autoria para fora do texto, em sua relação com a sociedade. Desse modo, Foucault pode desvincular o indivíduo empírico do discurso, porque o coloca apenas em uma função que lhe é alheia, em um processo semelhante ao realizado por Barthes. Foucault pode também reconhecer as ligações dos autores com os sistemas legais e com as estruturas de poder de uma sociedade. Seu trabalho lança as sementes para o crescimento de uma geração de pesquisadores que, com um pé na análise histórica e outro na literária, procuram compreender a autoria como um processo histórico, submetida a pressões infraestruturais e relacionada ao desenvolvimento das ideias de cada época. Entre eles, encontram-se Martha Woodmansee (1994) e Mark Rose (1993), cujas obras lidam com o nascimento da ideia da autoria romântica, na virada do século XVIII para o XIX. Ambos foram fonte para minhas pesquisas na pós-graduação, começando com a dissertação e desembocando no primeiro capítulo da tese.

A dissertação foi um exercício tanto em teoria como em análise literária, e permitiu um olhar alargado sobre as diferentes perspectivas através das quais o autor pode ser percebido. Seu resultado foi uma pergunta que me assombrou por algum tempo, sobre o contexto específico da produção literária da segunda metade do século XIX: por que o conceito de autoria se fortaleceu tanto nessa época, de um lado, e de outro, por que a ideia de feminilidade também se sedimentou de modo tão contundente? Sendo os dois conceitos tão opostos, como as mulheres conseguiram tornar-se autoras enquanto se identificavam com uma ideia de gênero tão incompatível com a imagem do autor?

Esses foram os questionamentos iniciais que impulsionaram este trabalho, e o projeto da tese, em seu rascunho, tentaria analisar o resultado desse processo na obra das escritoras do começo do século XX, como Virgínia Woolf, Edith Wharton e Katherine Mansfield. Conforme lia os primeiros textos para colocar essas ideias no papel, ficava cada vez mais clara a distância entre meu pensamento sobre autoria e feminilidade no século XIX e o que realmente é possível coletar de informações sobre a época. Não me pareceu haver um consenso sobre quem era essa mulher ideal ou esse autor ideal do final do século, ou uma caracterização consistente com os dados que analisei. Decidi então dar um passo para trás e me voltar para os períodos da Regência e do reinado de Vitória, para traçar o que se passou com esses conceitos.

Minhas premissas, contudo, se mantiveram: existe uma grande lacuna entre o que significa ser uma mulher e o que significa ser um autor ao longo do século, decorrente da elaboração da ideia de autoria durante o período romântico (final do século XVIII). Isso resulta em limitações na produção de mulheres da época em razão de seu gênero, o que influencia a forma e os temas de suas obras. Essa foi minha primeira suposição, e, como sempre ocorre com hipóteses de pesquisa, acreditei que iria se confirmar com facilidade uma vez que começasse a escavar os textos. O que ocorreu foi um pouco diferente. Os trabalhos que encontrei mostravam que a resposta era menos óbvia do que inicialmente pensara, e que, ainda que minha hipótese não fosse inteiramente incorreta, era definitivamente parcial e incompleta, incapaz de dar conta da complexidade das práticas do período. Foi essencial familiarizar-me com o trabalho de Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction* (1987), que discute a formação do sujeito burguês a partir da ficção das primeiras décadas do século XIX, argumentando que o espaço doméstico se torna um elemento essencial nesse processo. A estudiosa descreve como a “domesticidade” desse sujeito significa que ele é, primordialmente, uma mulher; e que existe um tipo de poder, exercido por mulheres que têm acesso ao espaço doméstico burguês, fundamental para a construção literária e social do século XIX.

Essas considerações aliam-se àquelas propostas por Mary Poovey em *The proper lady and the woman writer* (1989), de que existe uma ideologia específica sobre o sujeito feminino em desenvolvimento no final do século XVIII, negociada pela ficção feminina do início do século XIX. É a partir da ideia da *proper lady* de Poovey que esta tese ganha seu nome, e são os problemas que as escritoras encontram que me impeliram a pesquisar as tensões com as quais Jane Austen, Elizabeth Gaskell e George Eliot se deparam, bem como as estratégias que utilizam para conseguir tornarem-se autoras. Não se pode fazê-lo, contudo, sem compreender a complexidade de seu momento histórico. Para tanto, foi fundamental o período que passei na Universidade de Oxford, na Inglaterra, com uma bolsa de doutorado sanduíche oferecida pela CAPES. O trabalho realizado com a orientação da professora Claudia Pazos-Alonso permitiu que eu mapeasse o desenvolvimento das

práticas de autoria durante o século XIX em suas bases materiais, e refletisse sobre os espaços a que as mulheres tinham acesso durante a mesma época.

O período que se estende desde as últimas décadas do século XVIII até os 1880 é uma fase da história ocidental caracterizada por profundas mudanças econômicas, sociais e culturais que transformam o funcionamento da sociedade em algo mais próximo do que conhecemos hoje. Como resultado das revoluções do pensamento dos setecentos, e como consequência das novas tecnologias aplicadas ao processo de industrialização, vemos surgirem repúblicas na Europa e nas Américas, e, dentro das monarquias, percebemos uma modificação na concepção dos papéis do Estado e de seus cidadãos. As transformações não se limitam, no entanto, ao nível puramente político, mas se infiltram nas mais diferentes camadas da vida da população. Ao passo que o comércio se converte em uma atividade muito mais complexa com a invenção da máquina a vapor, a repercussão dessa metamorfose se faz sentir para além dos livros de contabilidade, e é percebida também em construções culturais ao redor das possibilidades criadas pelos novos fatores econômicos.

As profissões e as atividades públicas tomam, portanto, formas inéditas, e as práticas relacionadas também se alteram. O caso da autoria não é diferente. As novas tecnologias de impressão e o aumento no número de editoras e de leitores criam um contexto em que as antigas práticas de mecenato e apadrinhamento são desafiadas pela lógica de trabalho do mercado capitalista. O século XIX vê, desse modo, o desenvolvimento da ideia do autor, motivado tanto por mudanças infraestruturais quanto por novas perspectivas filosóficas sobre a natureza da arte e do artista, como propõe Woodmansee (1994).

De outro lado, além de influenciarem o âmbito profissional, as transformações ocorridas durante o período também modificam os discursos sobre questões extremamente pessoais como o gênero. A mulher, ou a ideia de mulher em circulação no final do século XVIII, também se desenvolve de acordo com as novas formas de organização social. Funções específicas ao gênero feminino são delimitadas, determinando posições sociais e lugares de circulação particulares. A história feminina oitocentista, de certa forma, pode ser percebida caminhando desde a Revolução Francesa até a campanha do sufrágio em movimentos oscilantes de rigidez e abertura em relação a direitos e deveres femininos. Essas negociações, que se dão de forma relevante no âmbito da produção cultural, são significativas para a apreensão do funcionamento social de determinados contextos.

Esta tese se preocupa com esses dois elementos centrais: a autoria e a experiência feminina, naquilo em que ambos influenciam um ao outro. É possível ver, nessa interação, como esses dois elementos influenciam o desenvolvimento da autorreflexão das escritoras sobre os próprios pensamentos. Em outras palavras, gostaria de descrever como as mulheres, em seu lugar específico

dentro da sociedade em que vivem, lidam com as expectativas e as possibilidades de práticas autorais em circunstâncias singulares, e como se compreendem como pensadoras dentro desses contextos. Portanto, selecionei três escritoras de uma mesma tradição literária, a inglesa, de dois momentos do século XIX, e três obras significativas em suas carreiras: Jane Austen e seu romance *Pride and Prejudice* (1813); Elizabeth Gaskell e *North and South* (1854); e George Eliot e *The Mill on the Floss* (1860). Cada uma das artistas possui uma trajetória pessoal bastante distinta, bem como uma carreira como autora consideravelmente específica. A extensão de cerca de sessenta anos entre as três obras, principalmente no que toca a suas produções, procura englobar um período de intensas mudanças nas ideias sobre autoria e sobre o que significa ser uma mulher.

A tese se organiza, portanto, em torno desses dois períodos – o início do século, durante a Regência, no caso de Jane Austen, e os primeiros trinta anos do período vitoriano no caso de Gaskell e Eliot. Não parece suficiente, contudo, lidar somente com a vida e a obra das três autoras, sem guarnecê-las do contexto específico dos dois elementos de que me ocupo. Assim, aos capítulos dedicados às análises das trajetórias e das obras de cada uma das escritoras como autoras (Capítulos 2, 4 e 5), precedem capítulos que introduzem os contextos históricos e abordam questões relevantes ao tema da tese (Capítulos 1 e 3).

Portanto, o primeiro capítulo procura descrever o processo de construção do autor romântico tradicional, utilizando o conceito de gênio enquanto elemento central. A base da argumentação está no trabalho de Martha Woodmansee (1994), que, como já mencionado, discute como os escritores e pensadores ingleses e alemães, impulsionados pela onda de publicações do final do século XVIII, precisam definir a autoria com base na individualidade originária da genialidade para se protegerem intelectual e legalmente em disputas sobre a nascente ideia de propriedade intelectual. Ao mesmo tempo, precisamente por se tratar de um conceito em construção, são apresentadas algumas vezes conflitantes às propostas de Woodmansee, que definem a autoria dando centralidade a outras categorias, como a interlocução, no caso de Percy Shelley (FRANTA, 2007), ou a produção de autorias familiares (LEVY, 2008). Levy apresenta também a prática da autoria familiar enquanto uma alternativa para pensar o autor romântico no âmbito doméstico, em relações de influência e autodefinição muito mais fluídas do que aquelas analisadas por Woodmansee. A autoria familiar também permite observar o papel das mulheres na construção da identidade autoral dos escritores canônicos, que estão muito mais embebidos do ambiente doméstico do que a ideia do gênio individual deixa ver. Ressaltam-se, então, os aspectos mais relevantes da situação de parte das mulheres europeias na virada do século XIX, chamando atenção para as influências das revoluções industrial e francesa em suas vidas. Apoiada na visão de Eric Hobsbawm (2015) sobre a força das revoluções como fatores de mudança na experiência do início do século XIX, argumento que o caso

das mulheres é particularmente complexo, pois elas veem, com a discussão sobre os direitos dos cidadãos e com as novas posições de trabalho disponíveis nas fábricas, uma abertura de possibilidades até então muito limitadas. A reação a esse período de liberalização dos espaços para a socialização da mulher se dá, como propõe Nancy Armstrong (1987), com a constituição do sujeito no mundo capitalista a partir da domesticação da individualidade. Para Armstrong, os romances domésticos das primeiras décadas dos 1800 são o locus de realização desse projeto retórico, circunscrevendo a individualidade como um elemento feminino e, desse modo, permitindo que a separação entre as esferas públicas e privadas aconteça com particular força. Alia-se a isso a definição da *proper lady* no final do século XVIII, descrita por Mary Poovey (1989), como o ideal doméstico prescrito para as mulheres de classe média, com o qual escritoras como Jane Austen, Mary Woolstonecraft e Mary Shelley entram em conflito.

A partir desse ponto, analiso a trajetória de Jane Austen. Ressalto o posicionamento social da família Austen e o papel do livro em sua educação e vida familiar. Percebemos, com a análise das cartas trocadas entre a escritora e seus parentes, a família enquanto espaço de exploração estética, ou seja, o uso das relações com a irmã e as sobrinhas como uma plataforma na qual a autora se sente à vontade para desenvolver as próprias ideias. Estabelece-se, assim, a contiguidade entre o público e o privado, que considero ser um dos modos de existência dos textos de Austen. Podemos, então, argumentar, a partir da análise de *Pride and Prejudice*, sobre a constituição do romance como uma costura entre tradições distintas, relacionadas a esses dois âmbitos. A partir da incorporação de suas leituras no texto, Austen é capaz de pensar a realidade como problema artístico, articulado por parâmetros de gênero. Sua ironia funciona, assim, como multicamadas de realidade que se conflitam, e configura o modo como ela reflete sobre o papel da ficção na formação de Elizabeth Bennet como mulher.

No terceiro capítulo, discuto a difusão da ideia do homem de letras como sujeito do mercado editorial e como o detentor do poder simbólico dentro da sociedade vitoriana. Para tanto, é preciso analisar o desenvolvimento da escrita como profissão, tal como proposta nas obras de John Sutherland (2006), Daniel Hack (2005) e Clare Pettitt (2004), e suas relações com mudanças na legislação inglesa, com a invenção de tecnologias de impressão mais avançadas e com a ampliação da abrangência da circulação do impresso, tudo isso em interação com antigos modos de produção. Para dar conta do pensamento da época sobre o assunto, foi preciso dar voz aos pensadores do período na análise de dois importantes ensaios. O primeiro, de Thomas Carlyle, discorre sobre o autor como herói, e é um texto central para a consolidação do homem de letras como ideal de autor vitoriano, em parte porque também o descreve como intelectual. O segundo, de George Henry Lewes, publicado na *Fraser's Magazine*, reitera essa ideia, mas de modo mais pragmático,

ressaltando o caráter masculino da autoria em virtude de sua prática como profissão. As definições de autoria encontradas em Lewes e em Carlyle apresentam problemas para pensar a autoria feminina, porque configuram visões bastante masculinizadas da prática e, portanto, precisam ser colocadas na balança como resposta às tentativas de entrada das mulheres na profissão.

Desse modo, na sequência, é preciso perguntar sobre quais são as relações da mulher vitoriana com o espaço público. Só podemos chegar a algum tipo de resposta quando se leva em consideração o contexto histórico do baixo e médio vitorianismo (as primeiras quatro décadas do período), que se configura a partir do reformismo presente nos mais diferentes níveis de organização social. Circulam, nesses contextos, como resposta às reformas sociais, vários discursos que buscam definir a feminilidade ou a natureza feminina. A ciência e as leis são dois dos principais centros de discussão e se tornam espaços de luta por representação por parte das primeiras feministas. Percebe-se, assim, com trabalhos como os de Elliott (2002), Geddes Poole (2014) e Hadjiafxendi e Zakreski (2013), que os lugares de atuação pública das mulheres são frequentemente liminares: a filantropia, que abre espaço para o trabalho feminino de classe média para além do ambiente doméstico a partir da ideia de domesticidade; bem como a imprensa e o mercado editorial, que contam com a discrição da anonimidade e veem o crescimento no número de jornalistas e editoras, causando mudança nas práticas. Como caso exemplar, toma-se a trajetória de Harriet Martineau, que escreve sua autobiografia para, de algum modo, se autodefinir como pensadora. Ela parece afirmar sua identidade a partir de suas relações familiares, mas também como resultado de uma capacidade individual que é justificativa para sua não-subscrição aos estereótipos de gênero. Percebemos, a partir da trajetória de Martineau, como as mulheres, com a participação ativa em novos espaços, se apresentam como ameaça ao domínio masculino do espaço público.

Com o estabelecimento do contexto das mulheres e da autoria nas primeiras décadas da era vitoriana, passo à análise das trajetórias de Elizabeth Gaskell e George Eliot, e de seus romances. Primeiramente, no quarto capítulo, chamo atenção para três aspectos da vida pessoal de Gaskell que perfazem suas reflexões: a religiosidade, a posição social como esposa/mãe e a arte. Podemos perceber, com a análise de sua correspondência, que ela precisa, ao longo de sua carreira, elaborar uma equação que acomode todas as três dimensões – e é na escrita que ela é capaz de fazê-lo. Isso se reflete no modo como trata a biografia de Charlotte Brontë, publicada em 1857: Gaskell investe a domesticidade de centralidade na definição da identidade e da genialidade da escritora, criando um locus de enunciação artística eminentemente feminino. Essa concepção de agência intelectual feminina encontra sua expressão em *North and South*. Discuto, então, como a forma do romance, publicado inicialmente na revista *Household Words*, é dirigida pelas exigências de Dickens, que contrastam com o projeto da autora para a própria obra. A revisão, com a inclusão das epígrafes,

como argumenta Jackson (2005), retrata uma tomada de posição de Gaskell em relação ao próprio texto. Proponho que a trajetória de Margaret Hale é análoga ao desenvolvimento que Elizabeth Gaskell compreende como sendo o da autora – partindo da experiência doméstica para o conhecimento do mundo, mas retrabalhando a ideia de conhecimento para englobar o âmbito privado e as questões eminentemente femininas. A concepção de agência feminina para Gaskell não é livre de problematizações, mas busca propor uma alternativa a modos masculinos de estar no mundo que se exteriorizam no conflito de classes representado no embate entre Thornton e Higgings.

No capítulo 5, volto-me para Mary Anne Evans (George Eliot), descrevendo sua trajetória pessoal e ressaltando seu período de consolidação intelectual como editora da *Westminster Review*. Seu pensamento é analisado a partir de dois pontos distintos de sua história – o ensaio *Silly novels by lady novelists*, escrito antes de sua atuação como ficcionista, e o texto *Leaves from a notebook*, publicado postumamente, e escrito já no final de sua carreira. Os dois textos apontam para uma definição da autoria que introjeta o gênero na categoria a partir do uso da empatia como princípio. Para Eliot, a autoria só pode ser vista como trabalho e, portanto, precisa ser levada em consideração a partir da responsabilidade social da autora em seu comprometimento com a arte. Em vista disso, depois da descrição da situação de publicação de *The Mill on the Floss* – central na trajetória econômica de Eliot (COLEMAN, 2014), ressalta-se como a obra é também central para seu projeto artístico, porque usa a empatia como princípio formal. Ao trabalhar os argumentos de seus ensaios dentro da forma ficcional, Eliot estabelece uma relação entre empatia e experiência feminina, explícita no caso de Maggie Tulliver. Nas contradições entre os dois modos que Eliot opõe – o ideal masculino de Tom e o feminino de Lucy –, abre-se a possibilidade para o entendimento de Maggie como caso-problema para a autora, no qual testa os limites do próprio pensamento.

A conclusão esperada, ao estabelecerem-se relações entre Gaskell, Austen e Eliot, é que a atividade da autoria feminina é necessariamente concomitante com a reflexão sobre as práticas intelectuais femininas, e os espaços em que elas se dão. Todas as três precisam negociar com os padrões estéticos e de mercado em que se encontram, e, apesar de não serem radicais, todas propõem algum tipo de alteração para acomodar ou desacomodar os parâmetros de gênero. Poderíamos, assim sendo, afirmar que as três escritoras teriam sido capazes de articular com a cultura dominante um conceito de autoria que depende da experiência da mulher para funcionar, redefinindo práticas de autoria, e incorporando a elas as ideias que as próprias autoras desenvolvem sobre modos de pensar mais fundamentados nas práticas e no conhecimento das mulheres.

Finalmente, gostaria de comentar sobre algumas escolhas durante a escrita do texto. Optei por escrevê-lo em língua portuguesa por duas razões principais: em primeiro lugar, porque acredito

que uma tese realizada em uma universidade pública deva circular em língua nacional, ainda que limite seu trânsito em âmbitos internacionais, por poder ser usufruída pela maior parte dos estudantes brasileiros que se interessarem pelo tema. Em segundo, por acreditar que a análise do caso inglês seja interessante para pensar o caso brasileiro, e, portanto, para, de certo modo, inserir Austen, Gaskell e Eliot em um mesmo espaço discursivo que as escritoras brasileiras, mantendo sempre em mente que falamos de alguma distância. Devido a essa escolha, traduzi todas as citações cuja edição não consegui encontrar em língua portuguesa. Portanto, excetuando-se as edições indicadas nas referências, todos os trechos em língua inglesa, incluídos em notas de rodapé, são os originais das versões encontradas em português no corpo da tese. Decidi, também, ao longo das análises, abster-me do uso do pronome na primeira pessoa do singular. Portanto, o texto segue no estilo mais distanciado da escrita acadêmica convencional, acenando para o fato de que a pesquisa é resultado da interação minha com todos os meus interlocutores.

1 AS MÚLTIPLAS FACES DA AUTORIA ROMÂNTICA: GÊNIO E GÊNEROS

*Poets, painters, and musicians;
Lawyers, doctors, politicians:
Pamphlets, newspapers, and odes,
Seeking fame by different roads.*

Mary Robinson – January, 1795

Falar de gênio, hoje em dia, é bater em uma tecla já gasta. Todos já passamos pela experiência de conversar sobre algum assunto que nos interesse, seja ele futebol, maquiagem ou literatura, e, ao tentar enfatizar a qualidade do trabalho de alguém que admiramos, comentar que ele ou ela é um gênio – a expressão não parece nada fora de lugar na linguagem corriqueira do dia a dia. No cinema, a concepção de gênio é cimentada em filme após filme que tratam de casos de personalidades especiais que se destacam em suas áreas profissionais ou artísticas. O gênio literário é uma dessas figuras que tem especial lugar nas produções contemporâneas. Vários autores já ganharam uma *biopic* – uma biografia ficcionalizada em forma audiovisual – como é o caso de Oscar Wilde em *Wilde* (1997), interpretado por Stephen Fry, Jane Austen em *Becoming Jane* (2007), por Anne Hathaway, e Emily Dickinson em *A Quiet Passion* (2016), por Cynthia Nixon. Muitas dessas obras reiteram algumas ideias centrais sobre o gênio literário: a dificuldade de reconciliar a imaginação com o mundo em que vivem, a ânsia por produzir algo de qualidade, um *je ne sais quoi* que faz com que as personagens brilhem de modo especial mesmo na vida cotidiana.

O filme *Genius* (2016) é um caso interessante, que reforça os estereótipos ao mesmo tempo em que os problematiza. Escrito por John Logan, dirigido por Michael Grandage, e estrelado por Colin Firth e Jude Law, *Genius* é baseado na biografia do editor norte-americano Maxwell Perkins, responsável pela publicação de grandes nomes da literatura americana como F. Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway. O filme trata da relação entre Perkins (interpretado por Colin Firth) e um de seus gênios, o escritor Thomas Wolfe (Jude Law). O enredo centra-se no relacionamento que os dois homens constroem a partir do trabalho de edição dos textos de Wolfe, ressaltando a proximidade pessoal consequente da colaboração. A personagem de Jude Law encarna todas as características do gênio literário estereotípico – a personalidade grandiosa que se sobrepõe a uma profunda sensibilidade a críticas, a inteligência acima da média que permite que as palavras se desenrolem torrencialmente sobre as páginas, tentando abarcar a América, e a dificuldade de se adaptar a uma vida comum (sublinhada no relacionamento com a amante casada, Aline Bernstein, vivida por Nicole Kidman).

No entanto, o próprio título já sugere um dos problemas que o filme apresenta, ainda de que de maneira sutil: se o centro da história é o editor, Max Perkins, será que o gênio é Wolfe? As cenas em que Perkins aparece procuram ressaltar o comedimento de sua personalidade – a viagem rotineira de trem, o lápis vermelho sempre a postos, a relação afetuosa porém restrita com as quatro filhas e a esposa. Ainda assim, quando o vemos mergulhado nos textos literários, concentrado no trabalho de edição e pouco consciente de seu entorno, a paixão pela palavra brota em momentos breves, em que a atuação de Firth permite que o olhar traduza o gosto e o prazer de descobrir uma nova joia da literatura. De modo bastante comedido, o filme é capaz de sugerir que o trabalho do editor também faz parte do gênio, e que talvez seja ele próprio um gênio em sua capacidade de lapidar o texto para que se torne deleitável para os leitores.

Ao problematizar a relação entre o escritor, sua inspiração e seu trabalho em parceria com o editor, o filme propõe questões essenciais para se refletir sobre a autoria literária. Está o autor além do mundo cotidiano? Pode uma obra ser propriamente uma obra se ela não entra em contato com uma editora? Qual o papel do editor na construção de um gênio – será o de mero reconhecimento ou algo mais? Essas questões estão no centro de qualquer análise sobre autoria que procure compreender como esse conceito se desenvolve historicamente. Mesmo que o filme trate dos Estados Unidos do século XX, podemos encontrar perguntas e problemas similares no contexto da Inglaterra do século XIX.

Dizer que o estereótipo do gênio artístico nasce no discurso romântico da virada do século XVIII para o XIX parece reforçar um consenso da história da literatura e da arte que beira o óbvio. Essa concepção de uma personalidade especial que surge para desvelar alguns dos mistérios da vida por meio da palavra, que cria mundos até então inimagináveis, que se insurge contra os deuses e toma para si o fogo da criação, toda essa massa de imagens que se amalgama em torno do gênio artístico é gerada com particular força no período romântico. É preciso frisar, no entanto – e trataremos disso no decorrer do capítulo – que essas imagens estão em constante conflito e discussão com o estabelecimento de um sistema de produção literária industrializado, que se volta para o mercado enquanto força motora e centro de atuação. De certo modo, dentro das mil e uma razões que levam o gênio como o conhecemos a nascer no Romantismo, está o fato de que a própria ideia de gênio é, por vezes, incoerente com a nova lógica de mercado que surge com a Revolução Industrial. A essa descontinuidade, entretanto, se opõe uma continuidade que pode ser vista, em larga medida, como a genealogia do gênio.

A palavra “gênio” tem sua origem na Antiguidade Clássica, e seu papel em sociedades antigas é sempre externo ao sujeito, como um ente influenciador (positiva ou negativamente) sobre os atos e as sortes dos indivíduos e das famílias. No entanto, como explora Darrin McMahon

(2013), essa ideia se desenvolve com o passar dos séculos. Com a chegada do século XVIII, o uso do vocábulo “gênio” se modifica – antes, pessoas *possuíam* gênio, agora começam a *ser* gênios, e certas personalidades passam a encarnar o ideal da genialidade. McMahon (2013) destaca, entre várias, a figura de Napoleão Bonaparte. Para o autor, a imagem multifacetada do estadista toma dimensões nunca antes alcançadas, nem mesmo por grandes imperadores passados, ao se erguer a alturas rarefeitas de poder por meio da grande vontade individual e da própria capacidade cognitiva. De certo modo, a trajetória do imperador francês foi singular naquilo que ela teve de original – a quebra de moldes anteriores que se interpõe como condição de genialidade: “Isso era gênio. Em um tempo em que a individualidade e a singularidade começavam a ser valorizadas como qualidades em si mesmas, Napoleão foi o indivíduo consumado, que quebrou precedentes e estilhaçou normas.”¹ (MCMAHON, 2013, 120-121)

Napoleão aparece, portanto, como uma figura central para o desenvolvimento da ideia do gênio original, capaz de criar algo que se impõe como uma extensão de sua personalidade, e se sustenta por seu valor como algo novo. Essa posição se desloca, como aponta McMahon, para a produção literária, com o nascimento do movimento romântico, na segunda metade do século XVIII. A autoria romântica passa a incorporar certos elementos da genialidade como essenciais para sua própria definição², e o autor (em geral em sua inflexão masculina) passa a ser ele também um gênio. Poderíamos, a partir da pesquisa de McMahon (2013), resumir as qualidades desse gênio romântico em algumas máximas:

1) O gênio é profético

O poeta, em outras palavras, age como um tipo de transistor, conduzindo a energia do universo enquanto amplifica o espírito da época. Para invocar uma metáfora diferente, que Shelley preferia, o p(r)o(f)eta é como um instrumento musical, uma lira eoliana, na qual uma melodia divina é harmonizada e tocada.³ (MCMAHON, 2013, 128)

Ao conduzir a energia do universo para dentro da sociedade, o poeta é capaz de intuir formas e temas que são da ordem do divino, e refletir de volta para o universo o espírito da época em que vive, amplificando suas particularidades e idiossincrasias. O poeta é, nesse sentido, um estranho no ninho, pois, apesar de ser capaz de perceber (consciente ou inconscientemente, dependendo do caso e de sua disposição) aquilo de singular da época em que vive, está em contato constante com a energia que transcende a contemporaneidade e que o coloca na ordem anacrônica

¹ Original: “That was genius. At a time when individuality and uniqueness were coming to be valued as qualities in themselves, Napoleon was the consummate individual, who broke precedents and shattered norms.”

² Cf. WOODMANSEE (1994)

³ Original: “The poet, in other words, acts like a kind of transistor, conducting the energy coursing through the universe while amplifying the spirit of the age. To invoke a different metaphor of which Shelley himself was fond, the poet-prophet is like a musical instrument, an Aeolian lyre, on which a divine melody is harmonized and played.”

da divindade. Por isso, as recorrentes imagens do poeta ou do artista como uma personalidade difícil ou incoerente com as regras da sociedade em que vive.

2) *O gênio é um indivíduo criador.*

Essa onda em que o poeta surfa no universo divino, no entanto, não implica que seja mero objeto de recepção do sopro inspirador, como bem ressalta McMahon: “Poucos no século dezanove entendiam o poeta – como Platão o fazia depreciativamente – como um mero receptáculo vazio, contribuindo com nada de si mesmo”⁴ (MCMAHON, 2013, 130). Apenas na individualidade, naquilo de subjetivo que o artista tem a oferecer, o gênio se desvela, sendo possível revelar todas as potencialidades da criatividade singular.

3) *O gênio é a expressão individual do caráter nacional*

Não é apenas ao divino que o artista está ligado, mas a sua comunidade. Segundo McMahon (2013, 132), “é o gênio individual que revela o gênio do mundo”⁵, e isso reforça a ideia de que o caráter nacional ou regional é capaz de produzir diferentes gênios. “A originalidade genuína, em outras palavras, oferece um lampejo autêntico de algo maior, uma revelação particular do todo.”⁶ (MCMAHON, 2013, 133) Mesmo em sua singularidade, em sua particular idiosincrasia genial, ou, paradoxalmente, por causa dela, o artista é capaz de captar, retratar e representar aquilo que mais caracteristicamente há de local. “Através da alquimia do gênio, o homem singular se torna o representante, a encarnação de tudo.”⁷ (MCMAHON, 2013, 133)

4) *O gênio é incompreendido*

Como no filme *Genius*, antes que o artista seja reconhecido, ele será rejeitado diversas vezes. A razão disso, dizem-nos os românticos e boa parte de seus estudiosos, é a falta de visão da sociedade que envolve o gênio, as amarras das tradições já engessadas, e os grilhões das convenções da boa e educada sociedade, que demanda um tipo de comportamento a que o gênio não quer (e ao qual não deve) se submeter. Se o “gênio era menos uma força a ser contida do que um poder a ser liberado, e a criatividade e a imaginação podiam ser facilmente suprimidas por regras engessantes, o gênio em si estava permanentemente ameaçado por aqueles que não o tinham.”⁸ (MCMAHON, 2013, 136). A falta de genialidade também se revela na falta de sensibilidade para perceber o gênio. O tropo do artista incompreendido e rejeitado serve de base para dezenas de

⁴ Original: “Few in the nineteenth century conceived of the poet—as Plato had done disparagingly—as a mere empty vessel, contributing nothing of his own.”

⁵ Original: “it is the individual genius who reveals the genius of the world”

⁶ Original: “Genuine originality, in other words, provided an authentic glimpse of something larger, a particular revelation of the whole.”

⁷ Original: “Through the alchemy of genius, the singular man became the representative man, the incarnation of all.”

⁸ Original: “genius was less a force to be contained than a power to be set free, and just as creativity and imagination could all too easily be suppressed by stultifying rules, the genius himself was forever threatened by those who lacked it”

representações de escritores, tanto biográficas quanto ficcionais. É, como bem pontua McMahon, em alguma medida, uma pose assumida pelo artista – e uma pose a partir da qual alguns, como Byron, capitalizam. A representação da trajetória do artista se mantém, por muitos anos, centrada nessa imagem. Podemos presumir que é por isso que a biografia das irmãs Brontë – incompreendidas em vida, escrevendo escondidas sob um pseudônimo, sentindo-se presas pela situação, pelo sexo e pela saúde – seja ainda tão presente enquanto representação da vida artística⁹. Por outro lado, as trajetórias de outros escritores com histórias menos trágicas – como George Eliot ou Mrs. Gaskell – não parecem ter permanecido tão presentes no imaginário coletivo inglês. Quaisquer sejam as razões para tanto, o caso é que essa é uma das ideias que se mantém mais permanentemente relacionada à concepção de gênio e, por conseguinte, à categoria do autor, desde a revolução da autoria do século XVIII.

No contexto romântico, contudo, a ideia da incompreensão ajustou-se a práticas muito diversas; serviu para cimentar a fama de autores como William Wordsworth ou John Keats, mas também foi útil para abrir um espaço no discurso sobre o gênio para as mulheres que se aventuraram na produção literária. Segundo McMahon, “esse tropo, na verdade, foi particularmente bem empregado no caso das mulheres, que podiam reclamar justificadamente que seus méritos eram subvalorizados, quando não totalmente ignorados”¹⁰ (MCMAHON, 2013, 137), como ocorreu a grandes escritoras à maneira de Mme. de Staël e George Sand.

A questão da existência ou não do gênio feminino é um problema que se estende em discussões dos séculos XVIII e XIX. A estrutura patriarcal característica da sociedade inglesa desse período abre poucos espaços de atuação para as mulheres em termos de influência no que podemos chamar da esfera pública¹¹. As limitações de atuação (geradas por regras consuetudinárias ou pela legislação formal) são, em geral, reforçadas por figuras masculinas que circundam as mulheres – pais, irmãos, maridos – e se estendem a personalidades importantes da intelectualidade europeia, que relegam a genialidade feminina a um patamar inferior. De fato, se procurarmos em diversos pensadores da segunda metade do século XVIII e da primeira do século XIX, entre Kant e Comte¹²,

⁹ Recentemente, a história das irmãs Brontë foi ficcionalizada pela BBC em uma *biopic* intitulada *To Walk Invisible* (2016)

¹⁰ Original: “this trope, in fact, lent itself particularly well to the case of women, who could complain with justice that their merits were undervalued, where not entirely ignored”

¹¹ Essa ideia binária de esfera pública em oposição a uma esfera doméstica de atuação é uma construção sociológica descrita por Jurgen Habermas nos anos 1980 como resultado dos processos iniciados com as revoluções do século XVIII. Em larga medida, tal diferenciação se mantém por definir âmbitos de atuação majoritariamente femininos e/ou masculinos. No entanto, trabalhos como Elliott (2002) e Geddes Poole (2014) procuram desmontar o binarismo postulado por Habermas, demonstrando como essa divisão entre público e privado pode funcionar como um contínuo, ou, por vezes, ser completamente inadequada para dar conta de certos tipos de práticas literárias. Utilizamos a distinção enquanto ela se mantém produtiva, mas ressaltamos que nem sempre a separação entre público e privado faz sentido para todos os casos.

¹² Cf. FRAISSE (1993)

o que encontramos é, frequentemente, a noção de submissão da mulher à intenção do marido. Ainda assim, há certo descompasso entre a lógica social e a lógica da genialidade como é construída pelos românticos, pois “ser original envolvia quebrar regras e ignorar normas, legislando para si mesmo de maneiras que, como observado por Diderot no *Sobrinho de Rameau*, invariavelmente colocavam o gênio em conflito com o mundo a seu redor”¹³ (MCMAHON, 2013, 143). Ora, se a condição *sine qua non* da genialidade é a quebra de regras e normas de seu contexto, de algum modo a situação feminina ganha alguma vantagem no simples sentido quantitativo: se, para ser gênio, precisamos quebrar regras, como mulheres, teríamos mais regras a quebrar. Os riscos a que se submetem essas mulheres que, conscientemente ou não, se apresentam como gênias trazem consigo preços mais altos – entre eles o provável completo desterro social.

É importante frisar essa faceta do conceito de gênio, pois é nesse âmbito que crescerão diversas das autoras – principalmente romancistas – de mais distinção no século XIX. O desenvolvimento desse conceito disponível para diversas práticas da arte (e também de outros âmbitos de atuação social) permitiu a inserção de novos atores no cenário mundial, que negociaram o significado do gênio de formas particulares.

A ideia de gênio, como já mencionado anteriormente, é central para pensarmos o surgimento de outra nova concepção, a do autor. O conceito de autor como o conhecemos hoje começou a ser construído e difundido também ao final do século XVIII, com o estabelecimento do movimento romântico na literatura e nas artes. Esse conceito se baseia em um ideal de autor que agrupa algumas características essenciais que o identificam, centralizadas nas ideias de originalidade, percepção aguçada, sensibilidade acima da média e capacidade técnica transformadora. É claro que este autor ideal não se realiza em nenhum caso concreto, ainda que escritores como Goethe tenham sido considerados como casos exemplares. Também podemos afirmar que essa construção conceitual da autoria não foi um processo pacífico, e que vários debates se estabeleceram entre diferentes partes – filósofos, poetas, críticos, editores, leitores – na tentativa de articular a ideia de autoria literária de acordo com diferentes valores e sistemas de organização social. Segundo Martha Woodmansee (1994), esse debate foi realizado em um contexto internacional envolvendo principalmente atores ingleses e alemães. É interessante seguir a trilha que a pesquisadora traça ao descrever o estabelecimento do conceito do autor dentro de um contexto filosófico, social, legal e econômico, uma vez que o tipo de análise a que ela se propõe consegue dar conta de aspectos diversos relacionados à produção artística e cultural, e que por vezes são descritos como elementos desconectados.

¹³ Original: “to be an original involved breaking rules and flouting norms, legislating for oneself in ways that, as Diderot had observed in *Rameau’s Nephew*, invariably put the genius at odds with the world around him”

A chave do problema de Woodmansee (1994) é a noção de arte delineada pela estética kantiana setecentista e seu processo de assimilação e rejeição do mercado. Isso implica pensar a arte como produto de um contexto histórico material, que, no século XVIII, sofre uma revolução, principalmente no que toca à literatura. Com a popularização da imprensa e a maior abrangência das políticas e práticas de alfabetização, uma massa de novos leitores – e novas práticas de leitura – demanda uma produção volumosa de novas obras. Nessa enxurrada de textos, muitas vezes produzidos numa velocidade impressionante para a época, os leitores sentiram a necessidade de criar critérios de qualidade que separassem o joio do trigo, de algum modo estabelecendo valores mais positivos a certos tipos de produção. Não surpreende que esse discurso que relega menor capital cultural para “obras menores” enquanto reconhece “obras-primas” tenha sido proposto por pensadores em contextos sociais privilegiados – seja intelectual, social ou economicamente. O processo, no entanto, é complexo, porque procura articular tanto a relativa rejeição do público leitor de obras da futuramente nomeada alta cultura, quanto a produção que se volta à construção de um público que acolha essas obras. É função da arte (e, por consequência, parte do trabalho do artista) atuar como agente didático, burilando o gosto do público para que se adéque aos critérios estabelecidos pela alta cultura, ainda assim, por outro lado, a rejeição do leitor comum pode funcionar como uma marca de valor no trabalho do poeta.

O gosto¹⁴ se transforma no centro da discussão sobre estética durante a segunda metade do século XVIII, mas esse debate já deixa estabelecido que existe uma cisão entre público e poeta, uma vez que é preciso que o leitor vença uma distância entre a sua sensibilidade e aquela do artista, a partir de um processo de aprendizagem. E é nessa cisão que Woodmansee parece apontar estar o xis da questão da idealização da prática artística do final dos mil e setecentos. O artista – e, nesse sentido, o autor – está separado do público por sua qualidade individual de ser capaz de produzir uma unidade perfeita que não é necessariamente reconhecida pela massa (podemos ver aqui, portanto, a função central do gênio nessa teoria). Isso justifica as possíveis rejeições sofridas pelos

¹⁴ Woodmansee (1994) analisa o processo articulatório que se dá em debates envolvendo os filósofos Karl Phillip Moritz, Abbé Charles Batteaux, Alexandre Baumgarten e Moses Mendelssohn. Cada um desses pensadores contribui com algum elemento para a concepção da arte que se estabelece no discurso do final do século. Moritz é o primeiro a pensar a arte como um conceito guarda-chuva que abrange diferentes tipos de prática – literatura, pintura, escultura, etc – que têm em comum a posse de um valor intrínseco, que não depende de uma função ou de uma utilidade. Batteaux desenvolve a ideia de mimese como o centro das belas artes (aquelas que geram prazer), ainda que em uma compreensão não aristotélica do conceito, entendendo que a mimese é, na verdade, o mínimo complexo que compreende o todo – assumindo características originalmente naturais. Baumgarten funda a estética enquanto disciplina filosófica, propondo-se a produzir uma teoria geral das artes. Mendelssohn, partindo de Baumgarten, sugere que o prazer esteja no centro da teoria estética, e que a arte prescindisse da natureza, uma vez que a perfeição é o resultado da própria arte que ultrapassa a natureza. A discussão sobre a essência da arte e da fruição estética se encaminha para a conclusão de que a obra artística, enquanto todo perfeito em si mesma, não necessita da recepção para afirmar sua qualidade, mas que os leitores, de algum modo, precisam desenvolver sua sensibilidade para apreciarem e reconhecerem essa beleza (ou perfeição, que, nesse contexto, parecem ser sinônimos).

artistas e, de certa forma, confirma seu lugar especial na constelação das artes, descolada da lógica do mercado, como aponta a autora ao afirmar que, quando o valor do objeto muda para sua qualidade intrínseca e não para a recepção, ele se salvaguarda da hostilidade do público, fazendo “da derrota uma vitória e resgatando a arte da determinação do mercado.”¹⁵ (WOODMANSEE, 1994, 32-33)

O mercado, portanto, nunca está muito longe da mente dos pensadores da época. E se, por um lado, filosoficamente, os autores procuram se afastar da lógica do mercado de modo a assegurar o valor estético desligado do valor monetário, por outro, eles também buscam modos de interagir com as novas forças de poder presentes na circulação da literatura. A já mencionada revolução na leitura reclama novas práticas do mercado, e novas ordens sociais que surgem com a revolução industrial e com as revoluções do pensamento impõem novas organizações sociais que desestabilizam o lugar do autor tradicional. Por estarem presos entre a antiga prática do mecenato e a nova lógica do livre mercado, é preciso que os autores articulem novas práticas e novos discursos que lhes proporcionem um lugar relativamente estável no sistema.

Outro aspecto importante do cenário da época são as batalhas legais a partir das quais se desenvolve a ideia de propriedade intelectual e se vincula a obra ao indivíduo. Essa é a tese de Mark Rose em *Authors and Owners: The Invention of Copyright* (1993), em que ele analisa os processos entre autores e editores pela impressão de obras literárias. As conclusões a que chegam Woodmansee e Rose, no entanto, não são ponto pacífico nos estudos da história da autoria. Para David Saunders e Ian Hunter (1991), o autor enquanto pessoa pública não deve ser identificado, em uma relação de causa e consequência, com o sujeito individual que começa a ser reconhecido como elemento central tanto do sistema literário quanto do sistema jurídico, como ele percebe que Rose e Woodmansee sugerem:

Nossa insatisfação com essas versões gêmeas do nascimento do autor está ligada a uma série específica de identificações. Ambas versões identificam o que poderíamos chamar da *pessoa* pública do autor com o escritor como um *indivíduo*, e eles identificam o último com o *sujeito* cujas características januais nós explicitamos.¹⁶ (SAUNDERS; HUNTER, 1991, 482, grifo do autor)

Podemos perceber que, ainda que os autores reconheçam problemas nas teorias, certas premissas estão bem estabelecidas – o período como momento chave na mudança de percepção sobre as práticas da autoria, e a própria modificação dessas práticas. O que Saunders e Hunter

¹⁵ Original: “makes a triumph of defeat and “rescues” art from determination by the market.”

¹⁶ Original: “Our dissatisfaction with these twin versions of the birth of the author is tied to a specific series of identifications. Both versions identify what we might call the public *person* of the author with the writer as an *individual*, and they identify the latter with the *subject* whose Janus-like features we have outlined.”

discutem, contudo, é que o autor romântico – essa figura que vimos discutindo até agora, com aquele grupo de características específicas (originalidade, capacidade técnica transformadora, percepção aguçada) – é apenas uma das possibilidades da autoria. Ao mesmo tempo em que as afirmações de Saunders e Hunter estão em consonância com a ideia de que os processos e instituições historicamente marcados permitem o “surgimento do indivíduo autor”, ainda que de modo não-linear, existem práticas diversas que permanecem cumprindo um papel importante no cenário da época.

Uma das razões que leva os pesquisadores a chegarem a essa conclusão é a análise de processos legais contra difamação, as chamadas *libel actions*. Conforme apresentam, esse tipo de ação, em que um indivíduo busca compensação financeira pela distribuição de material impresso contendo informações errôneas sobre sua pessoa, era mais comumente requerida contra os editores do livro, e não contra seus autores. Dos documentos estudados, os pesquisadores concluem que não procede a ideia de que o indivíduo produtor do texto fosse responsável por seu conteúdo, uma vez que não há coincidência entre as decisões judiciais e os processos hermenêuticos que geram intenção autorial ou originalidade como atributo da personalidade estética (SAUNDERS; HUNTER, 1991). A análise dos processos de difamação está, portanto, diametralmente contraposta à análise de Mark Rose (1993) sobre os processos de propriedade intelectual e *copyright* no século XVIII, que demonstra a crescente aceitação do autor como proprietário da obra. Contudo, para Saunders e Hunter a questão do *copyright* é um mero meio de regulação das capacidades técnicas, econômicas e culturais em um ambiente instável. Com os novos meios de produção literária e a maior abrangência da imprensa no período, era preciso buscar novas saídas para manejar a produção, e o *copyright* foi uma das possíveis saídas.¹⁷

O que os pesquisadores revelam de forma mais consistente é a multiplicidade das práticas presentes no momento histórico em que surge a ideia do autor expressivo (para usar seu termo). Ou seja, não se pode olhar para a história da autoria procurando apenas um tipo unificado de autor, mas uma miríade de práticas, por vezes conflitantes, que coexistem. A crítica de Saunders e Hunter permanece, no entanto, como uma crítica de um problema teórico de análise histórica – relacionada, em certa medida, ao limite em que se deve levar em conta os discursos dos próprios autores sobre

¹⁷ A questão relevante aqui não é, no entanto, se a argumentação de Saunders e Hunter é capaz ou não de superar a de Rose e Woodmansee, mesmo porque os pesquisadores analisam contextos culturais e econômicos diversos. Acompanhando com cuidado seu texto, podemos ver que um de seus objetivos é também desautorizar a teoria literária da análise histórica, resgatando a análise da história da autoria para o terreno mais tradicional da disciplina da história e suas intersecções legais, sociais e econômicas, como eles deixam entrever em: “If we are to historicize early modern authorship we must learn to trace these lines of intersection between universes – legal, ethical, technological, economic – in which the subject of literary theory is not master” (SAUNDERS; HUNTER, 1991, 509).

autoria. Ainda assim, é preciso ressaltar que os discursos, frequentemente, são refletidos nas práticas, e, portanto, são objetos válidos de análise histórica e literária.

Por outro lado, é preciso, conjuntamente, levar em consideração os processos de publicação e consumo do texto, ponto com o qual Saunders e Hunter dialogam mais aproximadamente com Andrew Franta do que com Woodmansee. Franta (2007) busca, ao tratar da ascensão do público leitor de massa, concomitante com a publicação dos textos românticos, mostrar como a categoria do autor expressivo, criada pelos discursos ao redor do Romantismo, é problematizada dentro do próprio movimento romântico. Para tanto, Franta revisa partes das trajetórias de poetas como Samuel Coleridge, Edmund Burke, Lord Byron, William Wordsworth, John Keats, Percy Bysshe Shelley, Alfred Tennyson e Felicia Hemans, discutindo o modo como esses autores se relacionaram com o público de seus textos. O pesquisador parece perceber, nos diferentes autores, uma preocupação cada vez maior com o efeito que a poesia causa no leitor. Essa preocupação se reflete também em outros âmbitos discursivos contemporâneos à produção poética, como nos casos de difamação contra os jacobinistas que o autor analisa, muito comuns depois da Revolução Francesa. Segundo ele, há uma relação próxima entre a retórica literária utilizada por alguns autores e a argumentação jurídica dos casos da década de 1790, que reconhecem ambas que o texto é um construto que gera efeitos que nem sempre estão sob controle do produtor.

Essa característica aparece mais explicitamente para Franta (2007) na poesia de Percy Shelley, mais especificamente no texto *Prometheus Unbound*. Ao partir da premissa de que o texto trata da tentativa de revocar a maldição prometeica, o autor procura demonstrar que “ao invés de devolver as palavras para ele, as quatro Vozes e a Terra podem fazer nada mais que ensaiar o *efeito* de suas palavras ao descrever a miséria que seguiu a maldição de Prometeu.”¹⁸ (FRANTA, 2007, 153, grifo do autor). O efeito como resultado irremediável da enunciação da maldição da personagem é, para o analista, um modo de o poeta discutir sua própria “maldição” pronunciada. Para Shelley, a poesia, uma vez publicada, lançada aos quatro ventos da Terra, como no poema, não é mais domínio completo do autor, e seu efeito é, entusiasticamente para o poeta, imprevisível. Shelley, ao introjetar na compreensão da prática poética a impossibilidade de previsão da recepção, define sua imagem enquanto autor como um permanente porvir, intimamente dependente da atuação do público. Essa capacidade de perceber a leitura enquanto elemento definidor da imagem do autor é um aspecto dissonante dentro do estereótipo da autoria romântica. Parte do resultado da análise de Franta é demonstrar que a articulação entre autoimagem do autor e atuação do público se estabelece de modos diversos entre os poetas românticos. Podemos, portanto, presumir que as poéticas de uns

¹⁸ Original: “rather than return his words to him, the four Voices and Earth can do no more than rehearse the *effect* of his words by describing the misery that followed Prometheus’s curse.”

se sobressaem às de outros, mais como resultado de um processo histórico de assimilação discursiva do que simples homogeneidade de concepções dentro do próprio movimento.

O que isso nos informa, finalmente? Que os fatores e os modos de configuração da autoria não se estabelecem em um processo linear e pacífico de desenvolvimento. São diversas questões a conversar entre si de modos diferentes em cada caso, que, quando tomados em conjunto, revelam um cenário multifacetado e diverso de época. Parece, no entanto, que algumas práticas de autoria configuram-se como paradigmas no cenário romântico, ainda que por força de um olhar histórico posterior. O poeta William Wordsworth é uma dessas figuras recorrentes. Martha Woodmansee (1994) atribui diversas das características do autor romântico pensando na atuação de Wordsworth – ainda que analise também a trajetória de outros poetas. Para a estudiosa, o escritor foi um caso significativo de um poeta que soube, quando necessário, pressionar para uma mudança legislativa que salvaguardasse a propriedade intelectual do autor sobre sua obra.

No início do século XIX, a *House of Lords*¹⁹ começa a considerar uma nova lei de *copyright* que estenda a duração de 14 anos estabelecida no *Statute of Anne*. As pressões surgem de diferentes direções, e William Wordsworth se torna um dos lobistas para que um novo *Copyright Act* seja promulgado pelo parlamento. A justificativa, exposta por Woodmansee (1994), é que para Wordsworth, como diz uma das citações mais repetidas em textos acadêmicos sobre a poética da *Lake School*, “todo autor, quando ele é excelente e, ao mesmo tempo, original, tem a tarefa de criar o gosto pelo qual ele será apreciado.”²⁰ (WORDSWORTH, 1832, 336). Isso significa que, para autores extremamente originais (ou seja, geniais), o gosto pelo texto é criado conforme a obra circula, e que esse processo demanda tempo – um tempo maior que o previsto pela legislação corrente. Portanto, é preciso que a lei se adapte à nova compreensão tanto sobre o conceito de autoria (como produção de algo original), quanto sobre os modos com os quais esse novo autor se relaciona com o público – em termos logísticos (tempo de circulação da obra impressa) e em termos estéticos (a partir do efeito que suas obras causam nos leitores).

Essa relação é o centro de discussão de alguns estudos sobre os poetas românticos, procurando compreender como eles entendiam a si mesmos dentro da nova configuração do sistema literário inglês. Essa configuração pode ser descrita pela mudança sofrida durante o século XVIII em termos de dinâmica de funcionamento das publicações: tradicionalmente, a escrita e a publicação de obras eram efetivadas a partir do sistema de mecenato, em que um benfeitor rico, geralmente aristocrata, provia uma pensão ou um prêmio para o escritor. Contudo, o século XVIII

¹⁹ Uma das instâncias do poder legislativo (e judiciário, até 2009) inglês, compostas por membros não-eleitos, oriundos da aristocracia.

²⁰ Original: “every author, as far as he is great and at the same time original, has the task of creating the taste by which he is to be enjoyed.”

vê – com a revolução industrial, a mudança nas leis de *copyright*, e o crescimento da imprensa – o autor cada vez mais inserido na lógica de mercado, dando espaço para o surgimento da figura do *hack writer*²¹ da Grub Street, o escritor sob contrato, que produz por páginas aquilo que as casas editoriais solicitam.

É em oposição a essa figura que surge o autor romântico. Ainda que deva ao *hack writer* sua autonomia em termos de submissão ao capricho do mecenas, a figura romântica do autor genial pede também sua liberdade em relação ao público, buscando desvincular-se da produção em massa ao criar – como nas palavras de Wordsworth – um novo gosto a partir do próprio texto.

A transição entre mecenato, *hack writer* e autor romântico não é, entretanto, linear. O processo é, como era de se esperar, convoluto, e as práticas se imbricam, provocando problemas sobre os quais os autores e poetas precisam se posicionar. Brian Goldberg (2007), por exemplo, busca analisar a crescente profissionalização do escritor a partir da perspectiva do poeta, partindo das premissas propostas por Roger Chartier e Martha Woodmansee sobre o paradoxo da escrita durante o século XVIII: uma encruzilhada entre a estabilização da ideia do profissionalismo e o “interesse no desinteresse”²² (WOODMANSEE, 1994) da estética setecentista.

Para Goldberg (2007), existem dois principais modelos de atuação disponíveis para os *Lake Poets*²³: o primeiro, alinhado ao desenvolvimento da lógica do profissionalismo, seria o “*professional gentleman*”, ou o cavalheiro profissional. O segundo, explorado em imagens poéticas profícuas nos textos literários, é a figura de “*the wanderer*”, ou o andarilho, que, nas suas jornadas, absorve experiências e as transforma em texto. A proposta de análise de Goldberg é ver como essas duas figuras aparecem nas obras dos poetas da *Lake School*, e em que medida cada um deles se identifica com as duas imagens. O estudioso propõe que o profissionalismo foi uma das soluções encontradas pelos poetas para resolver o problema da remuneração decorrente da publicação de seus escritos. Ele descreve que, para Wordsworth, há uma cisão entre a escrita – em que o autor age de acordo com os limites das possibilidades literárias que ele mesmo cria –, e a publicação, em que outras forças, entre elas o público e os editores, entram em cena e possuem alguma participação.

²¹ “Expressão inglesa para escritor contratado para realizar trabalhos secundários, muitas vezes de carácter provocatório, em periódicos de segunda linha ou para revistas especulativas ou satíricas. Um *hack writer* é muitas vezes contratado para criticar (destrutivamente) um filme, um espectáculo de teatro, um concerto musical, ou um livro, por exemplo, tarefa que não foi inventada nos nossos dias como se pode pensar. A literatura panfletária conheceu escritores pagos à tarefa pelo menos desde o século XVII. O século XVIII conheceu alguns escritores-tarefeiros célebres como Daniel Defoe, Jonathan Swift e Ben Johnson, por exemplo, que foram *hack writers* durante as suas vidas, sobretudo para participarem nas diferentes polémicas e discussões políticas, morais e culturais em que se envolveram nas páginas de periódicos da época. Nos dias de hoje, o conceito corresponde à ideia de *freelance writer*.” (CEIA, 2009)

²² Original: “Interests in disinterestedness”

²³ Nome dado aos poetas originais da região dos Lagos pela revista *Edinburgh Review*, cuja opinião era contrária ao tipo de poesia produzida por escritores como William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, e Robert Southey, os principais nomes do grupo. Outros nomes associados a eles são Dorothy Wordsworth, Charles Lamb, Mary Lamb, Charles Lloyd, Hartley Coleridge, John Wilson e Thomas De Quincey.

Essa concepção seccionada da autoria, que Goldberg parece perceber no discurso de Wordsworth e de outros poetas como Coleridge e Southey, estabelece um diálogo com o que Andrew Franta (2007) discute sobre o processo de socialização do escrito, que parece emergir como fator fundamental de definição da autoria no final do século XVIII e início do XIX. A socialização a que Franta se refere privilegia certos tipos de sociabilidade, e a questão do gênero do escritor é relevante para contextos mais ou menos privilegiados pela história da literatura tradicional, fato muito expressivo no caso de Jane Austen, e sobre o qual trataremos com mais detalhe quando nos concentrarmos nas estratégias da romancista e de seus familiares na construção (ou não) de sua figura profissional.

Goldberg (2007) discute também como a ecologia profissional influencia as diferentes visões sobre o escritor, ou seja, como os diferentes modos em que os indivíduos envolvidos no processo de publicação se relacionam com o trabalho da escrita e seu produto podem gerar diferentes ideias sobre a autoria. Essas práticas refletem na criação de imagens que descrevam a vocação para uma atividade, e as competências de um profissional, como coloca o autor:

As antigas profissões educadas que ofereciam o modelo básico para a identidade profissional, assim como outros grupos vocacionais que aspiravam ao status profissional, competiam interna e externamente pela jurisdição sobre tarefas e problemas de importância reconhecida, e competiam sobre as definições de como soluções de sucesso deveriam se parecer.²⁴ (GOLDBERG, 2007, 5)

Isso mostra como a profissão da escrita não está dissociada de outras atividades já há muito estabelecidas enquanto práticas especializadas socialmente valorizadas – como no caso da medicina e do direito. Essas profissões servem de baliza para a construção do “ecossistema” em que o trabalho do escritor se insere, e propõem problemas de classe interessantes para uma sociedade tão aristocrática como a inglesa setecentista. Até então o escritor poderia ser em larga medida oriundo de classes superiores e, muitas vezes, parte da própria nobreza que o mantinha; porém, a interposição da lógica da profissão de classe média como modo de funcionamento da profissão da escrita causa certa desestabilização de valores dentro do mundo literário. Não é tão simples quanto dizer que antes do século XVIII os escritores eram aristocratas ou viviam sob as asas da aristocracia, e depois não. É uma questão de ressaltar que os valores em jogo nas novas práticas de escrita são cada vez mais dependentes do esforço individual do que de uma situação de nascimento afortunado ou de apadrinhamento nobre. Há, muito possivelmente, nesse caso, a influência das

²⁴ Original: “The ancient, learned professions that provided the basic template for professional identity, as well as other vocational groups that aspired to professional status, compete internally and externally for jurisdiction over tasks and problems of recognized importance, and they compete over the definitions of what successful solutions should look like.”

ideias propagadas pela Revolução Francesa, e que tomam formas mais difusas nas construções discursivas inglesas sobre as profissões. No entanto, importa aqui dizer que o desenvolvimento das ideologias profissionais específicas é resultado de processos multifacetados de elaboração. Parece, para Goldberg (2007), que uma das categorias a que os escritores românticos mais recorrem ao se valerem das ideologias profissionais já estabelecidas para a elaboração de suas identidades é a ideia de risco, que está sempre “de uma forma ou outra [...] ligado ao estabelecimento do privilégio profissional, particularmente quando as bases desse privilégio estão em transição. [O risco] é um dos princípios que determina o equilíbrio precário entre as prerrogativas individuais e coletivas”²⁵ (GOLDBERG, 2017, 32). No caso da escrita, o risco está relacionado à demanda por inovação, que “deve carregar consigo a ameaça de fracasso, ou então ‘originalidade’ seria uma categoria morta, incapaz de figurar no procedimento recursivo através do qual as conquistas individuais e as mudanças institucionais são mutuamente definidoras”²⁶ (GOLDBERG, 2007, 33). Ou seja, o risco é uma das condições para que a originalidade seja uma categoria válida de definição de autoria.

A ideia de risco – atrelada à originalidade – é muito presente na obra de Wordsworth, mas está associada também ao valor da experiência, especialmente ligada à capacidade de deslocamento, como aponta Goldberg (2007, 126). A figura do andarilho, presente em poemas como *The Idiot Boy* e *Tintern Abbey*, funciona como uma representação do poeta em formação – tanto em termos de sensibilidade como de profissionalização. O vagar por novos lugares possibilita que o poeta explore novos recursos e novas ideias poéticas, servindo como formação profissional. É interessante que Wordsworth compreenda a viagem (como representação do deslocamento) como um espaço de aprofundamento da sensibilidade estética. Em primeiro lugar, porque suas viagens têm efeitos bastante complexos em sua história pessoal – o poeta vai para a França durante o período da revolução e lá cria uma família que é abandonada em seguida, quando volta para a Inglaterra. Depois, porque ele divide algumas dessas experiências com sua esposa (inglesa) e sua irmã – Dorothy – mas essa, mesmo escrevendo, não sofre os mesmos efeitos que Wordsworth com o deslocamento (segundo a visão do próprio poeta). Por isso, sua elaboração de uma identidade profissional, quando atrelada à figura do andarilho, é realizada em um cenário dialógico, em que Dorothy se apresenta tanto como instância externa do próprio autor quanto como representação do público, e faz com que seja possível, ainda segundo Goldberg, que Wordsworth justifique sua produção “desinteressada” dentro de um contexto de mercado que demanda o interesse.

²⁵ Original: “in one form or another [...] attached to the establishment of professional privilege, particularly when the grounds of that privilege are in transition. [O risco] is one of the principles that determine the shifting balance of individual and collective prerogatives.”

²⁶ Original: “must carry with it the threat of failure, or else “originality” would be a dead category, unable to figure in the recursive procedure whereby individual accomplishment and institutional change are mutually defining”

A autonomia do poeta em relação a seu público – que Goldberg vê estar na narrativa do autor romântico – depende da partilha da experiência de formação – a que o leitor teria, teoricamente, acesso a partir da leitura do poema. Não há mais dependência de agradar o gosto de um indivíduo específico, ou de um público massificado e irreconhecível. Esse desenvolvimento atravessa os caminhos tradicionalmente relacionados ao desenvolvimento do mecenato para o livre mercado, mas também os complica. Para Goldberg, além de ainda existir o processo/sistema do mecenas diluído em diversas figuras ou instituições, o trabalho do autor está subordinado ao processo da recepção, e ao trabalho enquanto ideologia em si. O *hack writer*, visto por Wordsworth como forma de prostituição do escritor, estabeleceu, de qualquer modo, uma nova condição geral da escrita que despersonaliza o público e submete o escritor à vontade invisível, ainda que sensível, de um mercado alheio ao projeto do poeta. É preciso que haja a construção de um projeto estético que faça a mediação entre as práticas anteriores de escrita, ainda que, efetivamente, não as supere.

A ideia de itinerância serve para esse fim. “Na década de 1790, quando os *Lake Poets* começaram a escrever seus próprios versos andarilhos, itinerância e ociosidade conectam novas versões da carreira poética a preocupações específicas do final do século, reenforcando o tropo do andarilho e envolvendo-o em diferentes campos de referência.”²⁷ (GOLDBERG, 2007, 125) A capacidade de deslocamento sem muito propósito, marca de uma classe privilegiada, mas nem sempre abastada, permite que esses poetas criem um contexto em que eles “com Wordsworth como o exemplo definidor, experienciassem uma forma paradoxal de autoria na qual pobreza e obscuridade, e sucesso e honra, estão relacionadas de perto”²⁸ (GOLDBERG, 2007, 125).

Por outro lado, e paradoxalmente, é preciso que o poeta volte de suas viagens para um cenário doméstico de modo que a publicação se estabeleça. Nem sempre é esse o caso, como podemos ver na trajetória de poetas como Byron, mas a domesticidade é uma marca da obra de figuras como Wordsworth e Coleridge. Eles se voltam para um retiro doméstico que se orienta para o trabalho. (GOLDBERG, 2007, 136) Para Wordsworth, em *The Idiot Boy*, “Johnny Foy, cuja itinerância nas costas de um pônei é tanto realização e paródia da errância melancólica ou maníaca de outras figuras românticas, expressa o extra-institucionalismo do novo profissional e o segredo no centro do conhecimento profissional perfeitamente abstrato”²⁹ (GOLDBERG, 2007, 158). Isso quer dizer que o conhecimento formativo a que o poeta deve ter acesso para que se torne um escritor é

²⁷ Original: “By the 1790s, when the Lake Poets begin writing their own wandering verse, itinerancy and vagrancy connect new versions of the poetic career to specific late-century concerns, refocusing the wanderer trope and involving it in different fields of reference”

²⁸ Original: “with Wordsworth as the defining example, experience a paradoxical form of authorship wherein poverty and obscurity, and success and honor, are closely related.”

²⁹ Original: “Johnny Foy, whose ponybacked itinerancy is both the consummation of and a parody of the melancholic or manic wanderings of other Romantic figures, expresses the extra-institutionalism of the new professional and the secret at the heart of the professional’s perfectly abstract knowledge.”

parte de experiências extrainstitucionais, ao mesmo tempo em que necessário para a constituição da profissão. O tipo de profissional que Wordsworth entendia que deveria ser se articulava a partir da figura tradicional do médico, mas se afastava da completa institucionalização a partir da experiência individual.

Com o passar do tempo, cada vez mais os poetas da *Lake School* se tornaram o *establishment* do cenário literário inglês. Como preparação para isso, vemos a retórica de Wordsworth sendo construída ao longo de seus textos, ressaltando que, apesar de sua posição de “filho preferido”, selecionado pela Natureza para uma tarefa indefinida”³⁰ (GOLDBERG, 2007, 221), suas “experiências e o uso que ele lhes deu são, ao menos teoricamente, reproduzíveis por qualquer um”³¹ (GOLDBERG, 2007, 221). Não basta, para ele, conforme a análise de Goldberg, a inspiração e a originalidade de sua produção poética, pois ela só é possível através de uma preparação que acontece por meio da experiência vivida. A figura do autor wordsworthiano é, portanto, definida tanto a partir de sua formação quanto a partir de seu talento. Essa formação só é possível dentro de um contexto profissionalizante do poeta, que negocia com seu público de modo a entrar “em relações sociais produtivas com um mercado literário anônimo enquanto mantém a integridade cavalheiresca que ele também deseja”³² (GOLDBERG, 2007, 223). Segundo Goldberg:

Os termos da relação entre escritor e leitor podem ser voluntários e contratuais, mas ainda é papel do poeta “determinar o que é seu dever,” e não procurar e oferecer o que responderia às demandas do mercado ao atender às “expectativas” não profissionais dos leitores. Wordsworth demanda que o trabalho poético seja tratado como um trabalho educado e culto, ou seja, como profissão que pode estabelecer seus próprios padrões e que confere status a seus membros.³³ (GOLDBERG, 2007, 226)

Essa discussão coloca em xeque os valores que Wordsworth dá para o trabalho poético. Sua concepção do *gentleman writer* depende profundamente de uma organização social tipicamente britânica, baseada em um sistema de aristocracia que permite que certas camadas atuem em profissões consagradas sem prejuízo a suas posições na escala social. Portanto, “ele tenta inserir a expertise profissional em termos que permitam que sirvam à mesma função autorizadora e geradora de status da propriedade de terras”³⁴ (GOLDBERG, 2007, 215). Não é à toa, então, que é ele um dos

³⁰ Original: “chosen son,” selected by Nature for some undefined task”

³¹ Original: “experiences and the use he has made of them are at least theoretically reproducible by anybody”

³² Original: “into productive social relations with an anonymous literary marketplace while maintaining the gentlemanly integrity he also craves”

³³ Original: “The terms of the relationship between writer and reader may be voluntary and contractual, but it is still the role of the poet to “ascertain what is his duty,” not to seek out and provide what will answer the demands of the marketplace by answering the unprofessional “expectations” of readers. Wordsworth demands that poetic work be treated as educated, cultured work, that is, as professional work which is allowed to establish its own standards and which confers status on its practitioners.”

³⁴ Original: “he attempts to figure professional expertise in terms that will allow it to serve the same authorizing and status-generating function as landed property”

advogados mais ferrenhos da extensão da vigência do período de *copyright*, sobre a qual discute Woodmansee (1994). A obra literária, dentro de sua lógica, serve como lugar de estabelecimento de mérito pessoal e, ao mesmo tempo, como patrimônio (seu e de sua família), que precisa ser reconhecido e legalmente protegido.

A família pode estar em uma posição ainda mais central para a construção da autoria, além da simples mantenedora do patrimônio de um determinado autor; ela pode ser o espaço onde a autoria é desenvolvida. Michelle Levy (2008), ao discutir as diferentes interações de famílias de escritores com a cultura impressa, descreve a autoria familiar como na encruzilhada entre a cultura manuscrita e a cultura impressa, analisando o modo como autores românticos como Percy e Mary Shelley, e Dorothy e William Wordsworth, manipulam as práticas de uma e de outra, como esperado em um período de transição de um modo (cultura manuscrita) para o outro (cultura impressa).

Levy (2008, 2) afirma que a produção romântica é por natureza sociável e socializada. Isso faz sentido se considerarmos algumas mudanças históricas em relação à cultura escrita, ainda recentes à época. Com a invenção da imprensa, como relatado por Roger Chartier (2004), há uma modificação nas práticas de leitura, da leitura intensiva (poucos livros, repetidamente lidos, por vezes em voz alta) para a leitura extensiva (muitos livros, lidos rapidamente, frequentemente na solidão de um espaço privado). Nessa transição, aspectos de uma e outra por vezes se imiscuem, e vemos, muito correntemente nas representações de leitura que avançam pelo século XIX, situações em que a leitura é socializada dentro do seio familiar. Se podemos pensar em famílias se reunindo para ler juntas, não parece absurdo pensar em famílias que, dependendo da inclinação, escrevam juntas. De fato, pode-se notar esse tipo de prática, ainda que não exatamente um exemplo de escrita literária, mas ainda assim conjunta, em romances como *Emma* (1816), de Jane Austen, em que a protagonista e sua amiga, Harriet Smith, compilam juntas um caderno de charadas, agregando contribuições de todo um círculo social.

Ao chamar atenção para os tipos de prática da cultura manuscrita – que envolvem os cadernos como os de *Emma*, as cartas e os diários – Levy procura demonstrar que a escrita romântica transcende espaços homossociais e proeminentemente masculinos, para pensar a autoria enquanto prática que desafia a divisão rígida entre privado e público. Segundo ela, a cultura manuscrita, de algum modo, se transfere para a impressa, principalmente através da autoria familiar:

Notamos, em muitos trabalhos de autoria familiar, os modos em que elementos característicos da escrita manuscrita eram deliberadamente revividos, ou “remediados”, para o uso na imprensa. As formas tradicionais da miscelânea, por exemplo, provava-se

particularmente adaptáveis à imprensa, em sua capacidade de acomodar a prosa ou o verso de diferentes escritores.³⁵ (LEVY, 2008, 6)

O discurso do profissionalismo, tão discutido por Goldberg na obra de Wordsworth, é, no entanto, revisado dentro desse tipo de prática, dando lugar a uma concepção relativizada de autor. Realmente, o mito do autor-deus, criador de uma obra original, é muito atrativo para os novos autores e críticos. No entanto, nem sempre as práticas condisseram com a teoria, principalmente no caso da autoria familiar:

Autores familiares, no entanto, manifestaram amplamente uma relação diferente com o discurso do profissionalismo. Em sua preservação e desenvolvimento de modos mais sociáveis de autoria, muitos autores familiares tiveram uma concepção mais inclusiva do autor, cuja reivindicação de autoria sedimentava-se em sentimentos humanos fundamentais e comprometimento com o bem comum, e não em poderes ou habilidades especiais.³⁶ (LEVY, 2008, 11)

A ideologia antagônica do “talento compassivo” tem maior coesão com o entendimento da literatura como locus de atuação social em prol do bem comum. Ela se opõe, também, à ideologia profissionalizante do autor, e desafia as barreiras das esferas separadas, autorizando a participação do doméstico na vida pública, e da atuação pública dentro de contextos domésticos. Para muitas autoras, como no caso de Dorothy Wordsworth, o comprometimento com a escrita, dentro de seu contexto familiar e doméstico, significou uma recusa ao casamento, uma vez que seus objetivos não estariam completamente alinhados com sua escrita. As escolhas das duas famílias de escritores analisadas por Levy possibilitam ver práticas de autoria complexas no centro das construções de figuras autorais reiteradamente vistas como individuais.

Ao passo que os Shelleys conseguiram apresentar na *History* a “privacidade orientada ao público” de sua escrita manuscrita, eles logo abandonariam esses esforços para apoiarem suas identidades autorais autônomas. Enquanto os Wordswoths decidiram, em última instância, remover a maior parte dos traços da cultura doméstica e manuscrita na qual prosperaram, é possível afirmar que o fizeram a grande custo, tanto para o verso de William, que se divorciou do comentário humanizador dos diários das mulheres, e para as

³⁵ Original: “We note, in many works of family authorship, the ways in which features characteristic of manuscript writing were deliberately revived, or “remediated,” for use in print. The traditional forms of the miscellany, for example, proved particularly adaptable for print, in its capacity to accommodate prose or verse by multiple writers.”

³⁶ Original: “Family authors, however, by and large manifested a different relationship to the discourse of professionalism. In their preservation and development of more sociable modes of authorship, many family authors held a more inclusive conception of the author, one whose claim to authorship rested not on special powers or skills, but on fundamental human sympathies and commitment to the public good.”

mulheres, que foram privadas da oportunidade de sucesso material e literário.³⁷ (LEVY, 2008, 140)

Mesmo frente ao apagamento que Levy reconhece, é possível afirmar que o autor é bem mais complexo que o estereótipo deixa ver. Podemos reconhecer que a figura ideal do autor romântico apresentada na trajetória de Wordsworth não corresponde, na prática, às construções discursivas que se seguiram a sua fama.

Quando partimos do conceito de gênio como proposto pela retomada histórica de Darrin McMahon (2013), podemos esboçar uma figura específica do Romantismo, tomada de contradições, de ambição, e de poder criativo. Essa imagem é a base sobre a qual Martha Woodmansee (1994) constrói sua teoria sobre o surgimento do conceito do autor moderno, levando também em consideração aspectos específicos do contexto da produção literária e filosófica do final do século XVIII e começo do XIX. O autor romântico de Woodmansee, ainda que varie em algumas características dependendo do caso concreto, tem um centro representativo bastante específico, relacionado às práticas de autoria de escritores como Samuel Coleridge e William Wordsworth. Tal centro está calcando na ideia da individualidade e da originalidade resultante de uma subjetividade transbordante que é capaz de criar uma obra única.

Essa percepção sobre a autoria é problematizada, no entanto, por autores como David Saunders e Ian Hunter (1991), que buscam demonstrar que as práticas de autoria eram parte de uma rede complexa de relações entre diferentes atores – editores, impressores, livreiros e autores – que não estavam necessariamente preocupados com a ideia de gênio. Isso nos permite observar os comentários de Andrew Franta (2007) e Brian Goldberg (2007) como tentativas de descrever outros aspectos da autoria, tanto em sua relação com o público leitor, quanto em sua representação enquanto atividade profissional. Michelle Levy (2008), por outro lado, discute a ideia de que a autoria romântica seja fruto de um esforço de subjetivização da escrita, demonstrando como certos textos são resultados de práticas socializadas de produção dentro do seio familiar. Levy coloca em questionamento a concepção de que a autoria seja uma atividade solitária – um dos requisitos da genialidade romântica apresentada por McMahon –, e que seja uma atividade estritamente pública, borrando as fronteiras entre o doméstico e o público, e, portanto, questionando certos estereótipos de gênero.

³⁷ Original: “Whereas the Shelleys managed in the *History* to present the “audience-oriented privacy” of their manuscript writing, they would soon abandon these efforts in support of autonomous authorial identities. While the Wordsworths ultimately decided to remove most traces of the domestic, manuscript culture in which they all thrived, it is arguable that they did so at great cost, both to William’s verse, which was divorced from the humanizing commentary of the women’s journals, and to the women, who were deprived of the opportunity for material and literary success.”

Restam, contudo, algumas questões ainda a explorar. Pensando na ideia tradicional do autor romântico, ressaltada por Woodmansee, como uma autoria eminentemente masculina, quais seriam as construções discursivas sobre a autoria feminina, e quais foram realmente as práticas a que as autoras se filiaram? Partindo dos lugares-comuns dentro da história da literatura do século XIX, e pensando que o estereótipo da escritora do final do século XVIII e começo do XIX está relacionado à anonimidade, será que isso se confirmaria nas práticas?

A mulher que escreve no final do século XVIII e no começo do XIX vive sob um paradigma histórico consideravelmente específico e central para o desenvolvimento da sociedade moderna. A dupla revolução³⁸, como descrita por Eric Hobsbawm em *A Era das Revoluções* (2015), consistiu na combinação de dois eventos extremamente impactantes na vida política, econômica e social dos ocidentais: a revolução francesa e a revolução industrial. Segundo o historiador, é impossível compreender o início do século dezenove, sem pensar nessas duas forças motrizes que impulsionam os eventos históricos de todo o oitocentos. Ambas revoluções trouxeram mudanças e crises para os países vizinhos, e reverberaram, de modo direto ou indireto, em outras partes do globo.

A revolução francesa, quando observada a partir de um panorama geral da época, está em congruência com diversos movimentos de resposta a um poder monárquico abusivo, centrados na capacidade de individuação e coalizão do ser humano – as revoluções americanas, algumas anteriores, outras concomitantes, diversas ocorridas mais tarde, trazem em si o mesmo ímpeto de afirmação de uma individualidade em oposição a um poder despótico. No entanto, o que a difere de outros acontecimentos semelhantes é o fato de ter acontecido no centro de uma tradição do pensamento racional, e de um poder dominante como o caso francês. O fato de que, dentro de uma sociedade tradicionalmente aristocrática, construída com base nos valores da submissão da massa a um poder único, ocorra a afirmação do poder coletivo dos indivíduos na atribuição de poder político é extremamente radical. Ela abre portas para se pensar o sujeito enquanto ator político ativo, não limitando, em um primeiro momento, essa atuação em termos de gênero ou classe. Ao participar da revolução, muitos homens e mulheres que antes não se entendiam enquanto parte do poder perceberam que suas ações poderiam ter consequências políticas, e que, mais do que isso, eles poderiam eventualmente decidir o rumo que aspiravam para a nação. Esse sentimento, por mais efêmero ou limitado que tenha sido (não se pode pensar, nesse sentido, que a revolução tenha automática e imediatamente gerado algum tipo de consciência transcendente que superasse todas as contradições materiais a que os indivíduos se encontravam sujeitos), gerou uma mudança no modo de compreensão da subjetividade. Não é à toa que os mais tradicionais escritores românticos

³⁸ “[N]ão seria exagerado considerarmos esta dupla revolução – a francesa, bem mais política, e a industrial (inglesa) – não tanto como um fato que pertença à história dos dois países que foram seus principais suportes e símbolos, mas sim como a cratera gêmea de um vulcão regional bem maior.” (HOBSBAWM, 2015, s.p.)

ingleses tenham, em sua maioria, viajado pela França revolucionária ou se envolvido em debates sobre a revolução, usando esses temas como matéria para sua literatura. O Romantismo, enquanto movimento literário canônico, está intimamente ligado aos ideais da revolução, e a seu tipo de sujeito específico.

Por outro lado, a revolução industrial, nascida na ilha da Grã-Bretanha, determina novos ritmos de vida, novos modos de participação social e novas lógicas mercadológicas que se espalham e dominam a vida europeia desde então. A invenção de inovadoras tecnologias de produção industrial teve sua contrapartida na mudança social que desestabilizou velhas estruturas de poder, pedindo por modos alternativos de negociar a manutenção de certas estruturas como a monárquica. A principal força é percebida através do crescimento e da ascensão da classe média como a classe mais ampla dentro da sociedade inglesa (e da sociedade ocidental como um todo). O aumento do poder aquisitivo da camada da população ligada à indústria, porém não pertencente à nobreza, dentro de uma lógica social como a inglesa, significou dar voz e volume a um conjunto de valores que, frequentemente, entravam em embate com a estrutura tradicional.

A revolução também ampliou o tipo de experiência a que o indivíduo comum tinha acesso, através da expansão dos centros urbanos e da criação de novas funções de trabalho. Se antes os jovens e as jovens estavam limitados a atividades mais proximamente relacionadas à vida doméstica ou às práticas rurais, ou então se tornavam aprendizes de algum ofício artesanal, agora a indústria absorve (e explora) essa força de trabalho em novas funções. Isso abre possibilidade para o discurso que afirma que o indivíduo pode, potencialmente, ascender através de uma atividade específica, desde que saiba se utilizar bem da economia e da sorte.

Essas duas revoluções, ou a única revolução em suas duas faces, trazem mudanças profundas também no modo de existir das mulheres que lhes são contemporâneas. De um lado, a revolução francesa apresenta a possibilidade da reivindicação de direitos anteriormente nem sonhados pelas cidadãs. Ainda que eles não se efetivem com a tomada de poder pela burguesia, a potencialidade começa a fazer parte do horizonte dessas mulheres – e surge como ameaça aos homens no poder. Os primeiros textos reconhecidos como feministas surgem nessa época (a *Declaração dos Direitos das Mulheres e das Cidadãs*, de Olympe de Gouges, é de 1791, uma resposta direta ao texto fundamental da revolução, a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*). Essa consciência, tanto de uma sujeição injusta, quanto de uma possibilidade de novos âmbitos de atuação, causa uma profunda mudança na atuação pública feminina – o que se pode notar pelo explosivo número de novas escritoras no final do século XVIII.

Segundo Lynn Hunt (2009), ao tratar sobre a história dos direitos humanos, é singular a reivindicação pelos direitos das mulheres. Ao passo em que outros grupos minoritários já fossem

reconhecidos como oprimidos pelas legislações vigentes no século XVIII (como negros, judeus e homens pobres), é apenas em 1790 que os revolucionários franceses começam a discutir a necessidade de igualdade de direitos entre homens e mulheres. Essas discussões foram reforçadas pela criação de clubes políticos femininos, que foram rapidamente rechaçados pelos legisladores; a mentalidade era que “as mulheres não tinham o conhecimento, a aplicação, a dedicação ou a abnegação exigidas para governar. [...]. O fundamento lógico não era nenhuma novidade; o que era novo era a necessidade de vir a público e proibir as mulheres de formar e frequentar clubes políticos” (HUNT, 2009, 173). Ou seja, o fim do século vê uma resposta altamente reacionária por parte dos homens à atuação feminina no cenário político, mas ela só aparece porque mulheres como Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraft, entre outras, decidem reivindicar seus direitos e ocupar cada vez mais espaços públicos como a imprensa. “Na França, as mulheres aproveitaram as novas oportunidades de publicação criadas pela liberdade de imprensa para escrever mais livros e panfletos do que nunca.” (HUNT, 2009, 174).

Esses aspectos são mais salientados quando, conjuntamente, percebemos os resultados da revolução industrial. As novas atividades a que as mulheres (de classe baixa) tinham acesso colocavam-nas em espaços compartilhados com homens, onde suas atividades eram praticamente as mesmas, ainda que recebessem menos por seu trabalho. Além disso, nas classes mais altas, começa a se perceber um aumento no tempo livre das esposas através das novas comodidades e da maior capacidade aquisitiva dos maridos (que permitia a contratação de mais empregados domésticos). Essa brecha de tempo permite a inserção de atividades a que as mulheres não-aristocratas não estavam acostumadas até então, como a leitura e o desenvolvimento de uma trajetória intelectual escrita. Mais mulheres leem, mais mulheres escrevem, mais mulheres participam ativamente da vida intelectual, e mais delas também percebem algumas das desigualdades a que estavam sujeitadas enquanto membros do sexo feminino.

Uma dessas mulheres, que responde tanto às influências da revolução industrial quanto às da revolução francesa, é Mary Wollstonecraft. A pensadora inglesa é conhecida por *A Vindication for the Rights of Women* (1792), texto no qual ela advoga pela educação da mulher para que ela participe conscientemente da vida política do país, ainda que por via doméstica. Wollstonecraft não é radical a ponto de ir contra todas as regras de conduta a que as mulheres estavam submetidas no final do século XVIII, mas está ciente da precariedade da educação feminina, e da possibilidade de uma atividade conscientemente política por parte das mulheres que funcione para o desenvolvimento da sociedade em geral. (SLEDZIEWSKI, 1993) Seu pensamento repercute fortemente em pensadores como John Stuart Mill e nas feministas da metade do século, e tem ecos do outro lado do Atlântico. Ainda que não seja tão ousada quanto Olympe de Gouges,

Wollstonecraft reivindica para a mulher um lugar ativo intelectual e socialmente dentro de seu contexto – e, para isso, acredita depender da educação efetiva das meninas o meio pelo qual atingir uma sociedade mais justa. O pensamento da escritora traz à luz questões importantes sobre o pensamento da época, que vê separar, no seu imaginário, como água e azeite, a vida dentro dos contextos domésticos ou privados e nos contextos públicos.

Segundo Jürgen Habermas (1994), o final dos setecentos vê ocorrer, ideologicamente, uma construção dos espaços públicos e dos espaços privados em termos de tipos de atividades adequadas a cada um. Se o público é o lugar para a troca política, o privado é o lugar do sentimento e da vida interior. O público é, predominantemente, masculino, dominado pela lógica da força e da competição; o privado, feminino, lugar do conforto e do lazer. O pensamento de Wollstonecraft parece aceitar essa lógica, mas coloca no centro do doméstico um problema que é essencialmente político, ou seja, público – a educação. Esse questionamento pode ser interpretado segundo duas possíveis hipóteses: a primeira, que Wollstonecraft tivesse uma consciência bastante a frente do seu tempo para compreender que a atividade privada também é pública, prenunciando o pensamento de pesquisadores do século XX como Foucault ou Bourdieu. A segunda, mais plausível, é que a autora vivenciasse um mundo em que as fronteiras entre público e privado fossem mais permeáveis do que pretende Habermas, principalmente no que toca à experiência feminina. Isso não significa dizer que ela questionava a divisão tradicional entre público/masculino, privado/feminino, mas que ela não compreendia essa associação de forma tão dicotômica. Os estudos sobre a autoria familiar e sobre as associações entre práticas da cultura manuscrita e da impressa (CLERY; FRANKLIN; GARSIDE, 2002; LEVY, 2008) deixam claro que, principalmente no final do século XVIII, dentro do contexto da produção literária, esses limites não estavam claros, ainda que começassem a ser delimitados com mais precisão.

Podemos presumir que a criação de um espaço privado completamente separado da vida pública tenha se dado pela influência dos avanços tecnológicos que permitiam que os indivíduos tivessem cada vez mais acesso a produtos e serviços já prontos, e que a unidade familiar fosse cada vez mais dissociada da profissão ou da atividade pública do patriarca. No entanto, existem outros aparelhos ideológicos postos em funcionamento na mesma época que auxiliam na restrição dos espaços. É sobre esse assunto que trata Nancy Armstrong (1987), ao discutir a história da ficção doméstica. Para Armstrong (1987, 4-5), o desenvolvimento do romance representa um espaço fundamental na criação de um novo poder que se forma com a emergência da mulher doméstica, e a popularidade alcançada pelo gênero depende de um embate sobre o que torna a mulher desejável. Esse tipo de poder simbólico que é do âmbito feminino e privado se encontra em consonância com

a ideologia de classe média que subverte a lógica aristocrática que se firmava em volta da importância de famílias específicas.

O argumento de Armstrong é interessante. Ela está, de certa maneira, demonstrando como o século XVIII vê serem formadas certas esferas de influência (pública/masculina; privada/feminina), e procura provar que é na esfera privada que acontece a emergência do sujeito moderno. A premissa é que, uma vez que o sujeito moderno seja definido por sua capacidade de se afirmar a partir de suas emoções, e que essas emoções estejam desligadas da atuação estritamente política, o âmbito de criação desse sujeito seria essencialmente feminino, e sua configuração mais plausível, uma mulher. Esse deslocamento das relações de gênero para fora da esfera política permite que a mulher transcenda a questão social, definindo-se como um eu em relação a um outro em uma lógica apolítica. A contradição maior está no fato de que, quando essa conformação se efetiva, a nova esfera de influência (doméstica) configura em si própria uma potência política, e funda-se, portanto, um paradoxo paradigmático para a escrita das mais diversas escritoras – inclusive, pode-se propor, Wollstonecraft.

A mulher, enquanto elemento ideológico de um sistema de poder em crise, transforma-se, como figura, em um corpo sob a disputa de diversos discursos oriundos de classes diversas. Essa figura é resultado de anos de trabalhos prescritivos sobre o modo ideal de ser mulher – os famosos livros de conduta, em alta desde o século XVII – que, já consolidada no XVIII, aparece retratada nos romances. Essa mulher é, essencialmente, bipartida – uma antes e outra depois do casamento. Suas qualidades (modéstia, humildade, honestidade; praticidade, atividade e habilidade administrativa) permitem que ela solucione, novamente como figura, esses mesmos embates ideológicos que competem nos âmbitos econômicos e políticos: “a definição dos livros de conduta da mulher desejável possibilitaram primeiramente que um número substancial de grupos de interesses contrastantes identificassem seu interesse econômico com o mesmo ideal doméstico”³⁹ (ARMSTRONG, 1987, 71). Essa questão é, com o passar das décadas, problematizada nos romances, mas aparece muito claramente em Richardson, que, como argumenta Armstrong (1987), redireciona o desejo masculino em *Pamela* para a mulher que os livros de conduta preveem, equalizando o interesse da aristocracia com os padrões gerais da classe média.

A lógica dessa figura feminina é explicitada por Mary Poovey (1984), quando ela define o conceito de *proper lady*. Poovey (1984) descreve como a ideia da mulher ideal depende profundamente da ascensão da burguesia como classe dominante, e da ideia da propriedade como “sinal visível do valor dos homens”⁴⁰ (1984, 5). Se a manutenção da propriedade depende da

³⁹ Original: “the conduct book’s definition of the desirable woman first enabled a substantial number of competing interest groups to identify their economic interests with the same domestic ideal”

⁴⁰ Original: “visible sign of men’s worth”

fidelidade feminina, é preciso regular o desejo da mulher de modo que ele se submeta às regras do jogo. Projeta-se, então, cada vez mais fortemente, a ideia do desejo feminino como resposta ao masculino, e não como desejo em si. Formulam-se, também, leis cada vez mais rígidas que colocam a existência da mulher como indivíduo sob a tutela do marido. Esse cenário permite que, cada vez mais, “elas achassem progressivamente mais difícil reconhecer que o estereótipo era prescritivo e não descritivo”⁴¹ (1984, 15), e essa prescrição impunha às jovens existências bastante tensionadas. A ideia é altamente relevante quando Poovey discute a modéstia como característica central da *proper lady*: se, por um lado, ela é uma guardiã da castidade, é, por outro, um modo de propagandear o próprio caráter sexual da moça. Portanto, o autocontrole, que é derivado da modéstia, é tão presente nas prescrições: “a contribuição social da mulher era o auto-controle, assim como sua antagonista primária era ela mesma”⁴² (1984, 27).

Se a contribuição feminina para a sociedade é ser capaz de controlar a própria natureza, em um processo de constante negação do próprio corpo e de seus impulsos e sentimentos, que, paradoxalmente, revelam sua subjetividade, é particularmente relevante pensar na configuração discursiva que apresentam as obras escritas por mulheres. Elas estão, por um lado, atuando a partir de um lugar subjetivo que Armstrong afirma estar associado a seu gênero; por outro, elas desafiam a propriedade (aqui no sentido de conduta social apropriada – *propriety* e não *property*), porque não se limitam ao âmbito privado, e, mais ainda, visam, de um jeito ou outro, ao lucro. Essas contradições a que a mulher é levada produzem características singulares nas obras literárias:

Dentro do domínio da literatura, praticamente todas as mulheres que escreveram foram capazes de internalizar uma auto-concepção ao menos temporariamente em oposição à norma que estamos examinando, e o legado desse período é um repertório de estratégias que permitiram que as mulheres concebessem modos de expressar a si mesmas de dois modos aparentemente incompatíveis ou que expressassem a si mesmas em um código capaz de ser lido de dois modos: como aquiescência à norma ou afastamento dela.⁴³ (POOVEY, 1984, 41)

Que essas mulheres, que vivenciaram o período convoluto de rebelião e suas consequências, característico do final do século XVIII e começo do XIX, tenham conseguido, em contextos tão contraditórios, produzir obras que traduzem os dilemas a que estavam submetidas, é inegável. As estratégias que cada uma utilizou para transcender (ou não) a imagem da mulher ideal, e para

⁴¹ Original: “they found increasingly difficult to recognize that the stereotype was prescriptive and not descriptive”

⁴² Original: “woman’s social contribution was self-control, just as her primary antagonist was herself”

⁴³ Original: “Within the domain of literature, nearly every woman who wrote was able to internalize a self-conception at least temporarily at odds with the norm we have been examining, and the legacy of this period is a repertoire of the strategies that enabled women either to conceive of themselves in two apparently incompatible ways or to express themselves in a code capable of being read in two ways: as acquiescence to the norm and as departure from it.”

colocá-la em xeque com a experiência vivida, são múltiplas, e dependem do contexto individual de cada escritora.

Um dos aspectos ressaltados por Catherine Gallagher (1995) sobre a produção feminina de literatura é a sua tendência a explorar a ideia de *disembodiment* da autora, ou seja, sua descorporização. Ao analisar as obras de importantes escritoras como Aphra Behn, Delarivier Manley, Charlotte Lennox e Frances Burney, Gallagher percebe que as autoras utilizam a imagem da descorporização inerente à autoria para definirem suas próprias atuações. Segundo ela, “autoras em ambos os lados da revolução da sensibilidade da metade do século, em condições econômicas e sociais bastante variadas, e em um leque amplo de discursos, retrataram a si mesmas como desapropriadas, endividadas ou na beira da descorporização”⁴⁴ (GALLAGHER, 1995, XX). Apesar de ser, portanto, uma estratégia comum às práticas de autoria do século XVIII, a pesquisadora percebe que há, nos casos femininos, um estiramento desse efeito ao seu extremo. “A recorrência da desmaterialização e rematerialização, como a da desapropriação e da dívida, pode ser atribuída, portanto, a algo que parece mais abstrato do que tanto o patriarcado quanto o mercado: a textualidade em si.”⁴⁵ (GALLAGHER, 1995, XXIII) O argumento é que a consciência da ficcionalidade do escrito age na obra das mulheres escritoras do século XVIII como um elemento central de preocupação e negociação com o público leitor. É como se, ao se construírem ficcionalmente como escritoras, elas estivessem negociando a própria posição como autoras, e a legitimidade da atuação na imprensa. O problema do “ninguém”⁴⁶ que escreve ao longo do XVIII é que ele é geralmente ela. Os casos analisados por Gallagher são emblemáticos. Behn usa a falta de dinheiro (*dispossession*) como desculpa para a quebra entre a sua personalidade e a autoria do escrito, justificando assim sua *impropriety*, e gerando uma autora que é efetivamente “ninguém”, porque não é ela mesma. Manley, “como Behn, representou aqueles aspectos da autoria que os próprios escritores pareciam achar mais perturbadores”⁴⁷ (GALLAGHER, 1995, 136). Ou seja, ambas as escritoras, ao levarem para o teatro as referências à política da coroa, e explorarem a sexualidade feminina enquanto tema, escapam para um erotismo ficcional que é também de “ninguém”, porque não pode ser assumido por suas autoras. Na segunda metade do século, no entanto, há uma virada na sensibilidade do público e dos produtores de literatura. A facilidade com que os temas eróticos eram tratados é cada vez mais abafada. Isso ocorre em concomitância com a

⁴⁴ Original: “authors on both sides of the mid-century revolution in sensibility, in quite dissimilar social and economic conditions, and across a range of discourses, portrayed themselves as dispossessed, in debt and on the brink of disembodiment”

⁴⁵ Original: “The recurrence of dematerialization and rematerialization, like that of dispossession and debt, might be attributed, then, to something that seems more abstract than either patriarchy or the marketplace: textuality itself.”

⁴⁶ O título do trabalho é *Nobody's story*, ou seja, a história de ninguém.

⁴⁷ Original: “like Behn, stood for those aspects of authorship that writers themselves seemed to find most troubling”

proliferação de textos prescritivos sobre a conduta das mulheres, e o crescimento do romance como forma literária. Com a presença de prosas como a de Richardson e Fielding, é cada vez menos possível recorrer ao mesmo tipo de erotismo na ficção. As escritoras precursoras do período romântico, bem como aquelas identificadas como românticas, utilizam outras formas de “nothingness”. Em Charlotte Lennox, ela se configura principalmente pela ideia de *propriety*, uma característica eminentemente feminina que Gallagher percebe ter ligação com a ideia da empatia, como trabalhada pelo filósofo empiricista David Hume. De certo modo, o que acontece em Lennox é a conexão entre a ascensão de uma nova subjetividade feminina ligada à sentimentalidade, ao romance e à empatia. Essa configuração em especial, atribui à autora um lugar de ninguém, pois é sempre preciso ceder a algum outro alguém. Nesse sentido, ela partilha com Frances Burney a obrigação universal de responsabilidade para com o outro. No entanto, o ninguém de Frances Burney precisa, pelo seu contexto de época (novas sensibilidades, maior valor para a empatia, determinação da *propriety* como caracteristicamente feminina), ser cada vez mais literal, levando-a até mesmo a disfarçar sua letra para não ser reconhecida pelos editores de Londres.

Esse receio de reconhecimento é natural no período de estabilização do romance como gênero. Muitos dos autores do final do século praticam a autoria anônima, em uma tendência que se estende por boa parte da primeira metade do século XIX.^{48 49} Em parte, isso se dá em virtude da relação estabelecida pela crítica da época entre a forma romanesca e o gênero feminino – tanto em sua recepção quanto em sua produção. Segundo a pesquisa de Gallagher (2009), até a década de 1760, aproximadamente 4 mulheres por ano publicavam alguma obra. Esse número se transforma em 17% do total de romances publicados na década seguinte, e chega à metade do total de autores do gênero no início do XIX (TUCHMAN; FORTIN, 1989). Para além das publicações, ainda é preciso contar com grande número de autoras que escreviam e circulavam em manuscrito, em uma prática remanescente da aristocracia dos séculos XVI e XVII, como aponta Melanie Bigold (2013).

É preciso reconhecer, portanto, que as mulheres são uma parte significativa do total de autores do período romântico. Assim, as práticas a que recorrem, sejam elas semelhantes aos escritores homens, ou diferentes, são também constitutivas do que podemos nomear como autoria romântica. Contudo, apenas muito recentemente, o papel das mulheres do período começou a ser reconhecido. Um marco na trajetória histórica dessas mulheres nos estudos literários que enfocam as questões das condições de produção da literatura é o trabalho de Clifford Siskin (1998), que cunha o termo “Grande Esquecimento”. Para o autor, o desenvolvimento da literatura enquanto profissão dependeu de processos de elaboração da ideologia do profissionalismo, da consolidação

⁴⁸ Cf. Batchelor (2016) e Tuchman; Turbin (1989)

⁴⁹ Os romances de Walter Scott foram todos inicialmente publicados anonimamente, e a identidade de seu autor um motivo de grande especulação na época.

da disciplinabilidade como modo de organização do conhecimento e do engendramento do conceito de literário. O esquecimento das escritoras mulheres por parte da crítica e da história da literatura dos séculos XIX e XX se deu porque a necessidade da profissionalização era incompatível com a atuação das mulheres. Ao contrário do que afirma Cheryl Turner (1992), ao dizer que as escritoras são profissionais porque são pagas por seus textos, Siskin reconhece que o binômio profissional/amador é muito mais relevante para a retenção da memória dessas mulheres no cânone do que a simples troca financeira. Não basta ser paga pelo trabalho, é preciso se juntar a Wordsworth na sua elaboração da escrita como atividade profissional.

É trabalho da pesquisa atual reconhecer essas outras facetas da construção da autoria romântica, que, apesar de abarcar a ideia de gênio, de originalidade, de profissão, também deve compreender práticas diversas, como a autoria familiar e a circulação manuscrita. A autora romântica não funciona necessariamente na mesma lógica do autor que se tornou o paradigma através do qual compreendemos a figura autoral. Ela estabelece outros critérios de valoração estética que aparecem à margem da ideologia central, mas com definitiva influência sobre os modos como se desenvolvem as práticas de publicação do final do século XVIII. É preciso olhar para os “ninguéns” de Gallagher, e as “esquecidas” de Siskin como também fundadoras de práticas que se estendem pelo início do século XIX. A atuação de escritoras como Charlotte Lennox, Frances Burney, Ann Radcliffe, Lady Montagu, Felicia Hemmans, Anna Laetitia Barbauld, Sarah Fielding, Anna Seward, entre tantas outras, complexifica e plurifica a ideia tradicional do autor. Parece-nos, assim, interessante focar um caso excepcional de autoria feminina, que reconhece a legitimidade dessas autoras, mas se insere também em uma tradição de autoria das mais conservadoras possíveis. É em Jane Austen que a tradição e a margem se encontram, e se elaboram de modo singular, e é para ela que nossos olhos e nosso interesse se voltam no próximo capítulo.

2 JANE AUSTEN, AUTORA: ENTRE FAMÍLIA E PÚBLICO, FICÇÃO E REALIDADE

*Well, read my cheek, and watch my eye, -
Too strictly schooled are they,
One secret of my soul to show,
One hidden thought to betray.*

Letitia Elizabeth Landon - "Lines of Life"

Jane Austen faz parte do time de autores que permanecem na história da literatura envoltos em mistério. Assim como William Shakespeare, a figura de Austen se esconde por detrás de mil narrativas tecidas a partir dos retalhos documentais que sobram de sua vida. A obsessão com a biografia da autora tem algo em comum com a do bardo, pois, a partir do discurso que remonta a vida da escritora, é possível olhar para sua obra sob novas perspectivas. Em uma série de palestras na Universidade de Oxford, proferidas entre outubro e novembro de 2018, a professora Margreta de Grazia, especialista na obra de Shakespeare, revê a história da biografia do escritor ressaltando como a sua vida se torna um reflexo dos interesses de seus biógrafos: “Repetidamente eles retratam Shakespeare em um ato de transgressão [...]. Ainda que não se encontre no registro histórico nenhum apoio a tais comportamentos ofensivos, há ampla confirmação em outra fonte: na crítica inicial da escrita ‘extravagante’ e ‘indisciplinada’ de Shakespeare.”⁵⁰ (GRAZIA, 2018, s/p). De certo modo, a narrativa sobre a vida do escritor se descola de sua experiência e se solidifica conforme seus diferentes editores e comentadores retomam suas obras. Com Austen, o caso não é muito diferente. À medida que a mulher um dia conhecida como Jane Austen começa a ficar no retrovisor da história, as tentativas de remontar a sua figura se tornam recorrentes.

É impossível, portanto, possuir certezas sobre as intenções, as experiências e as práticas da escritora. Somos igualmente incapazes, no entanto, de tratar da obra de Austen sem dar a ela um contexto em que ela possa ser compreendida. Para desvelar a face da autoria, é preciso recriá-la de algum modo. Poderíamos buscar nas biografias as narrativas centrais para a autora que conhecemos hoje como Jane Austen, apontando aqui e ali momentos de vacilação nas mãos de seus biógrafos, ou centrarmo-nos apenas na análise documental das poucas cartas que ela deixou e que sua irmã, Cassandra, não condenou à fogueira. Contudo, parece-nos mais interessante levantar, conforme nos encontramos com as narrativas de seus diferentes biógrafos, as diferentes faces de Austen.

⁵⁰ Original: “Repeatedly they catch Shakespeare in an act of transgression [...]. While no support for such offensive behavior emerges from the historical record, there is copious confirmation elsewhere: in early criticism of Shakespeare’s “extravagant” and “unruly” writing.”

Historicizando a construção de sua figura, é possível entrever alguns aspectos do desenvolvimento da ideia de autoria que se assimilam à sua figuração, principalmente quando se trata de seu gênero.⁵¹

A história de Austen passa a ser não apenas a vida da escritora, mas a vida que se sobrevém a ela, e que existe apesar de si, construindo uma imagem de autora a que seus contemporâneos provavelmente não teriam acesso. Podemos ver Austen, portanto, como um palimpsesto, um texto que esconde, por trás de si, outras e outras narrativas que mudam conforme as necessidades dos tempos.

Podemos enxergar esse fenômeno com maior clareza na discussão sobre os retratos da escritora. Notoriamente recolhida em seu ambiente privado, Austen nunca posou para um retrato oficial. A imagem da escritora que recebemos através dos tempos tem base em um desenho feito por sua irmã, Cassandra, provavelmente ao redor de 1810 (ANEXO 1). O pequeno desenho serve de base para uma reconstrução encomendada por seu sobrinho, James Edward Austen-Leigh, em 1870. Em 2001, Melissa Dring⁵², uma artista forense, sob comissão do diretor do *Jane Austen Centre*, em Bath, produz sua própria versão da escritora, com base nas características que reconhece nos retratos de sua família. Outros retratos aparecem ao longo da história, como o de Rice (ANEXO 1), uma aquarela pintada provavelmente por volta de 1788, que mostraria uma jovem Jane em um cenário campestre, ou o de Byrne (ANEXO 1), em preto e branco, datado por volta de 1815⁵³. Nenhum deles, no entanto, é certamente sobre Jane Austen, e as pesquisas buscam ainda reconstituir a história dos retratos para tentar assinalar sua verdadeira origem. As imagens são, portanto, índices variáveis de uma autora difícil de definir.

Não cabe aqui analisar os retratos para encontrar a verdadeira face de Austen, ou tentar fazer uma análise de sua personalidade a partir do modo como é retratada. É interessante, claro, notar como a figura da escritora se torna cada vez mais adocicada. No desenho de Cassandra, o franzir das sobrancelhas e a postura fechada, com os braços cruzados na frente do peito, parece falar de uma Austen diferente daquela encontrada no retrato de 1870, que exhibe um pequeno sorriso à Monalisa, e cujos braços parecem descansar sobre o colo ou uma mesa. Essa diferença, entre a Jane que vive dentro de sua família e a Jane que circula em público, parece ser clara. Contudo, é preciso frisar o controle exercido por sua família sobre sua imagem. A Jane do público, pintada no retrato de 1870 (ANEXO 1), é parte de um esforço de seus sobrinhos de estabilizar a imagem da “boa tia Jane”, em uma onda de novas biografias que tentam dar acesso à mulher elusiva que Austen se torna. James Edward Austen-Leigh, responsável pela comissão do retrato, publica em 1869 *A*

⁵¹ Sobre esse argumento, ver Siskin (1998) e Sutherland (2005)

⁵² A divulgação do retrato foi realizada pelo *Jane Austen Centre*, em <https://www.janeausten.co.uk/the-jane-austen-portrait/> (Acesso 09/12/2019)

⁵³ Conforme informações da *Jane Austen Society of North-America*, em <http://www.jasna.org/austen/more-on-jane-austens-life/portraits/> (Acesso em 09/12/2019)

Memoir of Jane Austen, que usa as memórias compartilhadas pelos familiares para expandir a nota biográfica publicada por Henry Austen com o lançamento póstumo dos romances *Persuasion* e *Northanger Abbey*, em 1818. Ainda se mantém a imagem da bem-comportada solteirona, de vida tranquila e pouco conturbada. Seu outro sobrinho, Edward Hugessen Knatchbull-Hugessen (1º Lorde Brabourne), publica em 1884 a coleção de cartas de Jane Austen, dedicando-as à rainha Vitória, e busca iluminar outros aspectos de sua personalidade, a saber, suas relações mais aristocráticas. As cartas deixam ver uma Jane mais cáustica do que as biografias anteriores revelavam, mas, ainda assim, dentro dos limites da sensibilidade vitoriana.

A partir de então, como frisa McDonald (2000), o interesse se torna cada vez mais complexificar a figura de Austen, explorando os conflitos que as imagens familiares tentam apagar. Os biógrafos da escritora se voltam progressivamente, portanto, para o seu entorno, de modo a tentar entender sua emergência em uma situação tão singular e, ao mesmo tempo, tão comum.

O que fazemos aqui, portanto, é retomar o trabalho de alguns de seus biógrafos⁵⁴, para redesenhar o contexto da escritora e compreender como ela se insere dentro da história. A partir de suas cartas, podemos também problematizar essa divisão que se estabelece entre a sua vida pública e privada, e delinear alguns dos elementos essenciais de sua prática como autora. Partimos, então, para a análise de seu romance mais conhecido, *Pride and Prejudice*, enfocando seus modos de pensar sobre a prática da escrita e da criação, e sua relação com a ficção e a realidade. Com isso, torna-se possível entrever uma Jane Austen autora que circula entre o público e o privado, o gênio e o comum, a autoria e a vida familiar.

É preciso, pois, partir para a análise do contexto em que a escritora produziu suas obras. Qual é a situação das letras na Inglaterra do início do século XIX, quando Jane Austen começa a tentar publicar seus romances? Se tirarmos as medidas a partir das histórias da literatura mais tradicionais, encontraremos o terreno dominado pelos poetas românticos. G. M. Trevelyan, em seu consolidado *English Social History: A Survey of Six Centuries - Chaucer to Queen Victoria* (1942), ao traçar a história inglesa transcorrida durante os séculos quatorze ao dezenove, procura entrelaçar a trajetória do povo inglês e suas produções literárias. Quando decide discutir a situação da juventude inglesa em meio às Guerras Napoleônicas, recorre à imagem de Jane Austen para demonstrar o tipo de expectativas que as jovens supostamente teriam em relação aos rapazes de sua convivência: “Nenhuma jovencinha do círculo da srta. Austen, esperando ansiosamente pelo novo volume de versos de Scott ou Byron, parece ter algum dia perguntado o que o sr. Thorpe ou o sr.

⁵⁴ Principalmente, Claire Tomalin (1999) e Jan Fergus (1991).

Tom Bertram iriam fazer para servir a seu país em épocas de perigo.”⁵⁵ (TREVELYAN, 1942, 446). Existe uma grande distância entre a realidade e a imagem que apresenta essa descrição.

Em primeiro lugar, poderíamos refutar a afirmação de que a guerra pouco influenciava a vida das mulheres das classes superiores, ou mesmo das classes médias, em que a família Austen se encontrava. Todos os conflitos em que o país participou foram percebidos pela população feminina de um modo ou outro. Por um lado, porque a carreira militar era uma das alternativas para os jovens ingleses de famílias de posse que não herdariam a propriedade familiar. É bastante duvidoso que, com irmãos embarcados nos navios da frota do Duque de Wellington, as moças inglesas não tivessem nenhuma ideia do que se passava na guerra, mesmo que apenas conhecessem o temor de perder um familiar para o mar ou para a luta. É possível percebê-lo pelas cartas de escritoras como Jane Austen, que teve dois irmãos alistados na marinha – Frank e Charles, ambos reformados almirantes da frota inglesa –, e que descrevem, além das trajetórias dos barcos, o receio que a autora sentia em relação à segurança dos dois. Além disso, a questão também é tema da poesia de Charlotte Smith (1749 – 1804), que em 1794 publicou um livro de poemas intitulado *The Emigrants*, que tratava da situação dos emigrantes na e da França revolucionária, dando particular ênfase ao drama da rainha Marie Antoinette como uma mãe em sofrimento. Como aponta Harriet Guest (2005), essa também era a leitura de Mary Robinson, sonetista que homenageou o filho de Smith, ferido na batalha de Dunkirk. A guerra afetava diretamente as mães, as irmãs, as noivas e as esposas dos jovens soldados, capitães e tenentes que participaram das guerras do final do século, e afirmar que essas mulheres não teriam consciência dos perigos que os seus homens corriam ao partirem para a batalha é ignorar uma dimensão extremamente presente na experiência cotidiana feminina da época.

Charlotte Smith e Mary Robinson são, também, exemplos de outro problema da frase de Trevelyan. Não parece absurdo dizer que os poetas ingleses homens tivessem mais visibilidade que as mulheres, mas não é possível ignorar o grande número de escritoras mulheres que publicavam à época do Romantismo, como afirma Michele Levy (2010) em seu panorama sobre a relação entre a mulher e a cultura escrita de 1750 a 1830. A pesquisa de Levy revela que, em números absolutos, a maioria dos romances publicados nas primeiras décadas dos anos 1800 era de autoria feminina. Paula Feldman (2002), por outro lado, discute como essa predominância das mulheres nas publicações de romances tenha talvez carregado consigo aspectos específicos da circulação do gênero para a percepção atual sobre a publicação de poetas inglesas da mesma época. Segundo Feldman (2002), a poesia das mulheres do final do XVIII e começo do XIX circulava com tanta

⁵⁵ Original: “No young lady of Miss Austen's acquaintance, waiting eagerly for the appearance of Scott's or Byron's next volume of verse, seems ever to have asked what Mr. Thorpe or Mr. Tom Bertram were going to do to serve their country in time of danger.”

facilidade quanto a poesia masculina, ainda que produzisse diferentes efeitos na crítica, e, ao contrário do que implica o senso comum, essas mulheres publicavam sob seu próprio nome, e não no anonimato. Conforme sua argumentação, é um dos erros dos acadêmicos contemporâneos não reconhecer que:

a obscuridade da segunda metade do século XX de alguma das principais poetisas da era romântica ocorreu largamente devido ao apagamento, por parte de historiadores, críticos e antologistas literários da primeira parte do século, e não pelo silenciamento de seu próprio tempo. Tais intelectuais se agarraram erroneamente à crença de que as poetisas românticas devem ter sido silenciadas em seu próprio tempo, ao invés do nosso, e que a anonimidade deve ter sido parte desse processo.⁵⁶ (FELDMAN, 2002, 48)

Esse silenciamento posterior é um dos efeitos da frase de Trevelyan, que coloca como horizonte das jovens que descreve à espera pelas publicações de apenas duas figuras clássicas do Romantismo tradicional (Byron e Scott), que, efetivamente, gozaram de larga fama durante o período, mas que dividiram a celebridade com outras poetisas tão influentes quanto.

O terceiro problema da frase de Trevelyan é presumir que as jovens inglesas esperassem com ansiedade por novos volumes de verso. Nesse ponto, encontra-se o maior descompasso entre a história da literatura tradicional e a história da leitura do século XIX. Se procurarmos sobre o Romantismo nos compêndios de literatura inglesa, encontraremos os nomes dos poetas mais conhecidos – Coleridge, Wordsworth, Shelley, Keats, Byron – e uma menção sobre a prosa de Mary Shelley e de Jane Austen, como adendo à produção poética, que é central para a produção literária do período. No entanto, a maioria dos estudos sobre o cenário da leitura no país durante as primeiras décadas dos oitocentos demonstra que o gênero de leitura que circulava com crescente popularidade não era a poesia, e sim o romance. Ainda estigmatizado pela marca da baixa literatura ou da literatura popular, o romance era o gênero mais produtivo do início do século. Ele apelava para a experiência de uma nova classe de leitores que possuía uma formação distinta daquela dada aos poetas e sua audiência, mas que ainda assim demandava textos complexos e bem elaborados para seu consumo. Esses novos leitores eram, em sua grande maioria, mulheres, crianças e trabalhadores (LYONS, 2001). Portanto, era pouco provável que as moças do círculo de Jane Austen estivessem esperando apenas pelo novo livro de versos de Byron, e Trevelyan faria uma imagem muito mais próxima da época se houvesse recorrido aos livros de prosa de Mrs. West ou de Frances Burney.

⁵⁶ Original: “the mid- to late twentieth-century obscurity of some of the major women poets of the Romantic era has been due not to silencing in their own time, but largely to their erasure by literary historians, critics, and anthologists from the early part of the twentieth century. Such scholars have erroneously clung to the belief that Romantic-era women poets must have been silenced in their own time rather than in ours and that anonymity must have been part of that process.”

Os elementos dissonantes da afirmação de Trevelyan, contudo, nos ajudam a recuperar uma imagem de época que parece ser mais próxima da realidade. Temos o desenvolvimento das ideias românticas – em franca circulação pela Europa continental – na poesia de Wordsworth, Coleridge, Byron e Keats, mas encontramos também poetas como Charlotte Smith e Ann Robinson desenvolvendo não só os temas do Romantismo tradicional, atualizando-os em questões próximas aos interesses femininos, antecedendo muitas das formas que os poetas mais renomados viriam a utilizar posteriormente (GUEST, 2005). Portanto, a situação da poesia romântica era muito menos homogênea em termos de gêneros (sejam eles masculino/feminino, ou literários) que o retrato tradicional deixa ver.

Com a emergência do romance enquanto gênero de maior popularidade entre os leitores e as leitoras de camadas diversas da população inglesa, podemos perceber a grande quantidade de volumes produzidos por escritoras mulheres para leitoras mulheres. Relegadas à ficção de nicho, como no caso dos góticos produzidos por Anne Radcliffe, ou dos romances sentimentais de Frances Burney, muitas delas são mencionadas na atualidade apenas como fontes de melhores e maiores ficcionistas – como Poe e Dickens. No entanto, a rede de relações da qual faziam parte durante o final do século XVIII e início do XIX foi o que tornou possível a elaboração de romances como o de Jane Austen e de Sir Walter Scott. Suas produções resultaram em estilos narrativos específicos e estratégias de ficcionalização calculadas para possibilitarem a publicação de um texto que também aspirava a um lugar reconhecido dentro das artes.

A obra de Jane Austen nasce, portanto, em um momento crucial para a história da literatura, e, mais particularmente, para a história do romance. Não parece ser acaso que ela tenha vivido em uma fase importante de transição de ideias dentro do cenário europeu, no qual a Revolução Francesa reverberava com força prodigiosa, reclamando reações filosóficas e militares de seus vizinhos. Austen nasceu em 1775, em Stevenson, Hampshire, a sétima filha do reverendo George Austen e de Cassandra Leigh, e a segunda menina dos oito irmãos. Apesar de pouco documentada – a maioria das cartas que escreveu e que recebeu foram queimadas pela irmã, Cassandra, depois de sua morte – a vida de Jane Austen é assunto para diversas biografias, que procuram, através de pequenas pistas encontradas nas cartas restantes e nos diários e cartas de pessoas próximas a ela, reconstituir sua trajetória.

Há muito espaço para o debate, e dependendo do pendor de cada biógrafo a imagem pintada é mais dramática ou mais jovial. Os primeiros a retratarem a vida da escritora foram pessoas extremamente próximas – seu irmão, Henry Austen, seu sobrinho, James Edward Austen-Leigh, e seu sobrinho-neto, Lord Brabourne. O retrato que percebemos de seus textos é de uma mulher extremamente dedicada à vida doméstica, sempre procurando acomodar-se à necessidade dos

outros, modesta, sem grandes ambições, extremamente polida, ainda que divertida – principalmente quando na companhia das crianças, como demonstra a abertura da memória que James Edward Austen-Leigh escreve:

De eventos sua vida foi singularmente vazia: poucas mudanças e nenhuma grande crise barraram seu calmo curso. Mesmo sua fama pode ser vista como tendo sido póstuma: não tomou nenhum ímpeto até que ela cessasse de existir. Seus talentos não a introduziram à convivência com outros autores, ou a conectaram com o mundo literário, ou em qualquer grau perfuraram a obscuridade de seu retiro doméstico. [...] Nós não pensamos nela como sagaz, e ainda menos como famosa; mas nós a valorizamos como alguém permanentemente calma, sensível e divertida.⁵⁷ (AUSTEN-LEIGH, 2002, 9-10)

Antes dele, o irmão de Austen, Henry, quando da publicação da edição conjunta de *Northanger Abbey* e *Persuasion*, já havia chamado atenção para a falta de grandes acontecimentos na vida da escritora, e para sua devoção à família.

Uma vida de serventia, literatura e religião não foi, em nenhuma medida, uma vida agitada. Para aqueles que lamentam a perda irreparável, é consolador pensar que, como ela nunca mereceu desaprovação, assim, no círculo de sua família e amigos, ela nunca encontrou repreensão; que seus desejos eram não apenas razoáveis como realizados; e que aos pequenos desapontamentos incidentais na vida humana nunca se somaram, mesmo que por um momento, uma diminuição da boa vontade de todos que a conhecessem.⁵⁸ (AUSTEN, 2002, 138)

No entanto, como afirma Janet Todd, “cada geração cria uma imagem consistente da autora, um novo produto que se adéqua a seus próprios desejos: a gentil solteirona do século XIX, a relutante heroína romântica do XX, e a ambiciosa autora profissional do presente.” (TODD, 2006, 2). Independentemente das posições retóricas de seus biógrafos, o que parece ser um consenso sobre os Austen é que, apesar de serem uma família grande, eram bastante próximos, ao menos para os padrões da época. Dos seis rapazes, o mais velho, James, herdou a paróquia do pai e atuou como reverendo depois de ter passado por Oxford, assim como Edward, o terceiro filho, que foi adotado pelos primos de sua mãe, o Sr. e a Sra. Thomas Knight II. O segundo filho, George Austen, possuía aparentemente alguma deficiência (pouco se sabe sobre o tipo exato), e foi, durante a infância e a vida adulta, levado para viver em uma casa em separado, sob os cuidados de terceiros. Henry

⁵⁷ Original: “Of events her life was singularly barren: few changes and no great crisis ever broke the smooth current of its course. Even her fame may be said to have been posthumous: it did not attain to any vigorous life till she had ceased to exist. Her talents did not introduce her to the notice of other writers, or connect her with the literary world, or in any degree pierce through the obscurity of her domestic retirement. [...] We did not think of her as being clever, still less as being famous; but we valued her as one always kind, sympathising, and amusing.”

⁵⁸ Original: “A life of usefulness, literature, and religion, was not by any means a life of event. To those who lament their irreparable loss, it is consolatory to think that, as she never deserved disapprobation, so, in the circle of her family and friends, she never met reproof; that her wishes were not only reasonable, but gratified; and that to the little disappointments incidental to human life was never added, even for a moment, an abatement of good-will from any who knew her.”

Austen, o quarto filho, teve uma carreira diversificada, e foi uma figura relevante para a vida literária de Jane, pois teve um papel importante na logística da publicação de seus romances. A quinta filha foi Cassandra, a irmã mais próxima da escritora. Depois de perder o noivo durante a guerra, Cassandra parece ter desistido da própria vida amorosa, e construiu com a irmã uma relação de proximidade e dependência que foi mantida até o fim da vida de Jane. Francis-William foi o sexto filho, e, como o oitavo, Charles, alistou-se na marinha britânica e terminou a carreira no almirantado.

Durante a infância de Jane, a vida cotidiana dos Austen se estendia além do núcleo familiar, incorporando a presença de alguns rapazes enviados a Steventon para estudar.⁵⁹ O reverendo George Austen mantinha uma escola para jovens rapazes na casa da família, e, pela correspondência disponível da época, a vida doméstica era compartilhada com os estudantes que moravam na casa paroquial. A vivência de Jane Austen quando criança foi recheada de momentos em que meninos estavam presentes, o que leva muitos dos biógrafos a recorrerem às descrições de Catherine Morland, protagonista do romance *Northanger Abbey*, para pensar no comportamento da jovem Jane. Catherine é descrita como

insípida, desgraciosa, e feliz e saudável em vez de vitimizada e patética. Preferindo rolar ladeira abaixo, e jogar brincadeiras de meninos ao invés dos “mais heróicos prazeres da infância – cuidar de um ratinho, alimentar um canarinho, ou aguardar uma roseira”, ela é desfeminizada. O cuidado não é sua brincadeira – até que ela cresça e comece a enrolar as madeixas e ler obras que encorajem uma menina a se comportar como outras meninas – ou seja, como aquela representação extraordinária da feminilidade convencional, uma heroína romântica.⁶⁰ (BROWNSTEIN, 1997, 36)

Esse comportamento nada feminino, de uma menina que prefere correr pelo campo a cuidar de uma planta, parece ser coerente com a personalidade vivaz e ativa que surge não só nas cartas, como também na ficção de sua *Juvenilia*. Interessa ressaltar que a vivência em uma casa cheia de

⁵⁹ A extensa rede familiar estendia-se além de irmãos e sobrinhos (todos os homens da família casaram e, com a exceção de Henry, tiveram ao menos três filhos), abarcando também os irmãos dos pais e os primos. Desses, é possível especular que uma das figuras mais influentes na vida de Jane tenha sido Eliza Hancock, dona de uma trajetória peculiar. Nascida na Índia, em uma situação polêmica (aparentemente era filha ilegítima de um amante da irmã de George Austen), Eliza foi casada com um pequeno aristocrata francês, morto na guilhotina durante a Revolução. Educada pelos padrões da alta sociedade inglesa, e acostumada a circular com facilidade entre lordes, ela serve como conexão dos Austens de Steventon – principalmente durante a juventude de Cassandra e Jane – com o mundo mais amplo das colônias e da Europa continental. Algo da obra de sua juventude – pequenas histórias rocambolescas que Jane escrevia para ler para os familiares – presume-se ser inspirado em algumas das experiências relatadas por Eliza (TOMALIN, 1999) – que se tornaria, depois de viúva, cunhada de Jane, casando-se com Henry em 1797.

⁶⁰ Original: “plain, not beautiful, and happy and healthy rather than victimized and pathetic. Preferring rolling down a hill, and boys' games, to 'the more heroic enjoyments of infancy, nursing a dormouse, feeding a canary-bird, or watering a rose-bush', she is unfeminine. Nurturing is not her game - until she grows up and begins to curl her hair and read the books that encourage a girl to behave like other girls - that is, like that extraordinary representation of conventional femininity, a romantic heroine.”

estranhos, que provavelmente tinham algum tipo de amizade ou relacionamento com as meninas da família, é muito diferente de uma casa estereotípica da classe de Austen. Podemos presumir que essa experiência inicial tenha influenciado o tipo de educação da escritora, dando acesso a uma cultura mais geral por meio da interação com os alunos do pai. O que se sabe com certeza é que a biblioteca dos Austen nunca foi fechada para Jane e Cassandra, e que elas foram encorajadas a ler e escrever desde pequenas. De fato, a escrita parece fazer parte de uma forte cultura familiar. Em uma das cartas da mãe para um aluno do reverendo Austen, que estava há algum tempo longe de Steventon recuperando-se de uma doença, Cassandra Leigh acrescenta um poema especialmente escrito para estimular o menino a retornar para a escola:

De Virgílio, dizia
 Duas lições cada dia,
 E a história tem graça;
 Perdeste a melhor parte,
 Mas vem, sê forte
 Se já seis foram, por mais seis se passa...
 Que danças bem
 A certeza se tem
 Porque pisas leve e faceiro;
 Mas é de bom tom,
 Com teu pé ser tão bom,
 E da cabeça esquecer por inteiro?
 Então vai a missiva
 Com a esperança bem viva,
 De que penses no que aqui se pede:
 E p'ra bem nos deixar,
 P'ros amigos podes voltar,
 Fowle, Stewart, Dean, Henry & Ned.⁶¹ (AUSTEN apud TOMALIN, 1999)

Na coleção de Lord Brabourne das cartas de Jane, também estão inclusos três poemas resultantes de um exercício realizado entre as três mulheres da família (a sra. Austen, Cassandra e Jane), em que a tarefa seria escrever versos que rimassem sempre com a palavra “rose”. Esse tipo de prática demonstra um ambiente acolhedor para a escrita, e, por outro lado, uma compreensão do texto como um espaço lúdico de interação social e familiar. Além da mãe de Austen, dois de seus irmãos escreveram textos ficcionais (James e Henry), publicando uma pequena revista durante seu tempo como estudantes de Oxford chamada *The Loiterer*. Suas sobrinhas, Fanny e Anne, também escreveram romances durante a adolescência, e é na troca de correspondência entre elas que podemos ver o processo de escrita de Austen com mais detalhe, no momento em que ela revisa e discute a estrutura do texto, e que demonstra que a leitura é compartilhada entre ela e a irmã. Ou

⁶¹ Original: “Of Dan Virgil, we say/ Two lessons each day,/And the story is quite entertaining;/ You have lost the best part,/ But come, take good heart,/ Tho’ we’ve read six, there’s six books remaining . . ./ That you dance very well/ All beholders can tell/ For lightly and nimbly you tread;/ But pray, is it meet,/ To indulge thus your feet,/ And neglect all the while your poor head?/ So we send you this letter/ In hopes you’ll think better,/ And reflect upon what is here said:/ And to make us amends/ Pray return to your friends,/ Fowle, Stewart, Deane, Henry, & Ned.”

seja, de algum modo a escrita de Austen é entendida por ela mesma como parte de sua vida familiar – no início, como modo de entreter a família (há relatos de suas leituras para os pais e irmãos como forma de diversão para os jovens), e depois como uma atividade de reflexão que demandava a colaboração de vários atores diferentes.

A circulação dos textos da escritora dentro do grupo familiar mais fechado (Sra. Austen, Cassandra e Jane) só foi possível porque a família Austen era uma família de leitores assíduos. Em um episódio relatado pelo irmão, quando o reverendo Austen decide deixar Steventon em favor do filho mais velho e se mudar para Bath com a esposa e as filhas – um choque para Jane, que teria reagido com um desmaio – a escritora busca convencer o pai a manter a maioria dos livros da biblioteca, e podemos perceber que seu número é amplo. Segundo Isobel Grundy (1997, 189), “a biblioteca de seu pai contava com mais de 500 livros”⁶². Para uma família de renda confortável como os Austens (ainda que fizessem parte da baixa aristocracia rural inglesa, os Austens não possuíam grandes fontes de renda além das pequenas terras da casa paroquial e do posto de reverendo do pai), manter uma biblioteca no final do século XVIII era dispendioso. Segundo Robert Hume (2013, 290), “[...] o reverendo George Austen [...] tinha [...] uma renda no entorno de £600 por ano no final de sua carreira. [Ele] possuía uma renda positivamente satisfatória para um homem de sua posição. Uma ‘renda razoável em 1810’ para um religioso era de supostamente £150 por ano”⁶³. Se considerarmos o preço da primeira edição de *Pride and Prejudice* como parâmetro (18s.)⁶⁴, veremos que, para a família, o gasto é manejável (cerca de 0,25% da renda anual por obra – o romance foi publicado originalmente em três volumes). No entanto, para uma servente da casa, a média anual de renda era de 12 guinéus, fazendo do custo da obra quase 8% do total de sua renda anual (ARMSTRONG, 1987, 85). Isso significa que o valor do livro na vida familiar era alto – por razões diversas que podem ser especuladas: capital simbólico do pároco como fonte de conhecimento local; interesses pessoais; marca de classe social. Segundo Thomas Piketty,

No século XVIII, o crescimento da produção e da renda por habitante era bastante fraco. No Reino Unido, a renda média era da ordem de 30 libras por ano em 1800-1810, época em que Jane Austen escreveu seus romances. Essa renda média não era em nada diferente da observada entre 1720 e 1770: tratava-se, portanto, de pontos de referência muito estáveis, com os quais a escritora cresceu e conviveu. Ela sabia que para viver com conforto e elegância, para poder se deslocar e se vestir, se nutrir e se divertir, com um mínimo de ajuda doméstica, era preciso dispor — segundo seus critérios — de ao menos vinte ou trinta vezes a soma de 30 libras por ano: não é à toa que seus personagens se consideravam livres

⁶² Original: “her father’s library had more than 500 books”

⁶³ Original: “[...] the Rev. George Austen [...] had [...] an income in the vicinity of £600 a year in the latter part of his career. [He] had a decidedly good income for a man in his position. A ‘reasonable income in 1810’ for a clergyman was reportedly £150 a year”

⁶⁴ Cf. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1325055/Early-edition-Jane-Austens-Pride-Prejudice-auctioned-140-000.html>. Acesso em 28 de junho de 2018.

de necessidades somente a partir de uma renda de 500 ou 1.000 libras anuais. (PIKETTY, 2014, 209)

Razões à parte, resta que a biblioteca familiar era de acesso livre aos membros da casa, e que, além disso, eles também assinavam o serviço da biblioteca circulante local – que provia a casa com as mais novas publicações do mercado inglês.

O acesso constante à literatura clássica e à literatura contemporânea, no caso de Jane Austen, não foi, contudo, mediado por um programa educacional específico. Grundy (1997) discute como o uso da tradição literária em Austen é determinado conforme o gosto e a análise pessoais, ainda que ela estivesse familiarizada com alguns dos paradigmas dos estudos clássicos. Nos momentos em que, nos romances e nas cartas, algum título, citação ou personagem é utilizado, sua motivação é servir a um propósito retórico claro, impregnado das implicações pragmáticas do texto. Portanto, quando Mr. Collins lê os sermões de Fordyce em *Pride and Prejudice*, e Lydia boceja alto e reclama, o texto não está ali mencionado apenas para demonstrar a familiaridade da autora com esse tipo de sermão, mas para qualificar o tipo de personagem que Mr. Collins é, e quais expectativas ele deve gerar no leitor do romance. No caso de suas cartas, as citações são frequentemente menos explícitas, ainda que presumam tanto engajamento crítico de seus leitores – senão mais. Como aponta Grundy,

As evidências de suas leituras são oriundas majoritariamente de suas cartas; são, portanto, sempre fragmentárias. [...] Suas cartas mencionam apenas uma pequena parte de todos esses livros; e aquilo que elas mencionam não foi pensado para um leitor do século XX, mas apenas para o destinatário original da carta, que compartilhava todo tipo de conhecimento privado com o qual poderia fazer sentido do que a carta dizia.⁶⁵ (GRUNDY, 1997, 190-191)

Portanto, o tom frequentemente irônico com o qual ela elabora suas citações faz muito mais sentido no contexto do diálogo estabelecido com seus interlocutores do que como um modo de pedantismo, ou de autoafirmação dentro de um cenário literário. Para Jane Austen, o “conhecimento dos livros é [...] contínuo com outras formas de conhecimento”⁶⁶ (GRUNDY, 1997, 190). Poderíamos adicionar que os saberes a que ela tem acesso, tanto literários quanto práticos, são tão contínuos quanto contíguos. Eles existem em um mesmo espaço discursivo – principalmente no ambiente das cartas, e são, ambos, importantes fontes de criação literária. Um exemplo pode ser encontrado quando ela menciona um passeio com seu irmão Henry a uma exibição de retratos nos

⁶⁵ Original: “Evidence of her reading comes largely from her letters; it is, therefore, always fragmentary. [...] Her letters mention only a very small proportion of all these books; and what they mention is not designed to convey meaning to a twentieth-century reader, but only to the letter’s original recipient, who shared all kinds of private knowledge with which to make sense of what the letter says.”

⁶⁶ Original: “knowledge of books is [...] continuous with other forms of knowledge”

Spring Gardens, em Londres, no ano de 1813. Lá encontra “um pequeno retrato da sra. Bingley, excessivamente parecido com ela.”⁶⁷ (AUSTEN, 2009, 139) e comenta de sua expectativa de encontrar um retrato de Mrs. Darcy. O texto segue:

A sra. Bingley é exatamente ela mesma – tamanho, formato do rosto, feições, e meiguice; nunca houve semelhança igual. Ela está vestida com um vestido branco, com ornamentos em verde, o que me convence do que eu sempre supus, que verde fosse uma de suas cores favoritas. Eu ousou dizer que a sra. D estará de amarelo.⁶⁸ (AUSTEN, 2009, 140)

Por um lado, esse tipo de brincadeira não parece mais do que um modo de demonstrar para as suas leitoras mais próximas o tipo de imagem mental que ela possuía de suas personagens. No entanto, o fato é que a visita à exibição acontece imediatamente depois de uma ida às compras em busca de tecidos para um vestido para Mrs. Austen. Os dois tipos de conhecimento – do processo da costura e da escrita – estão literalmente um ao lado do outro na carta, e a naturalidade com a qual um assunto se emenda no próximo denota uma coexistência complementar entre dois âmbitos diversos de sua vida. Desse modo, nada mais natural que mencionar o tipo de vestido e as cores que cada uma das personagens preferiria, como se elas estivessem também fazendo parte da conversa constante sobre cores, tecidos e preços que toma boa parte das cartas trocadas entre Jane e Cassandra.

O papel de Cassandra e de Mrs. Austen no processo de escrita de Jane é um elemento importante em sua construção enquanto autora. Ao discutir com Fanny Austen sobre o romance que a sobrinha escrevia e enviava para que as tias lessem, pode-se notar como a leitura é compartilhada entre as três: “Sou muito grata a você por enviar seu manuscrito. Ele me entretiveu por demasiado; deveras, todas nós. Eu o li para sua avó e a tia Cass, e todas nós ficamos muito satisfeitas”⁶⁹ (AUSTEN, 2009, 304). A análise que segue, e que toma boa parte das próximas cartas, menciona frequentemente as opiniões da mãe de Austen – geralmente de modo *en passant* – e, com mais relevância, os comentários de Cassandra. A relação das duas irmãs abrange claramente as produções escritas – sejam elas os romances, as leituras ou a correspondência que as duas trocam, como no trecho de uma carta:

Eu não tenho vergonha nenhuma do nome do romance, não tendo insultado sua letra de modo algum; eu sempre notei o ditongo, mas sabendo como você gosta de adicionar uma vogal sempre que possível, eu atribuí ao seu gosto, e o conhecimento da verdade não ajuda

⁶⁷ Original: “a small portrait of Mrs. Bingley, excessively like her.”

⁶⁸ Original: “Mrs. Bingley's is exactly herself—size, shaped face, features, and sweetness; there never was a greater likeness. She is dressed in a white gown, with green ornaments, which convinces me of what I had always supposed, that green was a favourite colour with her. I dare say Mrs. D. will be in yellow.”

⁶⁹ Original: “I am very much obliged to you for sending your MS. It has entertained me extremely ; indeed all of us. I read it aloud to your Grandmama and Aunt Cass, and we were all very much pleased”

o livro em nada; o único mérito poderia ter sido com o nome de Caleb, que soa honesto e despretensioso, mas em Coelebs há afetação e pedantismo. Foi escrito somente para estudiosos dos clássicos?⁷⁰ (AUSTEN, 2009, 72-73)

Ao comentar sobre o título do romance de Hannah More, Jane demonstra a tensão entre as opiniões das duas irmãs que se traduz na ortografia. Para Cassandra, os ditongos (presentes em *Coeleb*) são provavelmente uma constante – Jane, debochadamente, comenta sobre seu gosto pela adição da vogal ocasional. Para a escritora, no entanto, o uso da forma latinizada, ao invés do simples *Caleb*, implica uma afetação e um pedantismo que o romance poderia dispensar. Nem sempre, no entanto, a vantagem fica no lado de Jane – principalmente no que toca à habilidade na caligrafia: “Eu peguei sua carta novamente para me refrescar, estando um pouco cansada, e me surpreendi com a beleza da letra: é realmente uma letra muito bonita aqui e ali – tão pequena e tão esmerada! Eu queria poder escrever tanto em uma folha de papel”⁷¹ (AUSTEN, 2009, 205).

A troca frequente entre as duas é um sinal de uma leitura possível dos modos como a escritora entende a autoria dentro do contexto mais amplo de sua experiência pessoal. Diversos biógrafos tentam compreender Austen a partir dos paradigmas tradicionais da autoria masculina e profissional, como é o caso de Jan Fergus em *Jane Austen, a literary life* (1991). A obra de Fergus ilumina aspectos práticos do processo de publicação dos romances de Austen, chamando atenção para a profunda consciência da escritora sobre as práticas de escrita do sistema do início do século, e de sua clareza em termos de posicionamento dentro do cenário literário inglês da Regência. No entanto, partir dessa consciência para afirmar uma prática ativamente profissional por parte da autora parece um tanto anacrônico. Conforme os conteúdos das cartas, dos testemunhos familiares, e até mesmo dos romances, parece mais apropriado o modelo de atividade autoral familiar de Michelle Levy (2008), que propõe que os autores da era romântica – principalmente nos casos das mulheres – não conheciam uma completa cisão entre o ambiente doméstico e o público, transpondo aspectos da cultura manuscrita para as práticas da imprensa e utilizando o ambiente familiar como lugar de elaboração do texto literário, ao menos no que se refere a seus primeiros romances, como *Pride and Prejudice*. Jane Austen, portanto, faz uso da tradição letrada em concomitância com sua experiência pessoal, e as coloca em prática a partir de um lugar necessariamente familiar – que

⁷⁰ Original: “I am not at all ashamed about the name of the novel, having been guilty of no insult towards your handwriting ; the diphthong I always saw, but knowing how fond you were of adding a vowel wherever you could, I attributed it to that alone, and the knowledge of the truth does the book no service ; the only merit it could have was in the name of Caleb, which has an honest, unpretending sound, but in Coelebs there is pedantry and affectation. Is it written only to classical scholars?”

⁷¹ Original: “I took up your letter again to refresh me, being somewhat tired, and was struck with the prettiness of the hand : it is really a very pretty hand now and then—so small and so neat! I wish I could get as much into a sheet of paper”

serve de material e de laboratório de leitura, e onde ela pode ser tanto irmã, tia e filha quanto escritora.

Pride and Prejudice foi o segundo romance que Jane Austen trouxe a público, e se tornou uma das obras mais populares da literatura inglesa. Escrita provavelmente entre 1796 e 1797, sob o título *First Impressions*, a história das irmãs Bennet foi revisada e preparada para envio para a editora em 1812, após a publicação de seu primeiro romance, *Sense and Sensibility*, em 1811. Publicada em janeiro de 1813, em uma tiragem de 750 unidades, o romance foi vendido ao editor, Thomas Egerton, por £110, uma quantia razoável, ainda que nada impressionante para os padrões da época.

Essa não foi a primeira vez que Austen procurou publicar o manuscrito. Em 1797, seu pai, George Austen, enviou uma carta aos editores Cadell & Davies oferecendo o texto para publicação – com os custos cobertos pela autora. A obra foi enviada de volta, e a publicação negada (FERGUS, 1991). Outra tentativa malsucedida ocorreu em 1805, com o texto de *Susan*, que futuramente se tornaria *Northanger Abbey*, adquirido por B. Crosby & Co. por £10. Ainda que o romance tenha sido anunciado na imprensa, Crosby nunca chegou a publicá-lo, e o texto foi readquirido por Henry Austen em 1810, mediante o pagamento das dez libras que havia custado ao editor.

Nenhum romance publicado durante a vida de Jane Austen foi assinado com seu nome, lançados primeiramente como obras escritas *by a lady*, e depois referindo às obras anteriores, como, por exemplo, *Pride and Prejudice*, que aparece *by the author of Sense and Sensibility* [pela autora de *Sense and Sensibility*]. *Pride and Prejudice* foi bem sucedido em sua primeira edição, chegando a uma segunda tiragem em outubro de 1813. O sucesso de vendas não foi particularmente lucrativo para sua autora. Como Austen havia vendido os direitos de publicação do livro para Egerton, a soma que ela recebeu foi apenas de cento e dez libras acertadas na compra do manuscrito. Desde que tivesse bancado os custos de produção, seu lucro poderia – se Egerton mantivesse as mesmas características de produção – ter chegado a £450. (FERGUS, 1997). Jan Fergus (1991) ainda levanta a possibilidade de que, caso tivesse um conhecimento um pouco mais técnico do funcionamento do mercado literário da época, Austen poderia ter levado suas obras a público mais cedo, aproveitando os ciclos de publicações da primeira década do século XIX.

A verdade é que Austen está bem acompanhada na segunda década do século em termos de cenário literário; em 1811, Mary Brunton traz a público o romance *Self-control*, sobre o qual Austen comenta em cartas, de modo não muito elogioso: “Estou olhando para *Self Control* de novo, e

minha opinião está confirmada de que é uma obra excelentemente intencionada, elegantemente escrita, sem nenhum traço de Natureza ou Probabilidade.”⁷² (AUSTEN, 2009, 173)

Maria Edgeworth publica seu *The Absentee* em 1812, enquanto Jane está no processo de revisão de *Pride and Prejudice*. Em 1814, saem *The Wanderer*, de Frances Burney, uma das escritoras mais relevantes para a obra de Austen em geral, e *Waverly*, o primeiro romance de Sir Walter Scott, sobre o qual a escritora comenta: “Walter Scott não tem nada que se meter a escrever romances, especialmente os bons. - Não é justo – Ele tem Fama e Lucro o suficiente como Poeta, e não deveria estar tirando o pão da mesa das outras pessoas”⁷³ (AUSTEN, 2009, 317). Outros nomes a publicar durante a mesma década são Thomas Love Peacock, Mary Shelley e Thomas Moore.

Apesar de não ter se tornado um sucesso de vendas imediato como *Waverly* – publicado em julho de 1814, o romance de Scott atingiu a quarta edição em novembro do mesmo ano –, *Pride and Prejudice* conseguiu algumas resenhas favoráveis nos periódicos da época, e uma resposta positiva do público, rodando em uma segunda edição dez meses depois de publicado pela primeira vez. A estabilidade da estima dos leitores pelo romance talvez seja uma das características mais marcantes da recepção da obra durante o século XIX. Juliet McMaster (1996) descreve a história de Jane Austen como fenômeno cultural, e aponta que desde a época de sua publicação, os leitores buscam nela algum tipo de identidade (que vai gerar o termo “Janeite”, a partir do conto de Rudyard Kipling “The Janeites”, de 1926). Sua leitura faz parte da trajetória de diversos escritores posteriores, como Charlotte Brontë, George Henry Lewes, George Eliot e Henry James.

Ao longo das primeiras décadas do século XX, com a expansão da indústria cinematográfica, e com a adaptação de 1940, dirigida por Robert Z. Leonard e com Lawrence Olivier como Darcy, o sucesso da trama parece aumentar, principalmente dos países anglófonos. Nos anos 1970, as novas ondas de crítica literária feminista e o início dos estudos culturais dão nova vida para Jane Austen na academia, despertando olhares e interpretações renovados para a trama intensamente analisada na crítica dos anos 1940. Os anos 1990 veem a popularidade de Jane Austen explodir com a adaptação televisiva da BBC, produzida em 1996 por Sue Birtwistle, dirigida por Simon Langton e estrelada por Jennifer Ehle e Colin Firth nos papéis de Elizabeth Bennet e Fitzwilliam Darcy. Desde então, o texto se desdobra em diversos produtos culturais diferentes (séries de televisão, filmes, vídeos de *youtube*, romances adaptados, continuações em romances policiais, *mashups* com histórias de zumbis, entre tantos outros), que, por sua vez, alimentam novas interpretações críticas e novas leituras acadêmicas.

⁷² Original: “I am looking over Self Control again, & my opinion is confirmed of its being an excellently-meant, elegantly-written Work, without anything of Nature or Probability in it.”

⁷³ Original: “Walter Scott has no business to write novels, especially good ones. – It is not fair. – He has Fame & Profit enough as a Poet, and should not be taking the bread out of other people’s mouths”

Podemos perguntar qual a razão para o sucesso repetido da história das irmãs Bennet ao longo de dois séculos. Uma hipótese plausível que poderíamos sugerir é a capacidade de Austen de criar um equilíbrio entre elementos divergentes dentro de uma estrutura bem delimitada. O uso do enredo tradicional da história de amor, popularizado pelos romances sentimentais e pelas *romance novels*, que lida com a corte de uma heroína que está aprendendo a circular socialmente, abre-se para a exploração de processos psicológicos e sociológicos profundamente complexos. Ao dosar com cuidado a forma romanesca relativamente popularizada e o conteúdo intensivamente elaborado, Austen é capaz de criar uma obra que se desdobra em várias dimensões, atendendo às exigências de diferentes tipos de leitores.

Partindo desse princípio, qual seja, que *Pride and Prejudice* concentra elementos de diferentes tradições, matizes e complexidades, podemos pensar sobre o modo como a autora costura tais diferenças dentro do romance. Além disso, podemos ressaltar os problemas levantados no capítulo anterior sobre as práticas da autoria no período romântico e a vivência feminina das últimas décadas do século XVIII e do início do XIX dentro da narrativa. Parece interessante, portanto, abordar o romance buscando responder algumas questões cruciais. A primeira delas se questiona sobre o conceito de arte que a escritora parece elaborar dentro do romance, partindo de seu contexto de produção. Cabe, dentro de sua concepção artística, a prática do gênero romanesco? A partir dessa questão, podemos estender o questionamento à figura do autor, e interpelar o texto de modo a perceber qual sua concepção de autoria. Finalmente, é preciso investigar qual o papel do feminino nesses conceitos, e que tipo de agência é dado conhecer às mulheres em seu mundo ficcional. As respostas a essas perguntas permitem que, a partir da leitura do texto, as percepções sobre a autoria feminina do início do século XIX sejam ressignificadas e reavaliadas.

Para pensar sobre o que ela considera arte, é impossível não buscar elementos externos que balizem as escolhas da escritora e proporcionem parâmetros de análise a partir dos quais podemos compreender o significado de determinados elementos dentro do romance. Portanto, parece sensato olhar para sua trajetória como leitora e para o lugar que ela dá para determinados textos ou autores. O princípio é simples: a partir da organização de valores que ela expressa em textos privados ou na voz de suas personagens, poderíamos entender quais obras e formas literárias ela considera positivamente e, na medida em que o texto do romance se aproxima ou não desses modelos propostos, poderíamos compreender qual era o seu projeto estético.

Primeiramente, em relação à extensão e multiplicidade de textos, podemos tomar como partida trabalhos de pesquisadores como Isobel Grundy (1997) e Olivia Murphy (2013), que buscaram retrair a trajetória de leitura de Austen, atentando para sua percepção do fazer literário alheio. O texto de Grundy, principalmente, descreve a postura da escritora em relação a diferentes

tradições literárias (a bíblica e a clássica), demonstrando como Jane Austen estava ciente dessas tradições, utilizando-as e adaptando-as a suas necessidades como romancista:

Sua mente inquisidora e sua memória retentiva não poderiam falhar em adquirir uma boa dose de educação clássica: o que ela não adquiriu foi a fé de que esses fragmentos carregavam a estampa de valor excepcional. Como George Eliot posteriormente, ela conectou a ideia de autores clássicos com a imagem de meninos os estudando.⁷⁴ (GRUNDY, 1997, 194)

De outro lado, sua formação também passa por outra tradição, diferente da clássica:

Enquanto ela chegou aos clássicos filtrados pelas mentes de outras pessoas, Austen teve contato direto e quase contínuo com outro corpo de textos cujas raízes chegam até a antiguidade. Os textos da tradição cristã, e de seu galho anglicano, foram escritos variadamente por chefes nômades do deserto e por padres, pelo povo educado da província do Império Romano, por um ex-servidor civil romano (São Paulo), e pelos religiosos ingleses da Renascença.⁷⁵ (GRUNDY, 1997, 195)

Grundy sugere, portanto, que a proximidade de Austen a essas tradições era mediada por um forte senso de utilidade para os próprios objetivos. O mesmo acontece quando se analisa sua proximidade com autores da época. As leituras de Austen, como sugere Murphy (2013), são claramente percebidas em suas obras, principalmente quando pensamos em Richardson, Dr. Johnson, Fanny Burney e Anne Radcliffe. Há algo da visão de mundo delineada por Richardson em *Clarissa* e, principalmente, em *Sir Charles Grandison*, no modo como ela estrutura a sociedade retratada em seus romances. Como aponta Grundy (1997), a dicção e a ironia presentes nos ensaios de Dr. Johnson permitem que ela subverta a linguagem da narrativa, ao incorporar suas próprias noções morais. Por outro lado, os romances de Fanny Burney recorrem aos mesmos tipos de situações e problemáticas que ela descreve em suas obras, ainda que a tendência à sentimentalidade de Burney as distancie. Os textos de Anne Radcliffe asseguram estruturas ficcionais rígidas que Austen transforma e adapta a seu tema e sua realidade.

Assim, já começa a se delinear uma imagem do que a escritora concebe como seu projeto artístico – algo que comporte, por um lado, a seriedade e a estrutura de prosadores como Richardson e Radcliffe. Por outro, que abarque a linguagem deslizante de Johnson e as peripécias polissêmicas de Burney. Tudo restrito ao espaço dos “dois dedos de mármore” a que ela se permite.

⁷⁴ Original: “Her enquiring mind and retentive memory could not fail to pick up a good smattering of classical learning: what she did not pick up was any faith that these fragments carried the stamp of exceptional value. Like George Eliot later, she connected the idea of classical authors with the idea of little boys studying them.”

⁷⁵ Original: “While she came to the classics filtered through the minds of others, Austen had direct, almost continuous contact with another body of texts whose roots lie far back in antiquity. The texts of the Christian religion, and of the Anglican branch of it, were variously written by nomadic desert chiefs and priests, by poorly educated rural folk in a province of the Roman Empire, by a Roman ex-civil-servant (St. Paul), and by English Renaissance churchmen.”

A percepção de seus contemporâneos de que sua obra se aproximava dos romances escritos por outras autoras da mesma época fica clara na leitura das notas publicadas em periódicos sobre *Pride and Prejudice*. Podemos reconhecer, contudo, alguns problemas para a recepção da obra pelos críticos a partir dessa aproximação, uma vez que o status dessas escritoras em termos de valor estético não parece estável, e tende a se desvalorizar com o passar do século XIX. Portanto, sua associação com esse tipo de obra não parece ser vista, ao longo do tempo, claramente como uma marca de consciência de um projeto estético próprio. Parece pertinente, então, o fato dessa ligação ter sido, durante muitos anos, apagada pela crítica. Nas histórias tradicionais do romance, como em Watt (1957), o nome de Austen é mencionado ligado aos grandes “pais” do romance inglês (Richardson, Fielding e Defoe), como uma cria relativamente estranha aos progenitores; em outros casos, como em Leavis (1960), o nome de Burney é mencionado apenas para demonstrar como Austen o supera.

Ainda assim, podemos encontrar na obra de Austen diversos pontos de convergência com a prática de autoras contemporâneas. Essa nova história, traçada por uma historiografia literária preocupada com as questões de gênero, em desenvolvimento a partir da década 1970, mas com especial produtividade nos últimos vinte anos, reavalia os lugares ocupados pelas mulheres escritoras do final do século XVIII, retomando ou garantindo que suas obras sejam lidas atualmente sob o signo de arte. Desse modo, a concepção de arte que podemos perceber, na atualidade, na obra de Austen deve, obrigatoriamente, encampar fatores que provavelmente não seriam vistos com o mesmo valor na contemporaneidade da autora.

Segundo Batchelor (2010), os romances escritos por mulheres à época de Jane Austen compartilhavam de algumas características formais que ficam mais evidentes em função do gênero das autoras. Para a pesquisadora, escritoras como Frances Brooke, Sarah Fielding e Charlotte Lennox possuíam uma profunda consciência do caráter ficcional da obra romanesca, em uma época em que a presunção de verdade ainda é parte fundamental da maioria dos romances (a exemplo de *Molly Flounders* ou *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, ou *Clarissa*, de Richardson). Elas entendem que o aspecto ficcional do romance é, em si, uma das possibilidades mais produtivas para a elaboração de questões prementes na sociedade em que estão inseridas, e utilizam a ficção levada ao extremo (como nas cenas de sequestros e desmaios constantes que Austen ironiza em *Northanger Abbey* e em *Love and Friendship*), de modo a acentuar pontos que percebem como problemáticas. Batchelor (2010, 95) ainda ressalta que “era precisamente o papel do romance como veículo da verdade, argumentavam essas escritoras, que o fazia singularmente compatível com a desconstrução das ficções de gênero. Muitas das mais convincentes contribuições feitas por escritoras a esse debate são realizadas fora dos enredos de suas obras, em seus prefácios

cuidadosamente construídos.”⁷⁶. Essa consciência da ficcionalidade permite que essas mulheres coloquem em xeque a percepção da realidade que codifica suas vivências e que define e normatiza a noção de feminino.

Austen não recorre, em *Pride and Prejudice*, a introduções ou preâmbulos que identifiquem a obra como uma produção ficcional ou, por outro lado, como uma tentativa de emular a realidade. Ela se esquivava de definir seu texto dentro dessa tradição de escrita feminina. Contudo, isso não quer dizer que ela nega uma tradição dita feminina, ou que se alinha diretamente com uma tradição masculina – se quisermos tratar dessas duas tendências em termos de gênero, como parece apropriado. Austen abre seu romance com uma frase que funciona, de certo modo, como os preâmbulos das autoras suas contemporâneas, mas que ressalta o aspecto da verdade que é tão valorizado na ficção mais canônica. Ao começar sua obra com

É verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro em posse de boa fortuna deve estar necessitado de esposa. Por menos conhecidos que possam ser os sentimentos ou pontos de vista de tal homem em seus primeiros contatos com um novo ambiente, essa verdade está tão enraizada nas mentes das famílias vizinhas que o recém-chegado é considerado propriedade de direito das moças do lugar. (AUSTEN, 2010, 15)⁷⁷

Austen apresenta uma estrutura de ficcionalização da realidade que remete ao mesmo tipo de consciência que as autoras que a precederam possuíam. A verdade universal é, ao mesmo tempo, apresentação de um nó narrativo – a chegada do jovem Bingley à vila das irmãs Bennet, a discussão sobre a percepção de personagens como Mrs. Bennet, e a problematização da ideia de verdade dentro de um mundo ficcional, colocando em questionamento até onde pode uma obra de ficção dar conta das verdades do mundo, como pretende sua autora.

De certo modo, o que Austen realiza, nos primeiros dois parágrafos de seu romance, é uma ressignificação da forma romanesca, absorvendo as características da prosa reconhecidamente feminina de falseamento da realidade através do uso da ficção, e utilizando essa forma para propor novas possibilidades de cognição da realidade que abarcam interpretações multivocais da verdade. Há, portanto, por um lado, uma afiliação a determinadas características do gênero literário, e, de outro, uma quebra que permite uma construção *sui generis* do processo de elaboração do mundo ficcional.

⁷⁶ Original: “it was precisely the novel’s role as a vehicle for truth, these writers contended, that uniquely fitted it to deconstruct fictions of gender. Many of the most compelling contributions made by women writers to this debate are made outside the plots proper of their works, in their carefully crafted prefaces”

⁷⁷ Original: “It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife. However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighborhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered as the rightful property of some one or other of their daughters.” (AUSTEN, 2016, 3)

Jane Austen se aproxima da noção romântica tradicional, centrada no sujeito, quando desenvolve sua técnica específica de criação de um mundo ficcional a partir de suas próprias medidas. No entanto, sua prática também está alinhada ao Romantismo adotado pelas mulheres romancistas do final do século XIX, cujos temas diferem, como aponta Batchelor (2010), das obras de poetas homens. Essas formas de atuação eminentemente femininas tinham como paradigma a consciência da ficcionalidade dos discursos em circulação no mundo e do papel de auto-ficcionalização da obra literária.

Por um outro lado, a escritora se afasta dessas noções ao colocar no centro do projeto de sua obra a ideia da verdade. Prefigurando preceitos do realismo da segunda metade do século, Austen assume a voz narrativa para afirmar que o que vai retratar faz parte, em maior ou menor medida, da realidade. O modo como ela o faz, contudo, é paradoxal, pois depende profundamente de contradições que tiram do leitor as certezas sobre o que efetivamente seria a verdade do romance. A ironia das primeiras frases tem um efeito interessante, e talvez pensar no processo enunciativo a partir da teoria polifônica de Oswald Ducrot ilumine essa particularidade. Como explicam Barbisan e Teixeira (2002, 168), Ducrot afirma “que as vozes veiculadas através da enunciação expressam pontos de vista que o locutor organiza para identificar-se com os mesmos ou para se opor a eles. Essas vozes não são explicitadas”. Em outras palavras, o discurso é formado de diferentes enunciadorees (não-empíricos), e certos processos, um deles a ironia, são gerados a partir da interação entre as diferentes camadas de ilocução. No caso de Austen, o primeiro nível se concentra no significado imediato da frase, isto é, que realmente um jovem rico deve estar à procura de uma esposa. O segundo nível nega essa afirmação, e nessa contradição é formada a ironia. Podemos aventar ainda um terceiro nível, em que a afirmação é invertida, e na qual a esposa prospectiva deve necessariamente estar em busca de um rapaz rico, e então temos uma imagem mais ou menos completa das possíveis verdades que o texto procura destrinchar.

Algumas delas são corroboradas pelo discurso das próprias personagens. Quando Darcy afirma, durante o baile, que Elizabeth “é aceitável, mas não é bonita o bastante para me tentar, não estou com disposição para dar atenção a mocinhas deixadas de lado pelos outros homens. Você faria melhor voltando para sua dama e aproveitando-lhe os sorrisos, porque está perdendo tempo comigo”⁷⁸ (AUSTEN, 2010, 26), ele está realmente afirmando que não está aberto para o jogo no qual as jovens de Longbourn estão prontas para entrar. Ele não está “necessitado de uma esposa”.

Outras verdades são reforçadas pelo comportamento de outras personagens. O caso de Collins é paradigmático. Um jovem, de posse de uma boa fortuna, perfeitamente capaz de manter

⁷⁸ Original: “is tolerable; but not handsome enough to tempt *me*; I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men. You had better return to your partner and enjoy her smiles, for you are wasting your time with me.” (AUSTEN, 2016, 9)

uma família, seja por sua atuação como pároco, seja pela herança da propriedade do Sr. Bennet, chega em Longbourn exclusivamente para encontrar uma esposa. A lógica da primeira frase é completamente comprovada na trajetória de Collins, e Charlotte Lucas é inteligente o suficiente para perceber a oportunidade que as irmãs Bennet deixam passar.

O enredo do romance, por fim, se alinha com a terceira proposição, levando as irmãs Bennet, seja por seu próprio mérito, seja pelas manobras da mãe, a um casamento de sucesso com os jovens ricos. O casamento de Elizabeth e Darcy, bem como o de Jane e Bingley, apesar de alcançado a partir dos valores das próprias personagens, é, em larga medida, uma realização dos desejos de Mrs. Bennet, uma das vozes por detrás da frase de abertura.

As diferentes camadas enunciativas propostas por Austen colocam em jogo a relação entre a ficção e a realidade como uma tensão necessária para a existência do romance. São aqueles momentos em que se coloca em dúvida o senso de realidade de cada personagem que nos fazem perceber suas posições dentro do romance, e que estruturam seu andamento.

Um exemplo está logo no início do romance, quando Elizabeth e suas irmãs já encontraram Bingley e Darcy no baile, e retornam para casa para, no dia seguinte, discutirem as impressões com Charlotte Lucas. A conversa entre Charlotte e Elizabeth é esclarecedora para o leitor, mas pouco influencia a posição de Elizabeth, que precisa ser marcadamente idealista para que o enredo funcione. Quando Charlotte afirma, ao tentar demonstrar para a amiga, que “Em nove de cada dez casos, uma mulher fará melhor demonstrando *mais* afeto do que sente.”⁷⁹ (AUSTEN, 2010, 38, grifo da autora), ela está apontando para uma realidade que Elizabeth se recusa a ver: a necessidade das mulheres jovens de assegurarem um casamento vantajoso. A protagonista responde, eventualmente, “– Seu plano é bom – respondeu Elizabeth –, quando nada mais está em jogo além do desejo de se casar bem, e, estivesse eu determinada a conseguir um marido rico, ou qualquer marido, seria provável que o adotasse. Mas não são esses os sentimentos de Jane, ela não tem segundas intenções.”⁸⁰ (AUSTEN, 2010, 39). Ela se recusa a se submeter a uma coreografia predeterminada de corte em que o seu desejo precisa ser definido a partir de um objeto externo na pessoa de um marido. Note-se que, apesar de falar da irmã, Elizabeth usa a primeira pessoa para a condicional (estivesse eu determinada), o que implica o seu desejo como o centro da discussão. As duas versões da situação – a visão prática de Charlotte e a visão ideal de Elizabeth – são tensionadas no diálogo a partir dessa ideia de desejo que se deixa ou não ver. Em uma virada que parece um pouco contra-intuitiva, mas que faz sentido se pensamos que Austen não chega nunca a colocar em xeque os

⁷⁹ Original: “In nine cases out of ten, a woman had better shew *more* affection than she feels” (AUSTEN, 2016, 16)

⁸⁰ Original: “Your plan is a good one,” replied Elizabeth, “where nothing is in question but the desire of being well married; and if I were determined to get a rich husband, or any husband, I dare say I should adopt it. But these are not Jane’s feelings; she is not acting by design.” (AUSTEN, 2016, 16)

valores tradicionais, é possível perceber como, para a amiga, é preciso que o desejo feminino seja performatizado, que ele siga um *script* que permita que o homem perceba o interesse. Para a protagonista, por outro lado, como a *proper lady* de Mary Poovey (1984), o desejo feminino é abafado, introjetado, e deve ser descoberto pelo homem interessado. Isso não significa dizer que ele inexistente. O fato de Jane possuir seus próprios sentimentos, que a impedem de agir manipuladoramente, apontam para o reconhecimento, por parte de Elizabeth, de que as mulheres almejam algo, e que esse não é necessariamente o casamento.

Não é somente na voz das personagens em diálogo que essa tensão entre a(s) realidade(s) se expressa(m). Quando Jane e Elizabeth se hospedam em Netherfield, conforme as maquinações de Mrs. Bennet, o narrador passeia pelas personagens, apresentando seus pontos de vista sobre as interações entre as irmãs e a família Bingley e seus convidados. Podemos, assim, nos aproximar de Darcy, e contrastar sua ficção pessoal sobre a situação e o panorama maior das impressões negativas de Elizabeth:

Para o sr. Darcy, a informação foi bem-vinda. Elizabeth já ficara tempo suficiente em Netherfield. Ela o atraía mais do que gostaria... e a srta. Bingley era descortês com ela e, com ele, mais irônica do que de hábito. Decidiu-se, sensatamente, a tomar especial cuidado para que nenhum sinal de admiração lhe escapasse agora, nada que pudesse aumentar nela a esperança de influenciar sua felicidade; consciente de que tal ideia havia sido sugerida, seu comportamento durante o último dia seria crucial para confirmá-la ou destruí-la. Firme em seu propósito, mal lhe dirigiu dez palavras durante todo o sábado e, embora tivessem sido uma vez deixados a sós por meia hora, concentrou-se com mais afinco em seu livro e sequer olhou para ela.⁸¹ (AUSTEN, 2010, 85)

Ao saber que as irmãs iriam embora, a preocupação de Darcy está em não dar a ver o próprio desejo. Ironicamente parecida com o idealismo de Elizabeth, a posição do rapaz se funda em diferenças de classe com as quais ele claramente se debate. A inadequação da protagonista como prospecto de casamento fica clara ao longo do romance devido à posição relativa de sua família em contraste com a riqueza dos Darcy. Ele, no entanto, se coloca na posição passiva da ação. Ela o atrai, Miss Bingley é implicante com ele, Elizabeth que pode se empolgar com a esperança de o agradar. Não é uma imagem particularmente simpática para a personagem, e revela como suas expectativas são desde sempre independentes da demonstração do interesse de seu par. A ficção que Darcy cria como objeto do desejo das mulheres em seu entorno é desmontada futuramente pelo

⁸¹ Original: “To Mr. Darcy it was welcome intelligence – Elizabeth had been at Netherfield long enough. She attracted him more than he liked – and Miss Bingley was uncivil to *her*, and more teasing than usual to himself. He wisely resolved to be particularly careful that no sign of admiration should *now* escape him, nothing that could elevate her with the hope of influencing his felicity; sensible that if such an idea had been suggested, his behaviour during the last day must have material weight in confirming or crushing it. Steady to his purpose, he scarcely spoken ten words to her through the whole of Saturday, and though they were at one time left by themselves for half an hour, he adhered most conscientiously to his book, and would not even look at her.” (AUSTEN, 2016, 43)

pedido de casamento, e ele pode enfim aprender a reconhecer na mulher por quem se apaixona uma individualidade que passa a respeitar. No entanto, a leitora está sempre a par das tensões entre as histórias que as personagens criam para si, e a resposta que seus contextos podem dar.

Talvez o caso mais paradigmático de uma personagem que não tem consciência da incompatibilidade entre sua visão de mundo e as realidades com que se confronta é Mr. Collins. A cena do pedido de casamento é uma aula, por parte de Austen, sobre as consequências de uma ficção pessoal tomar dimensões amplas demais.

“ – Acredite, minha cara srta. Elizabeth, que sua modéstia, longe de prestar-lhe algum desserviço, só faz somar-se às suas outras perfeições. A senhorita teria sido menos agradável a meus olhos caso não houvesse essa pequena relutância”⁸² (AUSTEN, 2010, 142) começa Mr. Collins, quando finalmente consegue decidir qual das filhas de Mr. Bennet deve cortejar. Austen mais uma vez usa a mesma questão – a demonstração do desejo feminino ou sua falta – como mote da fala da personagem. Aqui, no entanto, subvertem-se ambas as visões de Charlotte e de Elizabeth na discussão após o baile. Na ficção que Mr. Collins cria para si, a não-demonstração do desejo serve de significante para assinalar o decoro e a adequação de Elizabeth como potencial parceira – o que, de certo modo, é coerente com a visão dela mesma. Contudo, Collins será posteriormente contradito pela demonstração de interesse de Charlotte, com quem se casa. Por outro lado, ele desmente a versão de Elizabeth, ou a atualiza, demonstrando a centralidade da individualidade feminina para o bom funcionamento das relações amorosas na estrutura geral do romance. Falta a Collins reconhecer que suas projeções, ainda que fundamentadas em suposições razoavelmente lógicas, são apenas ficções individuais. Ainda que a proposta de Collins faça sentido a partir da lógica de classe (afinal, objetivamente, o primo pode ser visto como um bom partido para as irmãs Bennet, uma vez que mantém a propriedade do pai sob a posse da família), sua incapacidade de aprender a ler a situação em que se encontra faz com que ele não permita que Elizabeth se constitua como sujeito, e portanto, seja ela mesma direcionadora de seu desejo. Por isso sua reiterada exasperação com a insistência do pretendente: “– Realmente, sr. Collins! – exclamou Elizabeth com certa veemência. – O senhor me deixa por demais perplexa. Se o que eu disse até agora pode lhe parecer um encorajamento, não sei como expressar minha recusa de modo a convencê-lo de que é real.”⁸³ (AUSTEN, 2010, 146) As palavras da protagonista guardam a chave daquilo que falta em Collins: ele é incapaz de ficar perplexo, ou seja, de se deixar confundir por informações novas que

⁸² Original: “Believe me, my dear Miss Elizabeth, that your modesty, so far from doing you any disservice, rather adds to your other perfections. You would have been less amiable in my eyes had there not been this little unwillingness;” (AUSTEN, 2016, 76)

⁸³ Original: “Really, Mr. Collins,” cried Elizabeth with some warmth, “you puzzle me exceedingly. If what I have hitherto said can appear to you in the form of encouragement, I know not how to express my refusal in such a way as I may convince you of its being one.”(AUSTEN, 2016, 78)

reestruem sua visão de mundo, e, desse modo, suas ficções particulares. A história que Collins se conta é unívoca, e a voz da prima é incapaz de lhe levar qualquer compreensão. Portanto, Elizabeth já não sabe mais como se expressar, e suas palavras acabam dando lugar a um silêncio que se recusa a deixar que o mundo do outro tome precedência ao seu. “A tal perseverança numa teimosa ilusão Elizabeth não daria resposta e, em silêncio, retirou-se no mesmo instante”⁸⁴ (AUSTEN, 2010, 147). O autoengano de Collins, para além de todos os outros defeitos que possui, torna o seu pedido cada vez mais impossível, porque não reside num mundo com o qual Elizabeth relacione suas próprias ficções. Como afirma Felicia Bonaparte (2016, 351), “[m]uito da estrutura da narrativa, incluindo suas personagens e ações, é tão conscientemente calculada para explorar os modos de conhecimento quanto para oferecer retratos sociológica e psicologicamente realistas que pensamos na maioria das vezes ser sua intenção.”⁸⁵

O processo de elaboração do entendimento de Austen sobre a obra de arte é parte de uma trajetória que vem desde os primeiros textos de sua *Juvenilia*, que incorporam diversos dos aspectos que a escritora considera mais absurdos na literatura do fim do XVIII. Personagens que morrem sem nenhum senso de gravidade no texto, mocinhas sequestradas, desmaios, amores impulsivos, todos esses elementos estão presentes nos romances que Austen lê quando moça, e nas histórias que escreve posteriormente. Se em *Northanger Abbey* ela efetiva a crítica direta a um tipo de ficção que recorre a situações absurdas para prender os leitores, em *Pride and Prejudice* essas situações são sublimadas, e seus reflexos aparecem em episódios que trazem consequências graves para os envolvidos, como no caso das seduções de Wickham. Os acontecimentos puramente ficcionais não dão mais conta de abarcar a totalidade da experiência artística para Austen, e ela se volta para a realidade de modo a construir seu próprio universo.

As únicas personagens mais persistentes que Collins na ignorância da tensão entre suas ficções pessoais e as realidades com que se confrontam são Lydia e Wickham. A irmã mais nova de Elizabeth é constantemente descrita como alguém completamente indiferente à voz da razão. Seja em sua obsessão inicial com os batalhões que chegam à cidade, seja na fuga para um casamento incerto com o soldado Wickham, Lydia flutua permanentemente em uma narrativa blindada à opinião e ao aprendizado que as outras personagens lhe oferecem. De certo modo, ela é uma herança da ficção de uma Austen mais jovem, na qual as protagonistas se envolvem nas peripécias mais absurdas, em geral contendo algum tipo de sequestro, ou desmaio, ou morte irracional. A fuga de Lydia é um aceno a essa ficção, de modo bem mais sutil do que a retomada em *Northanger*

⁸⁴ Original: “To such perseverance in wilful self-deception Elizabeth would make no reply, and immediately and in silence withdrew.” (AUSTEN, 2016, 79)

⁸⁵ Original: “[m]uch of the structure of the narrative, including its characters and action, is as consciously calculated to explore the means of knowing as to offer the realistic social and psychological portraits we have mostly thought it aimed for.”

Abbey. Se no romance de Catherine Morland o foco é a leitura dos romances góticos do final do século XVIII, em *Pride and Prejudice* Austen retoma a estrutura do enredo da mocinha sentimental lateralmente, contrastando-a com a razoabilidade de Elizabeth. A história de amor que Lydia cria para si funciona como um espelho em que o romance entre Elizabeth e Darcy se vê refletido em distorção. Podemos propor que o casamento de Lydia e Wickham é um comentário de Austen sobre um tipo de romance e de criação ficcional com a qual ela não compactua, e da qual se distancia. Se para Elizabeth é essencial a capacidade de aprendizado que a permite se apaixonar por Darcy, para a irmã mais nova, quanto mais aderente à sua própria ficção, melhor. É por isso que, com a volta dos noivos para Longbourn, o contraste entre a protagonista e a irmã é tão impactante. Para Elizabeth, é exasperante ouvir da irmã frases como a seguinte:

Pensem só que já se passaram três meses – exclamou ela – desde que me fui; parece não ser mais de quinze dias; e olhem que muitas coisas aconteceram nesse tempo. Deus seja louvado! Quando eu parti, com certeza não fazia ideia de estar casada quando voltasse! Embora eu achasse que seria engraçado demais se isso acontecesse.⁸⁶ (AUSTEN, 2010, 384)

O tempo que Lydia leva para se apaixonar, começar um relacionamento e casar é, para dizer o mínimo, compacto. Isso aproxima ainda mais sua trajetória a personagens como Catherine, *the bower*, ou Arabella Smythe, ambas protagonistas de contos de sua juventude. A velocidade com que os acontecimentos ocorrem por si só já impede que haja qualquer tipo de reflexão sobre seu impacto na vida familiar. As irmãs mais velhas, contudo, estão completamente cientes do potencial perigo que Lydia corria, e respondem com expressões espantadas suas exclamações: “Jane estava desesperada. Elizabeth deu um olhar significativo para Lydia; mas ela, que nunca ouvia nem via algo a que preferisse ser insensível, continuou alegremente”⁸⁷ (AUSTEN, 2010, 384-385). A expressividade da protagonista não tem sucesso em enviar a mensagem correta à irmã, por sua recusa em compreender. Em larga medida, ao contrastar a trajetória de Elizabeth com a de Collins e Lydia, Austen deixa ver o tipo de atitude que espera de um criador de ficção: não é simplesmente necessária a criatividade para inventar uma história (que ambas as personagens possuem), mas a capacidade de, ao contrastar essa ficção com o real, modificá-la.

O momento em que isso acontece com Elizabeth é claramente quando ela lê a carta de Darcy, em sua visita aos Collins na propriedade de Lady Catherine DeBourgh. É importante frisar que a leitura é um elemento essencial na obra de Austen como indicador dos pontos de vista de suas

⁸⁶ Original: “Only think of its being three months,” she cried, “since I went away; it seems but a fortnight I declare; and yet there have been things enough happened in the time. Good gracious! When I went away, I am sure I had no more idea of being married till I came back again! Though I thought it would be very good fun if it was.” (AUSTEN, 2016, 215)

⁸⁷ Original: “Jane was distressed. Elizabeth looked expressively at Lydia, but she, who never heard nor saw any thing of which she chose to be insensible, gaily continued” (AUSTEN, 2016, 215)

personagens. Todos os momentos em que elas citam alguma obra, ou são representadas em uma cena de leitura, são marcantes para o entendimento da leitora sobre a personalidade e a índole de cada personagem. Por isso a leitura de Henry Crawford em *Mansfield Park*, em toda sua sedução, é tão perigosa para Fanny Price, e a citação de poemas de Mr. Knightley tão sóbria em *Emma*, para não falar na simpatia de Henry Tilney e suas leituras de romances. Contudo, a leitura de cartas funciona para além da simples comunicação entre dois interlocutores.

Primeiramente, na tradição do romance epistolar do século XVIII, as cartas são um instrumento narrativo perfeito para demonstrar para a leitora o modo como cada personagem cria a imagem de si próprio. É na primeira carta de Mr. Collins que a leitora percebe o tipo de pomposidade falsa que carrega o seu discurso, e que, para além da inconveniência de ser o herdeiro das terras de Mr. Bennet, provoca a repulsa da maioria de suas primas⁸⁸. É também através de cartas que Darcy e Miss Bingley conseguem fabricar a trama que afasta Bingley de Jane, e que os mantém separados enquanto ela visita a tia em Londres.

A escrita das cartas funciona em *Pride and Prejudice* como uma instância da criação ficcional. É o espaço onde personagens se definem, e é o meio através do qual são capazes de se desenvolver. Felicia Bonaparte (2016), ao tratar da filosofia de Austen, tenta demonstrar como Elizabeth é um exemplo de uma pensadora empiricista prática. Ela concorda com a centralidade da cena da leitura da carta como momento de amadurecimento da protagonista, e afirma: “Somente Elizabeth, de todas as irmãs, aprenderá, quando ela aprende a ler aquela carta, a habilidade para ler o mundo. Sua chegada a essa habilidade é o *bildung* do romance”⁸⁹ (BONAPARTE, 2016, 351).

O caminho de aprendizagem de Elizabeth não é simples. Ela inicia, como afirma a narradora, “[s]em qualquer expectativa de prazer, mas com a maior curiosidade”⁹⁰ (AUSTEN, 2010, 249). O que ela encontra não é exatamente o que espera, ou seja, há uma quebra que a obriga a reavaliar a situação, reajustando suas expectativas. “[P]ara sua crescente surpresa, encontrou um envelope contendo duas folhas de papel de carta, quase completamente cobertas por uma letra bem pequena. O próprio envelope estava todo escrito.”⁹¹ (AUSTEN, 2010, 249). A leitura de uma carta presume a presença de um corpo que escreve, apagado pelo processo da imprensa, e Elizabeth se vê diante da letra de Darcy de certo modo desvelando também o seu corpo e de suas emoções.

⁸⁸ Parece discutível afirmar que nenhuma das Bennet estaria interessada em Collins. “[...] Mary might be prevailed upon to marry him. She rated his abilities much higher than any of the others; there was a solidity in his reflections which often struck her, and though by no means so clever as herself, she thought that if encouraged to read and improve himself by such an example as her’s, he might become a very agreeable companion” (AUSTEN, 2016, 89)

⁸⁹ Original: “Elizabeth only, of the sisters, will learn, as she learns to read that letter, the skill required to read the world. Her arriving at this skill is the *bildung* of the novel.”

⁹⁰ Original: “with no expectation of pleasure, but with the strongest curiosity” (AUSTEN, 2016, 135)

⁹¹ Original: “[T]o her increasing wonder, perceiving an envelope containing two sheets of letter paper, written quite through, in a very close hand. - The envelope itself was likewise full” (AUSTEN, 2016, 135)

Posteriormente, o autor da carta comenta seu estado de espírito ao escrevê-la, “– Quando escrevi aquela carta – retrucou Darcy –, eu me acreditava totalmente calmo e frio, mas desde então me convenci de que foi escrita com terrível amargura.”⁹² (AUSTEN, 2010, 451) O calor de suas emoções está marcado na letra miúda que toma conta de toda a página, na tentativa de convencer Elizabeth a revisar a sua versão da história, compartilhando com ele uma ficção de si próprio. A carta, ainda assim, não pode nunca, como qualquer escrita, englobar a totalidade da personalidade do sujeito, e Darcy é capaz de, com o tempo, revisar a sua história e colocá-la em perspectiva, percebendo que aquela versão de si é apenas uma criada em uma situação específica.

A primeira reação de Elizabeth à leitura é confusa; “[s]eus sentimentos durante a leitura dificilmente poderiam ser definidos”⁹³ (AUSTEN, 2010, 259), e o texto segue enumerando os sentimentos que ela experimenta ao ler sobre a participação de Darcy na separação entre a irmã e Bingley - “perplexidade/*amazement*”, “grande predisposição contra tudo/*strong prejudice*”, “ansiedade/*eagerness*”, “impaciência/*impatience*”, “deixaram-na furiosa/*made her angry*”. No entanto, eles se modificam quando ela compreende a mentira de Wickham sobre a falta de generosidade de Darcy, e ela sente “perplexidade, apreensão e até mesmo horror”⁹⁴ (AUSTEN, 2010, 260).

Não é o suficiente, contudo, sentir. É preciso analisar com cuidado tudo que se passa na história, e ela “obrigou-se agora a examinar o significado de cada frase”⁹⁵ (AUSTEN, 2010, 260). A concentração da moça permite que ela revise a memória e incorpore os elementos que apreende na carta em sua própria concepção da narrativa. É nesse momento também que a leitora é chamada a simpatizar com Darcy, e compreender com clareza o seu valor. O julgamento volta-se a si mesma: “Envergonhava-se cada vez mais de si mesma. Era incapaz de pensar em Darcy ou em Wickham sem sentir que havia sido cega, parcial, preconceituosa, absurda. – De que modo desprezível agi! [...] Eu, que me orgulhava de meu discernimento!”⁹⁶ (AUSTEN, 2010, 264) Ao dar a dimensão correta para seu conhecimento e abrir-se para a possibilidade de aprender com a história do outro, Elizabeth é capaz de traçar seu novo enredo com Darcy. Depois desse momento, “só conseguia pensar na carta”⁹⁷ (AUSTEN, 2010, 265).

⁹² Original: “When I wrote that letter,” replied Darcy, “I believed myself perfectly calm and cool, but I am since convinced that it was written in a dreadful bitterness of spirit.” (AUSTEN, 2016, 252)

⁹³ Original: “[h]er feelings as she read were scarcely to be defined.” (AUSTEN, 2016, 141)

⁹⁴ Original: “astonishment, apprehension, and even horror” (AUSTEN, 2016, 141)

⁹⁵ Original: “commanded herself so far as to examine the meaning of every sentence” (AUSTEN, 2016, 142)

⁹⁶ Original: “She grew absolutely ashamed of herself. - Of neither Darcy or Wickham she could think, without feeling that she had been blind, partial, prejudiced, absurd. “How despicable have I acted! [...] I, who have prided myself on my discernment!” (AUSTEN, 2016, 144)

⁹⁷ Original: “She could only think of her letter.” (AUSTEN, 2016, 145)

A busca de possibilidades no mundo real é um dos elementos centrais da caracterização de Elizabeth Bennet como uma personagem complexa em um mundo de figuras estáveis. Por um lado, existe o ideal que deve ser alcançado pelas personagens do romance – elas devem, ao fim e ao cabo, chegar ao casamento. Não parece haver nenhuma dúvida, em Austen, de que o casamento seja um fim apropriado em si mesmo, mesmo que não traga a felicidade que as personagens imaginam para si. São poucos os casamentos felizes encontrados em *Pride and Prejudice*, e o caso que serve de modelo é o de Mr. e Mrs. Bennet, que são completamente incompatíveis em termos de temperamento. No entanto, é o aprendizado de balancear as expectativas e a realidade que Elizabeth deve realizar em sua trajetória. Tem-se, portanto, uma tensão entre o ideal a ser alcançado e a realidade que, de outro lado, apresenta para essas mulheres algumas poucas possibilidades de se realizarem individualmente. Em Elizabeth, o impulso de autoafirmação é bastante forte – ao ser desprezada por Darcy no primeiro baile, ela faz questão de minimizar sua importância, e tem completa consciência do baque que seu ego leva no choque. A recusa do primeiro pedido de casamento, o de Collins, é também um modo de assegurar que ela esteja no controle de sua própria vida.

O romance, no entanto, relativiza a rigidez de sua autonomia, utilizando a leitura da carta de Darcy como atividade reflexiva para Elizabeth. Ao se colocar no lugar do outro, por mais revoltante que seja em um primeiro momento, ela é capaz de olhar com clareza para si própria e perceber os momentos em que seu julgamento falha. Esse aprendizado é crucial para que ela seja capaz de aceitar o casamento, pois sua personalidade já não é mais completamente dominadora, e abre espaço para a influência alheia.

É interessante pensar nos reflexos que esse processo tem para a formação de uma consciência madura, principalmente no caso de uma mulher. Como já comentado antes, a percepção que a escritora tem da literatura de sua época é balizada pela influência das tradições clássicas e bíblicas, mas é, principalmente, dependente de sua experiência pessoal de leitura. Essa configuração é análoga à trajetória de Elizabeth: por um lado, o julgamento pessoal é a bússola que determina as ações possíveis. Por outro, é necessária a influência de atores externos à consciência individual para enraizar as ações em contextos socialmente apropriados. A história de Elizabeth é, metonimicamente, a trajetória de amadurecimento da escritora: é somente quando o impulso individual de se destacar consegue encontrar formas socialmente aceitas de expressão que a mulher pode realizar suas ambições. De certo modo, a escritora em Austen é, também, essa mulher que precisa aprender a navegar as situações sociais que a limitam.

3 AUTORIA VITORIANA: DIFERENTES VOZES, DIFERENTES GÊNEROS

*Lizzie, Lizzie, have you tasted
For my sake the fruit forbidden?
Must your light like mine be hidden,
Undone in my ruin,
Thirsty, canker'd, goblin-ridden?*

Christina Rossetti - "Goblin Market"

A Inglaterra vitoriana exerce um fascínio sobre o imaginário cultural do mundo anglófono do século XXI. A imensa quantidade de filmes populares que inundam os cinemas retratando a época já seria, por si só, indício dessa obsessão cultural. Somam-se a eles os romances históricos que retomam o período, as reedições dos romances originais dos oitocentos, e a grande popularidade das linhas de pesquisa relacionadas ao assunto dentro das grandes universidades, gerando um volume impressionante de artigos, livros, teses e dissertações que buscam retomar, reconstruir e reinterpretar o período, com o que esta tese humildemente vem a colaborar. A renovada popularidade do reinado de Vitória (1837-1901) pode ser entendida porque essa é a última era antes das grandes guerras, que revolucionam a sensibilidade ocidental, e desestabilizam um mundo de valores outrora relativamente estável (ao menos em sua hierarquia). O que vale ressaltar no momento, entretanto, são algumas das preocupações do olhar contemporâneo para o mundo vitoriano. Podemos encontrar dois elementos interessantes nos retratos atuais sobre o século XIX, que, não por acaso, são o objeto de análise deste trabalho: a reconstrução da vida de diversos escritores e escritoras do período, e o interesse nas experiências das mulheres de diferentes camadas sociais.

Este capítulo pretende destacar esses dois componentes da vida vitoriana a partir de um conjunto de pesquisas que se aprofundam (a) sobre o desenvolvimento de um mercado editorial que transforma a formação dos escritores como profissionais, e (b) sobre as diferentes esferas de atuação de mulheres na vida pública inglesa. Com a combinação de pontos de vistas diversos, oferecidos pelos pesquisadores escolhidos, é possível destacar exemplos de escritores como George Henry Lewes, Thomas Carlyle e Harriet Martineau, e observar em seus textos aspectos importantes para se compreender o modo como os ingleses das classes média e alta formulam a autoria enquanto conceito e função social, e suas interações com a ideia de gênero.

Talvez seja fundamental para abordar o tema da autoria vitoriana ressaltar um termo que ganha enorme popularidade no século XIX: o homem de letras. Figura presente em contextos anteriores, o homem de letras ganha contornos específicos com o desenrolar do século. De modo

geral, sua produção se aproxima cada vez mais da prosa, que, com o desenvolvimento da imprensa periódica, se torna a forma mais corrente de produção escrita. Ele é principalmente um crítico cultural, capaz de dar conta dos aspectos dominantes da vida da nação, engajado na elaboração de um projeto nacional específico (que pode variar conforme a posição individual). Atua na elaboração de obras que discutem direta ou indiretamente as questões mais atuais para a opinião pública (mais um conceito que se solidifica e se fortalece durante o século). Torna-se papel do homem de letras mediar e orientar a opinião pública sobre problemas como os direitos trabalhistas, em debate desde o início do reinado de Vitória, os direitos das mulheres, cada vez mais discutidos com o passar do século, as guerras, as reformas políticas, e todo e qualquer elemento que possa ser percebido como central para a definição da nacionalidade inglesa. Entre os nomes que assumem esse papel estão Charles Dickens, Thomas Carlyle, George Henry Lewes e Matthew Arnold.

De certo modo, essa noção deriva das ideias discutidas no capítulo inicial desta tese sobre o autor romântico. Conforme a construção romântica do gênio e do autor, o artista seria capaz de captar, prefiguradamente, os movimentos característicos de uma sociedade. Dessa maneira, poderia traduzir em palavras as tendências de determinado povo, captando sua essência. A expressão vitoriana dessa capacidade, contudo, se desprende da produção poética ou ficcional, voltando-se para gêneros que já haviam sido populares anteriormente no século XVIII, como o ensaio, em novos formatos mais adequados à imprensa periódica.

Diferentemente do século anterior, entretanto, a produção do homem de letras não é somente uma crítica política no modelo de Jonathan Swift, ou análise filosófica semelhante às de Alexander Pope. É uma tentativa de atuação direta sobre uma massa de leitores imediata e disforme que os acompanha pela imprensa. Podemos especular que a seriedade que cerca a ideia do homem de letras seja uma resposta direta à ansiedade gerada pela nova massa de leitores que começa a ler com o fim do século XVIII. Configura-se, portanto, como um movimento reacionário que procura incutir tanto no jornalismo quanto na literatura um controle das questões sociais com as quais os escritores e escritoras imediatamente anteriores, entre o final do século anterior e as primeiras décadas do oitocentos, não estavam abertamente comprometidos. Consolida-se, com o tempo, essa função social do homem de letras como orientador da opinião popular.

Aliado a isso, cresce a ideia da escrita como profissão liberal em busca de um reconhecimento social.⁹⁸ Essa distância entre função social e profissão é uma característica interessante da autoria da primeira metade do século XIX, pois acaba sendo aproximada pela criação e discussão de novas leis de *copyright*, e pelo desenvolvimento de novas tecnologias de impressão, distribuição e circulação de materiais de leitura.

⁹⁸ Ver Siskin (1998) e Salmon (2013).

Segundo Alexis Weedon (2003, 157), “[d]a década de 1830 à de 1870 havia uma ‘fome de livros’ e só nos 1880 a produção começou a dar conta da demanda”⁹⁹. A invenção da tipografia a vapor e da fita de rolagem na década de 1840 permitiu que, a partir dos 1860, as edições de mil números se tornassem mais acessíveis e, portanto, menos arriscadas e mais comuns, atingindo um número ainda maior de leitores. Em contraste, ainda segundo Weedon (2003), é nos anos 1860 que vários editores vão à falência, uma vez que as novas práticas de publicação requerem uma revisão das práticas de edição. Nesse contexto, é preciso também levar em conta a expansão das malhas de distribuição dos livros, que permitem a mais leitores maior acesso a um crescente número de obras, efetivada com modos de transporte mais eficientes como a locomotiva. A abertura de novos mercados requer, por consequência, novas técnicas de distribuição, e é nesse período que W. H. Smith abre a primeira banca de revista nas estações de trem (1848), utilizando a estrutura das ferrovias inglesas, e aproveitando sua intensa circulação de leitores, para comercializar livros, revistas e materiais de leitura. Sua presença intensifica a produção de obras de literatura popular, e de edições baratas de bolso. Por outro lado, as “*circulating libraries*”, as bibliotecas ambulantes, sistema de assinatura de compartilhamento de livros, existentes desde o século XVIII, se consolidam como força central do mercado inglês, assegurando uma percentagem significativa das publicações de obras de interesse popular, e garantindo a circulação de diversos romances vitorianos. Por fim, é essencial considerar a expansão da imprensa periódica, que alcança novos âmbitos de atuação, e estabelece relações complexas com as figuras políticas e públicas. O número de revistas e jornais cresce ao longo do XIX, e seus interesses se especializam em temas, públicos e partidos específicos.

A combinação desses fatores resulta em um espaço maior para a atuação do escritor, uma vez que as práticas de publicação podem se dar de diversas maneiras, em diversos âmbitos. A situação do escritor se transforma também, para além das questões estritamente materiais de produção e circulação, em virtude das mudanças na legislação de *copyright*. Segundo Clare Pettitt, “ao longo da década de 1830, muitas categorias de propriedade foram colocadas sob sério escrutínio”¹⁰⁰ (PETTITT, 2004, 36). Essa revisão na ideia de propriedade se dá como resultado da invenção das novas tecnologias mencionadas, gerando uma sensação de urgência em relação às questões de regulação da posse das criações, “e mecanismos de controle foram considerados necessários, não só para proteger o originador, mas também para assegurar e permitir o crescimento tanto do setor de engenharia quanto do literário, ambos os quais lutavam para assumir identidades

⁹⁹ Original: “[f]rom the 1830s to the 1870s there was a ‘book hunger’ and only in the 1880s did production began to catch up with demand”

¹⁰⁰ Original: “throughout the 1830s, many categories of property were coming under serious scrutiny”

profissionais”¹⁰¹ (PETTITT, 2004, 39). Ao aproximar o desenvolvimento das leis de patente e das leis de direito do autor, Pettitt deixa clara a ligação entre o desenvolvimento tecnológico a pleno vapor durante a era vitoriana e a literatura produzida à época.

A maioria dos críticos concorda que essas mudanças vinham acontecendo desde o *Statute of Anne* (1707)¹⁰², e se desenvolvem ao longo do século XVIII, redefinindo a noção de propriedade intelectual e, desse modo, estabelecendo novas regras para as relações entre escritores, editores e livreiros. Como afirma Daniel Hack, “uma cultura impressa dominante, e, em particular, o sistema literário moderno a que subscreve, se molda apenas quando ‘um certo nível de produção e consumo de impressos se estabelece,’ e esse nível é alcançado no século XVIII”¹⁰³ (HACK, 2005, 27) E ainda, segundo N. N. Feltes, “[...] com o *Statute of Anne* e a série de decisões e debates legais [...], o que era uma ‘propriedade rudimentar contínua,’ foi redefinido para que pudesse se tornar uma mercadoria como outra qualquer”¹⁰⁴ (FELTES, 1986, 7).

Essa mudança que o século XVIII inicia acaba por tomar raízes mais profundas durante o século XIX, pois é o período da transformação de um capitalismo simplificado para um capitalismo maduro¹⁰⁵. Feltes apresenta uma leitura marxista do fenômeno histórico da produção literária da primeira metade do século XIX, definido principalmente pela nova forma de controle sobre o processo do trabalho, e não necessariamente sobre o meio de produção. “Essas mudanças nas forças e relações de produção lentamente geraram um mercado bastante diferente”¹⁰⁶ (FELTES, 1986, 3). No caso específico da literatura, o foco é no tipo de controle exercido pelo mercado pelos editores e livreiros.¹⁰⁷ Feltes parece preferir pensar as relações de poder dentro do sistema literário em vez de

¹⁰¹ Original: “and controls were considered necessary, not only to protect the originator, but also to ensure and enable growth for both the engineering and the literary sectors, both of which were struggling to assume ‘professional’ identities.”

¹⁰² Lei que inaugura a regulação do *copyright* na Inglaterra.

¹⁰³ Original: “a dominant print culture, and in particular the modern literary system it underwrites, takes shape only once “a certain level of production and consumption of printed materials [has been] attained,” and this level was reached in the eighteenth century.”

¹⁰⁴ Original: “[...] with the Statute of Anne and the series of legal struggles and decisions [...], what had been a “continuing inchoate property,” was redefined so that it might become a commodity like any other.”

¹⁰⁵ Os termos aqui são traduzidos da obra de N. N. Feltes (1986).

¹⁰⁶ Original: “These changes in the forces and relations of production slowly produced a very different market”

¹⁰⁷ Livreiros versus editores: antes parte da mesma classe, agora começam a se separar e especializar, e o editor ganha cada vez mais destaque na hierarquia da produção literária: “Os primeiros anos do século XIX marcaram uma mudança significativa na função e no espírito editorial, um ‘virada para a especialização,’ conforme livreiros e editores se tornavam cada vez menos ‘envolvidos nas esferas uns dos outros’. Essas mudanças produziram ‘uma firma que vende seus livros mas não os de mais ninguém – a firma que organiza a produção do livro, e então o vende diretamente aos distribuidores por toda Grã-Bretanha.’ Tal firma organiza o seu mercado no país por meio das resenhas literárias, dos caixeiros viajantes, dos prospectos e catálogos, e, finalmente, das ferrovias. [...] a organização do mercado dos livros era apenas uma extensão da organização da produção dos livros, o controle da produção, da qual o ‘editor’ era a forma específica” [Original: “The early years of the nineteenth century marked a significant change in the function and spirit of publishing, a “turn toward specialization,” as booksellers and publishers became less and less “involved in each other’s spheres”. These changes produced “a firm which wholesales its own books but does not wholesale anybody else’s – the firm which organizes the production of a book, and then sells it direct to retailers all over the British Isles.” Such a firm organized its market in the country by means of the literary reviews,

dar enfoque ao desenvolvimento de um ethos profissional, como é o caso de outros pensadores como Clifford Siskin (1998). A livre-iniciativa, para o autor, se transforma, em boa parte dos casos, na lógica do empreendimento literário, e o editor, como representante da classe opressora, coloca o escritor em uma posição subordinada em que é obrigado a se alienar de seu trabalho.

A ‘profissionalização’ do escritor pode ser vista como parte da mesma transformação das relações de produção, ainda que, novamente, um entendimento da relação é asfixiado pelo epíteto da livre-iniciativa. Para postular um simples contraste entre ‘mecenas aristocrático e amadorismo’ de um lado, e ‘escritores profissionais’ de outro, é tornar impossível a visão da transição das formas de produção de livros como mercadorias simples para aquelas de um capitalismo maduro. [...] A ideologia da livre-iniciativa, em particular a noção de ‘profissão,’ necessariamente ignora a nova relação do escritor com as novas estruturas editoriais. [...] Os relatos convencionais não reconhecem a vulnerabilidade do escritor nessas novas relações de produção.¹⁰⁸ (FELTES, 1986, 5-6)

Esse processo resulta em um novo tipo de texto que ele denomina *commodity-text*, que responde a essas pressões tanto em seus aspectos externos, ou seja, na relação entre escritor e editor¹⁰⁹, quanto em seus aspectos internos, ao “interpelar, isto é, dirigir-se e engajar-se com uma infinidade de sujeitos burgueses, ‘traçados’ no texto. [...] Realiza a mais-valia no conjunto de relações que estruturam sua produção, e pela interpelação de um público burguês massificado.”¹¹⁰ (FELTES, 1986, 9) Para ele, o exemplo desse processo é o romance de Dickens, *Pickwick Papers* (1836).

Pickwick Papers é um objeto de estudo comum na tradição da pesquisa sobre a literatura vitoriana porque é um *game changer* no cenário inglês, introduzindo um novo tipo de relação material entre o leitor e o romance: a publicação seriada. Não podemos confundir esse tipo de publicação com a seriação em revistas. A estratégia de Dickens é diferenciada, dividindo o texto em vários pequenos volumes que aparecem com determinada periodicidade. Como aponta John Sutherland,

commercial travelers, prospectuses and catalogues, and these were, of course, dependent on the development of paved roads, fast coaches, canals, and eventually, railways. [...] the organization of the market for books was only an extension of the organization of the production of books, the control of production, of which “the publisher” was the specific form.] (FELTES, 1986, 5)

¹⁰⁸ Original: “The “professionalization” of the writer may be seen as part of the same transformation of the relations of production, although again an understanding of the relationship is smothered by the free-enterprise epithet. For to posit a simple contrast between “aristocratic patronage and amateurism” on the one hand, and “professional writers” on the other, is to make it impossible to see a transition from the forms of petty-commodity book production to those of a mature capitalism. [...] The ideology of free enterprise, in particular the notion of “profession,” necessarily overlooks the new relationship of the writer to the new structures of publishing. [...] The conventional accounts do not recognize the vulnerability of the writer in these new relations of production”

¹⁰⁹ Relação em que o primeiro é explorado na produção da mais valia que permite altos lucros, mesmo quando pago altas quantias (FELTES, 1986, 8)

¹¹⁰ Original: “interpellat[e], that is, by [address] and engag[e] an infinity of bourgeois subjects, “traced” in the text. [...] It realizes surplus value in the ensemble of relations which structure its production and by its interpellation of a mass bourgeois audience.”

O romance em partes mensais provou ser um Arco de Ulisses com o qual aparentemente só um homem consistentemente acertava o alvo. Dickens o chamava de ‘uma forma muito incomum’ e para a maioria dos escritores, assim permaneceu. Apenas três importantes romancistas vitorianos usaram a serialização dickensiana para a maior parte de suas obras: Dickens (obviamente), Thackeray e Lever. E dos três, Thackeray e Lever, em última análise, desistiram por ser impraticável. Em suma, o número de romances vitorianos publicados em números mensais é pequeno. No período entre 1837-70, estima-se que de 8 a 9 mil obras de ficção tenham sido produzidas na Inglaterra. No começo desse intervalo de tempo (em seu auge) havia no máximo quinze livros seriados por ano. O número estabilizou-se nos 1840 em torno de cinco. No final da década de 1860, havia diminuído para um ou dois. E em setembro de 1870, existia apenas um.¹¹¹ (SUTHERLAND, 2006, 86)

Ou seja, a inovação de Dickens, que, segundo Sutherland, “é incrivelmente repentina”¹¹² (SUTHERLAND, 2006, 87), muda por alguns anos o cenário da produção, e ressalta o caráter dinâmico do sistema. Interessantemente, podemos traçar, segundo John Sutherland, Harriet Martineau como precursora da forma periódica, ainda que sua estratégia possuísse características diferentes da dickensiana, por ter se configurado em uma série de histórias que não formavam, ao fim, um romance¹¹³. De qualquer modo, o texto de Dickens dá início a uma nova maneira de publicar que acessa com maior facilidade as redes de circulação criadas durante o século XIX. Ela funciona porque “[e]m números, o romance poderia ser vendido independentemente das livrarias assim como o jornal, em uma época em que o jornal tornava-se o meio de comunicação nacional”¹¹⁴ (SUTHERLAND, 2006, 89)

As décadas de 1850 e 1860 veem o declínio da forma, e poucos são os casos em que ela volta a ressurgir. Um deles é *Middlemarch* (1871-72), de George Eliot, que tem sucesso respeitável, mas nada perto do que foi o êxito de Dickens. Se o estudo de Sutherland, por um lado, reforça o argumento de Feltes de que *Pickwick* é um exemplo dos novos modos de produção literária que surgem com o capitalismo maduro, ele também sinaliza o que ele defende quando trata do romance de Thackeray, *Henry Esmond*. Feltes afirma que a estratégia de Dickens não é jogar conforme as regras. Muito do mercado literário ainda funciona pela lógica mais simples da *petty-commodity*:

¹¹¹ Original: “The novel in monthly parts proved a bow of Ulysses which apparently only one man could consistently draw and fire on target. Dickens himself called it 'a very unusual form' and for most writers that is what it remained. Only three major Victorian novelists used Dickensian serialization for the bulk of their novels: Dickens (obviously), Thackeray and Lever. And of the three Thackeray and Lever ultimately gave it up as unworkable. In sum, the number of Victorian novels brought out in monthly numbers in[sic] tiny. Over the period 1837-70 an estimated 8-9,000 works of fiction were produced in England. At the beginning of this period (its boom time) there were at maximum some 15 part-issued shilling serials a year. The number settled down by the 1840s to around five. By the end of the 1860s, it had dwindled to one or two. And by September 1870, there was only one.”

¹¹² Original: “is wonderfully sudden”

¹¹³ Referimo-nos aqui à obra de Martineau intitulada *Illustrations of Political Economy*, publicada em 25 partes ao longo dos anos de 1832 a 1834.

¹¹⁴ Original: “[i]n numbers, the novel could sell independently of the bookshops like the newspaper, at a time when newspapers were becoming a national medium.”

Se o modo de produção da Inglaterra vitoriana era em geral o capitalismo industrial, e a ideologia dominante o ‘livre comércio’, havia também aqueles setores de transformação social ainda caracterizados pela produção mercantil simples, e na metade do século, o mercado editorial era um deles. A publicação de livros era marcada por essas contradições; havia o surgimento de modos de produção literária variados e mais progressistas, mas o modo dominante era a produção mercantil simples de livros que se realizava na estrutura dos caros *three-deckers*, nas bibliotecas que estamos examinando, e práticas e aparatos particulares relacionados.¹¹⁵ (FELTES, 1986, 25)

Podemos, assim, compreender como os diferentes modos de produção que interagem na época são característicos de um período de consolidação do capitalismo industrial como forma dominante. Isso influencia os modos de produção dos textos: novos e mais arrojados formatos (em geral seriados), ou formatos mais tradicionais e prestigiosos como o *three-decker*¹¹⁶. As diferentes estratégias de publicação permitem a formação de uma identidade ao redor de práticas de leitura específicas, que definem ou sinalizam o lugar social dos leitores – e, portanto, de certo modo, o prestígio do escritor:

A lógica das bibliotecas para o formato em três volumes ‘era em geral baseada no argumento de que seus inscritos estavam acostumados à relação custo-benefício (isto é, baseada no tamanho)’; como coloca John Carter, *three-deckers* era para os clientes que ‘gostavam de sentir que estavam lendo o quanto pagaram,’ e A. W. Pollard refere-se à ‘ideia fixa de que quanto mais espaço o livro ocupava na prateleira mais se devia pagar por ele’.¹¹⁷ (FELTES, 1986, 26)

O estudo de N. N. Feltes é limitado, no entanto, à descrição das relações a partir do sistema representacional da teoria marxista a que ele se alia, que tende a se restringir às tensões entre os dominantes (os editores), e os produtores/trabalhadores/dominados, (no caso, os escritores). Essa dicotomia pode ser vista como um problema porque não dá espaço para compreender os recursos discursivos a que os escritores recorrem ao tentar definir a profissão para além da figura do trabalhador e do sistema tradicional de dependência da aristocracia. Os argumentos utilizados pelos próprios artistas são vários, e começam a se desenvolver no século XVIII, como discutido no primeiro capítulo desta tese. No período vitoriano, segundo Clare Pettitt (2003), o desenvolvimento

¹¹⁵ Original: “If the general mode of production in Victorian England was industrial capitalism, and the dominant ideology “free trade,” there were as well sectors of the social formation still characterized by simple petty-commodity production, and in mid-century, publishing was one. Book publishing was marked by these contradictions; there were appearing various, more progressive, capitalist modes of literary production, such as part-issue and magazine serialization, but the dominant mode was the petty-commodity production of books which realized itself in that structure of high-priced three-deckers and libraries which we are examining, and in the attendant particular apparatuses and practices.”

¹¹⁶ Romance dividido em três volumes.

¹¹⁷ Original: “The libraries’ rationale for the three-volume format “was usually based on the argument that their subscribers were accustomed to value (i.e. bulk) for money”; as John Carter remarks, three-deckers were for those library patrons who “liked to feel they were getting their money’s worth of reading,” and A. W. Pollard refers to the “fixed idea that the more space a book occupies on a shelf the more money ought to be paid for it.”

da figura do autor-criador ocorre lado a lado à figura do inventor. Essa retórica permite a negociação das novas leis de extensão do *copyright*, e o estabelecimento do autor como um elemento autônomo em relação ao editor, e não completamente subordinado a ele. Podemos constatar isso quando observamos a produção literária a partir de uma lógica que vê a autoria como uma profissão de classe média, que se distancia dos trabalhadores de base porque faz parte de um tipo de trabalho que é majoritariamente mental:

A formação de um cânone literário e a promulgação de uma ideia de literatura como uma forma de escrita elevada e ‘especial’ não aconteceu em um vácuo, como insinuam tantas críticas recentes que tratam da história das leis de *copyright*, mas, na verdade, ocorreu como parte de uma reconceitualização do trabalho mais ampla, particularmente do trabalho intelectual. Nesse contexto, a cultura da posteridade, que Andrew Bennet recentemente associou aos poetas românticos, foi tanto parte de uma tentativa política de profissionalizar a escrita literária e outras formas de trabalho intelectual, quanto uma projeção ‘poética’ ou estética.¹¹⁸ (PETTITT, 2004, 2)

A posição do autor na sociedade está, nessa época, em disputa por diferentes ideologias. No entanto, o discurso oficial por autores importantes como Dickens ou Carlyle, assim como por legisladores, define a autoria em oposição à classe mais baixa. Ou seja, na Inglaterra vitoriana, a divisão entre alta e baixa cultura, já presente na tradição da filosofia estética do século XVIII, passa também a depender da definição do trabalho intelectual como algo diferente do trabalho manual das classes mais baixas. O autor faz parte de uma classe mais elevada simplesmente porque o tipo de trabalho com o qual está envolvido está além da mera reprodução de um padrão. Desse modo, a ideologia da época se oporia a uma visão dicotômica da divisão subordinatória entre editores e autores. Isso talvez seja ainda mais intenso porque está em jogo a ideia de propriedade intelectual, que, como coloca Pettitt, está relacionada à questão de circulação do texto:

O debate sobre a propriedade intelectual mimetiza a negociação mais ampla do período entre o público e o privado, como Jürgen Habermas e outros mostram, que eram termos dependentes um do outro para seu valor. Habermas contesta que ‘o sentido positivo de ‘privado’ emerge precisamente em referência ao conceito do livre poder de controle sobre a propriedade que funcionava de modo capitalista.’ Para o escritor ou inventor do século XIX, então, a propriedade privada estava necessariamente em jogo em um mercado aberto, e reter um ‘livre poder de controle’ poderia ser perigoso em um ambiente tão competitivo e não regulamentado.¹¹⁹ (PETTITT, 2004, 151)

¹¹⁸ Original: “The formation of a literary canon and the promulgation of an idea of literature as an elevated and ‘special’ form of writing did not happen in a vacuum, as so much of the recent criticism treating of the history of copyright law implies, but, in fact, took place as part of a much wider reconceptualization of labour, and particularly of mental labour. In this context, the culture of posterity, which Andrew Bennet has recently ascribed to the Romantic Poets, was as much part of a political attempt to professionalize literary writing and other forms of intellectual labour, as it was a ‘poetic’ or aesthetic projection.”

¹¹⁹ Original: “The debate over intellectual property mimics that much wider negotiation in the period between private and public, which, as Jürgen Habermas and others have shown, were terms that depended upon one another for their currency. Habermas contests that ‘[t]he positive meaning of “private” emerged precisely in reference to the concept of free power of control over property that functioned in capitalist fashion.’ For the nineteenth-century writer or

Há uma necessidade cada vez maior dos autores definirem os limites de sua propriedade, e a relação dela com qualidades como talento ou comprometimento com o trabalho. Isso se estende a uma terceira dicotomia a que está submetida a autoria, que consiste na variação da concepção do tipo de trabalho envolvido na produção literária. Como discute Daniel Hack (2005), faz o autor um trabalho produtivo ou não? Depende do ponto de vista filosófico adotado pelo crítico;

[John Stuart] Mill queixa-se que até mesmo alguns economistas políticos tratam ‘improdutivo’ como ‘sinônimo de supérfluo ou inútil’. Em virtude dessas associações, quase todos os autores lutavam para estabelecer suas credenciais como trabalhadores produtivos, ou ao menos evitar o estigma da improdutividade.¹²⁰ (HACK, 2005, 63)

Essas discussões geram novas interpretações sobre o trabalho do escritor como profissional, que se afastam das posições românticas sobre o assunto porque se voltam para os aspectos mais relacionados à ideia de trabalho em si, e não só de criação. Ou seja, se preocupam com a existência de um mercado no qual a obra possa circular, e a partir do qual o autor possa receber uma remuneração adequada. Essa inquietude é o que caracteriza a profissionalização do trabalho literário que se dá durante as primeiras décadas da era vitoriana. Uma das tentativas de oficializar a escrita como profissão é criação da *Guild of Literature and Art* (Guilda da Literatura e da Arte), por Charles Dickens e Edward Bulwer-Lynton.

O título da Guilda [da Literatura e da Arte] de Dickens carrega consigo uma sugestão deliberada do ofício e do comércio, e um de seus problemas foi a necessidade de reconciliar seu argumento pela utilidade e instrumentalidade da literatura com a ânsia do próprio Dickens de provar que, ao mesmo tempo em que eram dedicados, escritores não eram, como nas palavras de Thackeray, ‘como qualquer outro trabalhador’ [...]. Sem um conjunto codificado de qualificações de entrada, foi difícil elevar a escrita totalmente ao nível da profissão, e a escolha do nome ‘Guilda’ pode refletir a necessidade de reestabelecer um modelo de ofício e um nível de exclusividade, para que a ‘classe’ dos escritores pudesse ser reconhecida por um corpo de conhecimento técnico compartilhado e compartilhável.¹²¹ (PETTITT, 2004, 163)

inventor, then, private property was necessarily staked on an open marketplace, and retaining a ‘free power of control’ could prove hazardous in such a competitive and unregulated environment.”

¹²⁰ Original: “[John Stuart] Mill complains that even some political economists treat “unproductive” as “synonymous with wasteful or worthless”. Because of these associations, virtually all authors strive to establish their credentials as productive laborers, or at least avoid the stigma of unproductiveness.”

¹²¹ Original: “The title of Dickens’s Guild [of Literature and Art] carried with it a deliberate suggestion of craftsmanship and trade, and one of its problems was its need to reconcile its argument for the utility and instrumentality of literature with Dickens’s own need to prove that while writers were hardworking, they were not, as Thackeray had suggested, ‘just like any other daily toiler’ [...]. Without a codified set of entrance qualifications, it proved difficult to elevate writing fully into a profession, and the choice of ‘Guild’ may reflect the need to reinstate a model of craftsmanship and a level of exclusivity, so that the ‘class’ of writers could be recognized by a shared and sharable body of technical knowledge.”

A Guilda, fundada em 1851, serviria para dar suporte financeiro para autores iniciantes, ou para aqueles que não recebiam a devida remuneração. Assim, funcionava como uma instituição que protegia os membros mais frágeis que participavam ativamente da profissão. Ao mesmo tempo, “[a] Guilda procura evitar o estigma da caridade e a mudança da ‘proteção’ governamental ao cultivar uma imagem de independência coletiva.”¹²² (HACK, 2005, 89)

Na mesma época, criam-se numerosas novas revistas literárias, que abrigam cada vez maiores números de escritores. Essa proliferação implica a circulação de mais textos serializados nas revistas, e menos outros tipos de publicação como o romance seriado. Somando-se a isso, “[n]o final da década de 1850 e nos anos 1860, emergiu uma nova geração de editores (George Bentley, John Maxwell, William Tinsley, Hurst and Blackett) e romancistas (Meredith, Reade, Collins, Ouida, Braddon) para quem a serialização em números mensais era tão antiga quanto a peruca empoadada ou o sapato de fivelas”¹²³ (SUTHERLAND, 2006, 108). Essa nova geração de editores e criadores continua práticas anteriores, mas já está inserida na lógica de um sistema literário que depende das revistas e da serialização para existir. Estabelecem-se, portanto, práticas de autoria que são mais diversas em si mesmas, porque são, de certa forma, multimodais. O conhecimento do público e do funcionamento da imprensa torna-se essencial para o sucesso de vendas, e, em larga medida, de crítica. Os autores e autoras precisam, assim, de uma maior consciência de suas posições dentro do sistema literário em que se inserem, e, nesse sentido, também de uma maior consciência de si próprios e da natureza da produção literária como trabalho.

Nesse cenário, dois pensadores se destacam: o primeiro, e mais popular, Thomas Carlyle, em seu ensaio *Hero as Man of Letters*, parte do livro resultante de uma série de palestras ministradas no final da década de 1840 sobre a natureza do heroísmo, fala sobre a ideia do homem de letras como o herói da incipiente era vitoriana. Dentre o conjunto dos seis textos, esse é o ensaio mais importante para entender a autoria para Carlyle, porque reflete diretamente a época em que escreve, ainda que nos outros textos ele apresente uma visão mais clara sobre a ideia do heroísmo como forma de reconhecer o valor das atividades masculinas. Podemos tomá-lo como um porta-voz de uma parte da comunidade intelectual vitoriana principalmente porque as palestras foram extremamente bem recebidas à época. No entanto, é preciso frisar como a obra do escritor se volta especificamente para o gênero masculino, e que esse engendramento se estende a sua ideia de autoria. O que é importante para Carlyle é demonstrar que o homem de letras precisa ser também um herói espiritual para a sociedade, infundindo-a dos valores mais elevados tanto através de sua obra, quanto de sua

¹²² Original: “The Guild seeks to avoid the stigma of charity and the change of governmental “protection” by cultivating an image of collective independence.”

¹²³ Original: “[i]n the late 1850s and 1860s there emerged a new generation of publishers (George Bentley, John Maxwell, William Tinsley, Hurst and Blackett) and novelists (Meredith, Reade, Collins, Ouida, Braddon) for whom serialization in monthly numbers was as antediluvian as the powdered wig or the buckled shoe.”

trajetória individual – e isso inclui seu posicionamento em relação ao mercado literário e à remuneração do escritor. Segundo David Sorensen, “para Carlyle, o heroísmo era proeminentemente um dote mental”¹²⁴ (SORENSEN, 2013, 9), mas essa capacidade intelectual precisava abastecer o poder espiritual do herói, que se transmitia através da imprensa. “Carlyle estava pronto para declarar que uma nova reserva de autoridade espiritual havia emergido no século XIX, que alterava radicalmente o modo como as crenças eram transmitidas. A criação da imprensa barata servia de púlpito para um novo sacerdócio.”¹²⁵ (SORENSEN, 2013, 12) Assim, as mudanças que o escritor percebe no meio são refletidas no funcionamento da autoria heroica que ele admira e prescreve.

O ensaio busca sublinhar a novidade dessa figura, bem como sua dualidade em estar tanto no campo do espírito como do pragmatismo. Ele é capaz de, ao se configurar como uma Grande Alma que fala ao mundo, buscar para si mesmo um modo de subsistência:

Ele é novo, digo eu; mal dura um século neste mundo. Nunca, até por volta de cem anos atrás, foi vista qualquer figura de uma Grande Alma vivendo à parte de modo anômalo; buscando proferir a inspiração que havia nele em Livros Impressos, e encontrando morada e subsistência naquilo que ao mundo agradasse dar-lhe para fazer.¹²⁶ (CARLYLE, 2013, 132)

Sua posição não é afastada do funcionamento social, mas, pelo contrário, profundamente ativa. A ideia do homem de letras como uma figura de poder é muito importante para Carlyle, e se reitera quando ele afirma que o escritor tem a capacidade de comandar o seu povo. Há uma aproximação da figura do mestre, do sábio, que passa o conhecimento adiante, iluminando quem entra em contato com sua obra através da alma presente nela. “Ele, como ele for, é a alma de tudo. O que ensina, o mundo todo fará.”¹²⁷ (CARLYLE, 2013, 133) Ou seja, o homem de letras tem um papel fundamental de educador da nação, que mostra o caminho que ela deve seguir, e sua legitimidade está em seu potencial metafísico de Grande Alma. Por outro lado, se aproxima também da igreja, ou da figura do pregador, cuja paróquia é o mundo todo; o homem de letras é, para Carlyle, definitivamente um líder: “O Escritor de um Livro, não é ele um Pregador pregando, não para esta ou aquela paróquia, mas para todos os homens de todos os lugares e tempos?”¹²⁸ (CARLYLE, 2013, 136) É no livro que se faz a alquimia do poder, e onde se inscreve a sua

¹²⁴ Original: “for Carlyle, heroism was preeminently a mental endowment”

¹²⁵ Original: “Carlyle was ready to declare that a fresh reservoir of spiritual authority had emerged in the nineteenth century that radically altered the way in which beliefs could be transmitted. The creation of cheap printing served as a lectern to a new priestcraft.”

¹²⁶ Original: “He is new, I say; he has hardly lasted above a century in the world yet. Never, till about a hundred years ago, was there seen any figure of a Great Soul living apart in that anomalous manner; endeavouring to speak forth the inspiration that was in him by Printed Books, and find place and subsistence by what the world would please to give him for doing that.”

¹²⁷ Original: “He, such as he may be, is the soul of all. What he teaches, the whole world will do and make.”

permanência. “Nenhuma Runa mágica é mais estranha que um Livro. Tudo que a Humanidade [*Mankind*] fez, pensou, ganhou ou foi: jaz como se preservado magicamente nas páginas dos Livros. Eles são as posses escolhidas pelos homens.”¹²⁹ (CARLYLE, 2013, 136)

Note-se o engendramento dos termos: sempre os “homens”, nunca “humanidade” [*humanity*]. Para Carlyle, parece perigoso dar todo esse poder espiritual para as mulheres. Implicitamente, ele parece sugerir que elas não seriam capazes de lidar com os “Livros”, porque não passariam pelas mesmas encruzilhadas (espirituais e pragmáticas) que os heróis de Carlyle. Elas aparecem como *foolish readers*, leitoras fúteis, cujo reino de domínio é apenas o dia-a-dia, a rotina dos casamentos e do gerenciamento das casas.

Não a miséria do romance das bibliotecas circulantes, que meninas fúteis folheiam em vilas remotas, mas que ajuda a regular seus casamentos práticos e seus ambientes domésticos. Assim sentiu ‘Celia’, assim agiu ‘Clifford’: o Teorema fútil da Vida, carimbado nesses cérebros jovens, emerge como uma sólida Prática um dia.¹³⁰ (CARLYLE, 2013, 136)

Portanto, o âmbito da vida prática não é estritamente o loco de atuação do homem de letras. O romance a que Carlyle se refere é aquele que circula nas bibliotecas ambulantes e que, por questão de probabilidade, pode ter sido escrito por uma mulher. O livro ensina algum tipo de prática, mas não é necessariamente um tipo de aprendizado valorizado, como aquele da história, da política ou da religião. O âmbito público, do poder, do ensino, da religião, é reservado para os homens: “Todas as coisas foram alteradas para os homens; todos os modos de trabalhos importantes dos homens: o ensino, a pregação, o governo, e todos os outros.”¹³¹ (CARLYLE, 2013, 137) Por isso é que ele, o autor, pode governar a partir de sua palavra, e por isso os símiles que Carlyle apresenta são tão cruciais: os corações são tocados como o carvão vivo do altar, isto é, a experiência da leitura da obra de um homem de letras é uma experiência religiosa de elevação da alma. A literatura revela os segredos da natureza, porque é resultado da criação de um porta-voz dessa verdade que transcende a simples experiência cotidiana: “Ele tocou verdadeiramente nossos corações como um carvão vivo do altar. Talvez não haja adoração mais autêntica. A Literatura, na medida em que é

¹²⁸ Original: “The Writer of a Book, is not he a Preacher preaching, not to this parish or that, on this day or that, but to all men in all times and places?”

¹²⁹ Original: “No magic Rune is stranger than a Book. All that Mankind has done, thought, gained or been: it is lying as in magic preservation in the pages of Books. They are the chosen possession of men.”

¹³⁰ Original: “Not the wretchedest circulating-library novel, which foolish girls thumb and con in remote villages, but will help to regulate the actual practical weddings and households of those foolish girls. So ‘Celia’ felt, so ‘Clifford’ acted: the foolish Theorem of Life, stamped into those young brains, comes out as a solid Practice one day.”

¹³¹ Original: “All things were altered for men; all modes of important work of men: teaching, preaching, governing, and all else.”

Literatura, é um ‘apocalipse da Natureza,’ uma revelação do ‘segredo aberto.’¹³² (CARLYLE, 2013, 138)

A literatura converte-se no lugar para pensar o mundo, e um lugar de poder grandioso: “Os Livros são também nossas Igrejas. [...] A Literatura é também nosso Parlamento.”¹³³ (CARLYLE, 2013, 139) Desse modo, não é surpreendente que Carlyle queira que o autor, ou o homem de letras, ocupe uma posição proeminente na sociedade, como parte da classe governante. Ele recorre ao exemplo chinês para ilustrar o que pensa ser esse lugar:

De longe o fato mais interessante que ouvi sobre os chineses é um que não conseguimos esclarecer, mas que inspira uma curiosidade profunda mesmo em sua obscuridade: qual seja, que eles tentam fazer de seus Homens de Letras seus Governantes! Seria precipitado dizer que se entende como isso se realiza, ou com qual grau de sucesso isso se verifica. Todas as coisas do tipo devem ser mal sucedidas; mas mesmo um pequeno grau de sucesso é precioso; a própria tentativa, quão preciosa!¹³⁴ (CARLYLE, 2013, 142)

Há algum nível de desconfiança sobre a informação, parcialmente motivada pelo preconceito com que um Estado não-inglês, e ainda por cima oriental, é visto pela sociedade vitoriana. É importante lembrar que Carlyle oferece suas palestras no início do reinado de Vitória, e, portanto, no início do período mais ativo da expansão do império britânico. O valor de uma experiência oriental serve, portanto, apenas a título de exemplo, pois precisa ser mediado pelas dúvidas que apresenta na passagem anterior.

Para que o homem de letras possa, contudo, ocupar o seu lugar de direito, é preciso também negociar o lugar da imprensa, e tomar consciência de sua dimensão. Carlyle declara que a imprensa está além do púlpito e do senado – é o espaço em que a troca de ideias se efetiva mais completamente, e, portanto, o espaço ideal para a existência do homem de letras. Contudo, como aponta Clare Pettitt, “[s]e o homem de letras do século XIX, inventor, precisa consolidar sua posição social, ele não tem escolha senão abraçar as tecnologias emergentes de comunicação em massa, mas se deve manter-se um herói espiritual, deve viver além e fora delas, confiando que a posteridade lhe trará suas recompensas.”¹³⁵(PETTITT, 2004, 24)

¹³² Original: “He has verily touched our hearts as with a live coal from the altar. Perhaps there is no worship more authentic. Literature, so far as it is Literature, is an ‘apocalypse of Nature,’ a revealing of the ‘open secret.’”

¹³³ Original: “Books are our Church too. [...] Literature is our Parliament too.”

¹³⁴ Original: “By far the most interesting fact I hear about the Chinese is one on which we cannot arrive at clearness, but which excites endless curiosity even in the dim state: this namely, that they do attempt to make their Men of Letters their Governors! It would be rash to say, one understood how this was done, or with what degree of success it was done. All such things must be very unsuccessful; yet a small degree of success is precious; the very attempt how precious!”

¹³⁵ Original: “[i]f the nineteenth-century man-of-letters inventor is to consolidate his social position, he has no choice but to embrace the emerging technologies of mass communication, but if he is to remain a spiritual hero, he must live beyond and outside them, trusting to posterity for his rewards.”

A ideia do homem de letras, para Carlyle, também se baseia na originalidade, assim como no ideal romântico. Contudo, sua concepção de originalidade depende profundamente da autonomia de pensamento e da liberdade em relação a fatores externos, e não da criação de uma obra sem precedentes. É a aproximação da verdade que o autor procura, e que pode distinguir o homem de letras da massa de outros escritores na qual atua, e é essa verdade que lhe dá o status de profeta:

Chamo-os, os três, de Homens Genuínos, mais ou menos; fiel, ainda que, na maior parte das vezes, inconscientemente, tentando ser genuínos, e enraizando-se na verdade eterna das coisas. Isso em certo grau que os distingue da pobre massa artificial de seus contemporâneos; e os faz dignos de serem considerados Porta-Vozes, em alguma medida, da verdade eterna, como os Profetas em suas épocas.¹³⁶ (CARLYLE, 2013, 149)

A essência da originalidade se configura, então, em um modo de expressar verdades que se adequam à experiência individual de cada autor, e, a partir das quais os preceitos para uma vida exemplar são retirados. A genuinidade a que se refere Carlyle está relacionada a uma concepção de verdade eterna a que o autor tem acesso, e à qual dá voz, isto é, não é apenas uma questão de forma de expressão, mas de proximidade do conteúdo com uma verdade abstrata.

A posição de Thomas Carlyle sobre a autoria reflete uma parcela bastante considerável da comunidade intelectual, que via a literatura como meio de expor ideias sobre como a sociedade deveria funcionar, de modo a unir o público ao redor de uma figura especial, assinalada por seu talento. A caracterização do *Hero as Man of Letters*, contudo, para além dessa proposição geral, é dependente da ideia de masculinidade como centro do valor do trabalho, e do comprometimento com o esforço intelectual que circula na imprensa.

De outro ponto de vista, ainda masculino, George Henry Lewes apresenta uma visão da autoria um pouco diferente. Muito mais pragmático que Carlyle, Lewes escreve um ensaio para a *Fraser's Magazine* de 1847, descrevendo a situação do autor como profissional. Ele não está buscando as soluções mais metafísicas sugeridas por Carlyle, mas retratando a condição dos autores na Europa da metade do século, a partir do que ele considera ser importante – a publicação periódica.

“The Condition of Authors in England, Germany and France” (A condição dos autores na Inglaterra, na Alemanha e na França) abre com a afirmativa categórica: “A literatura tornou-se uma profissão. É um meio de subsistência, quase tão seguro quanto a ordem ou a igreja.”¹³⁷ (LEWES,

¹³⁶ Original: “I call them, all three, Genuine Men more or less; faithfully, for most part unconsciously, struggling to be genuine, and plant themselves on the everlasting truth of things. This to a degree that eminently distinguishes them from the poor artificial mass of their contemporaries; and renders them worthy to be considered as Speakers, in some measure, of the everlasting truth, as Prophets in that age of theirs.”

¹³⁷ Original: “Literature has become a profession. It is a means of subsistence, almost as certain as the bar or the church.”

1847, 285) A frase de Lewes reitera o argumento que temos tentado cimentar ao longo deste capítulo, qual seja, que a profissionalização do escritor faz parte da prática da autoria no contexto vitoriano. O pensador é um dos primeiros a explicitar tão claramente esse processo. Como em Carlyle, a igreja aparece novamente correlacionada à profissão literária, mas agora não mais por ser exclusivamente um lugar de liderança, mas sim uma carreira – assim como a lei. Há uma diferença essencial entre se chamar a literatura de profissão e de trabalho: a ideia de vocação, um chamado a que o escritor deve responder. “Se refletimos sobre as grandes metas da literatura, facilmente percebemos o quão importante é que os professores laicos do povo sejam homens de vocação inquestionável. A literatura deveria ser uma profissão, e não um negócio.”¹³⁸ (LEWES, 1847, 285) Novamente, o autor é um “lay teacher”, ou seja, um professor laico, aquele que tem o poder de, com as palavras, ensinar algo para o desenvolvimento de seu público. O lugar do autor como figura de autoridade não é, porém, como quer também Carlyle, de gênero neutro:

Assim que as recompensas são altas e seguras o suficiente para seduzir os homens a entrarem em suas fileiras apenas por causa do ganho, e para que os pais pensem nela como uma oportunidade para seus filhos, é neste ponto que se distorce. [...] Será – e, com efeito, está rapidamente chegando neste ponto – como o exército de Xerxes, inchado e sobrearregado por mulheres, crianças e tropas maltreinadas. Deveria ser como uma falange macedônica, selecionada, compacta, irresistível.¹³⁹ (LEWES, 1847, 285)

A configuração do exército de autores de Lewes é complexa e, à luz de sua futura relação com George Eliot, contraditória. Ele prevê um futuro em que os ganhos com a profissão da literatura se estabilizem de tal modo que a carreira poderá ser vista como uma escolha válida para os jovens, assim como as leis ou a medicina. No entanto, essa atração será também motivo para que aqueles não-merecedores do status também se envolvam: mulheres, crianças e amadores. Isso está longe da ideia que Lewes parece pretender, de uma padronização da autoria para uma elite intelectual bem treinada e, claramente, masculina.

Na sequência, o autor discute como a Inglaterra difere de outros países na consolidação da profissão da autoria, em consonância com o que a pesquisa atual parece demonstrar sobre o século XIX, ou seja, que a literatura depende da imprensa periódica para seu sucesso. Nesse sentido, ele acredita diferir da França, onde os editores seriam pobres e desonestos, e da Alemanha, onde os editores seriam ricos porque a impressão é barata, mas prefeririam publicar livros, e não periódicos. Essa configuração permite que “[e]m pagamentos aos literatos, a Inglaterra super[e] com folga tanto

¹³⁸ Original: “If we reflect upon the great aims of literature, we shall easily perceive how important it is that the lay teachers of the people should be men of an unmistakable vocation. Literature should be a profession, not a trade.”

¹³⁹ Original: “As soon as its rewards are high enough and secure enough to tempt men to enter the list for the sake of the reward, and parents think of it as an opening for their sons, from that moment it becomes vitiated. [...] It will be – and, indeed, is, now fast approaching that state – like the army of Xerxes, swelled and encumbered by women, children and ill-trained troops. It should be a Macedonian phalanx, chosen, compact, and irresistible.”

a França quanto a Alemanha. Os livreiros são mais generosos na Inglaterra; no estrangeiro, são os governos.”¹⁴⁰ (LEWES, 1847, 286) Essa generosidade de pagamento está colocada pelo autor na faixa das 300 libras ao ano, com o que uma vida respeitável pode ser sustentada. As diferenças entre os países colocam os autores ingleses em vantagem, principalmente porque recebem maior reconhecimento das revistas literárias em que publicam. À luz dessa afirmação, chama atenção o comentário de Lewes sobre a *Revue des Deux Mondes*, a famosa revista francesa. Ele discute a remuneração de seus colaboradores, e parece queixar-se sobre o montante mais alto ter sido pago a George Sand – não por acaso, uma mulher. Conforme o tom do ensaio, o fato parece afrontoso para Lewes, pois uma mulher a receber mais por suas contribuições é completamente oposto ao que ele tem afirmado até então sobre a profissão da autoria como domínio exclusivamente masculino:

Outros colaboradores cujos nomes eram uma atração recebiam, claro, preços mais altos; mas o preço mais alto já pago pela *Revue des Deux Mondes*, mesmo quando contava entre seus colaboradores com homens como Cousin, Remusat, Gustave Planche, Augustin Thierry, Saint-Mare Girarden, Michel Chevalier, A. de Vigny, De Balzac, Ch. Nodier, Alfred de Musset, etc, foi pago a George Sand; e quanto você acha que foi esse máximo? 250 francos (10 libras) por folha!¹⁴¹ (LEWES, 1847, 286)

O principal objetivo de seu ensaio não é, apesar do comentário sobre Sand, contestar a massa de escritoras mulheres, e sim discutir os benefícios da literatura periódica como espaço no qual os autores podem expressar suas vozes e, através delas, educar a população. Parece-nos que, fazendo coro a Carlyle, Lewes vê a literatura como instrumento didático, e, desse modo, acessível tanto a um grande número de leitores, quanto a um número expandido de autores competentes nos formatos específicos ao meio. Não por acaso, o texto é publicado em uma das mais populares revistas da primeira metade do século. Lewes argumenta que a brevidade dos ensaios contidos na imprensa periódica condensa assuntos que poderiam ser estendidos em livros exageradamente grandes, diminuindo o valor de estudos que tem a sua expressão perfeita em formatos menores.

A literatura periódica é algo maravilhoso. É um potente instrumento de educação de um povo. É o único modo decisivo de resgatar a autoria da insígnia da servitude. Aqueles que peroram tão magniloquentemente sobre obras sérias, que desprezam a natureza ensaística e fragmentária da literatura periódica, esquecem que há muitos homens que podem produzir um bom ensaio, e sempre houve escassez daqueles com a capacidade para produzir boas obras. Um ensaio brilhante, ou um fragmento sensato, não é menos brilhante ou sensato por sua brevidade, ou porque não exaure o assunto. [...] Quanto mais refletimos sobre o problema, mais razões encontramos para sermos gratos pela literatura periódica, que, se não

¹⁴⁰ Original: “[i]n money payments to literary men England far surpasses either France or Germany. The booksellers are more generous in England; abroad, the governments.”

¹⁴¹ Original: “Other contributors whose names were an attraction, received of course higher prices; but the highest price ever paid by the *Revue des Deux Mondes*, even when numbering amongst its contributors such men as Cousin, Remusat, Gustave Planche, Augustin Thierry, Saint-Mare Girarden, Michel Chevalier, A. De Vigny, De Balzac, Ch. Nodier, A. Dumas, Alfred de Musset, &c, was that paid to George Sand; and how much, think you, was that maximum? – 250 francs (10l.) a sheet!”

pode salvar-nos de maus livros por completo, ao menos previne que bons artigos se diluam em obras fracas. Além disso, devemos à literatura periódica a possibilidade da autoria como profissão.¹⁴² (LEWES, 1847, 288-289)

O maior problema que o escritor percebe é, no entanto, a falta de prestígio dos escritores como agentes oficiais de mudança social. Para além da posição de professor, o autor poderia, para Lewes, fazer parte da classe dirigente, sendo beneficiado pelo governo, não diretamente por pensões, mas por cargos de atuação oficial, como professorados. O que impede que tais cargos sejam criados, segundo o pensador, é o desrespeito pela profissão literária por parte da população em geral, e dos senhores mais abastados em específico. Ele ilustra essa ideia com uma figura genérica que não se sensibiliza com a destituição dos autores em geral:

João Tourinho está sempre pronto a pagar. [...] Ele paga por um livro; ele assina números para a viúva e os filhos de um autor desgraçado; mas antecipar a miséria por benevolência prospectiva não é uma ideia que lhe ocorreria, ou, em lhe ocorrendo, o tormentaria. [...] Porém, ele não fica de modo algum horrorizado com a destituição de um autor. Parece-lhe a condição natural das coisas. Está de acordo com suas ideias sobre um autor; é a atmosfera apropriada do sótão, a xícara quebrada utilizada como tinteiro, e a manta para qualquer proteção.¹⁴³ (LEWES, 1847, 293)

A visão de Lewes sobre o autor se alinha à de Carlyle no que toca à importância dessas figuras para o bom funcionamento do governo. Porque eles detêm, no caso de Carlyle, poder, no caso de Lewes, aptidão, devem fazer parte da organização social de forma ativa e ser apropriadamente remunerados pelos seus esforços. O trabalho intelectual que ambos, Thomas Carlyle e George Henry Lewes, reconhecem como âmbito de atuação dos escritores tem um valor que transcende a simples troca monetária e impõe-se como fonte de orientação para que a população se desenvolva intelectual e, no caso de Carlyle, espiritualmente.

É relevante pensar como essa ideia de autoria é incongruente com a figura do autor romântico, envolto no mistério da loucura ou do isolamento, uma vez que, para os pensadores vitorianos, ele está no centro da socialização. Ele depende da sociedade em que vive, mas, para

¹⁴² Original: “Periodical literature is a great thing. It is a potent instrument for the education of a people. It is the only decisive means of rescuing authorship from the badge of servility. Those who talk so magniloquently about serious works, who despise the essay-like and fragmentary nature of periodical literature, forget that while there are many men who can produce a good essay, there has at all times been a scarcity of those who can produce good works. A brilliant essay, or a thoughtful fragment, is not the less brilliant, is not the less thoughtful, because it is brief, because it does not exhaust the subject. [...] The more we reflect on this matter, the more reason we find for being grateful to a periodical literature, which, if it cannot wholly save us from bad books, does, at least, prevent good articles from being dilluted into thin works. Moreover, to periodical literature we owe the possibility of authorship as a profession.”

¹⁴³ Original: “John Bull is at all times ready to pay. [...] He will pay for a book; he will subscribe for the widow and children of a heart-broken, misery-broken author; but to anticipate that misery by prospective benevolence, is not an idea that would occur to him, or occurring, that would long torment him. [...] But he is by no means impressed by any horror at an author’s destitution. It seems the natural condition of things. It accords with his idea of an author; it is a proper atmosphere for the attic, the broken teacup as an inkstand, and the blanket for all covering.”

além disso, exerce uma função essencial de professor de seu público, e, portanto, não pode se manter à margem dos acontecimentos.

Em segundo lugar, fica clara a incoerência dessa visão de autoria com os lugares sociais ocupados por escritores não privilegiados, ou não homens. Existe uma outra realidade que se estabelece a partir da experiência das mulheres escritoras, que precisam se articular com essa visão apresentada pelos dois autores. Nesse contexto diverso, as escritoras procuram delimitar suas próprias ideias sobre produção intelectual e arte, e é preciso voltarmos para seus dilemas de modo a compreender como a autoria vitoriana é complexa quando se expande para além do gênero masculino

A partir de estudos sobre a condição social, econômica e cultural das mulheres vitorianas, são reconhecíveis os tipos de relações possíveis que as vinculavam com a vida pública. Existe um conjunto de obras que refletem sobre a posição da mulher na sociedade vitoriana a partir de sua participação em esferas de atuação que não são domésticas – como a imprensa, a filantropia, a educação, e a indústria.

Nesse sentido, a classe é um fator importante de diferenciação. Há diferenças em se falar de uma mulher da classe trabalhadora, de uma aristocrata e de uma mulher da classe média. Os espaços que elas ocupam são distintos, bem como suas necessidades, lutas e interesses. Outros fatores de diferenciação poderiam ser explorados – raça, sexualidade, idade. Todos eles problematizam a noção padrão da mulher vitoriana, o Anjo do Lar de Patmore¹⁴⁴. Não se pretende que este capítulo dê conta de todas as experiências possíveis durante as primeiras décadas da era vitoriana. Desse modo, tendo em vista o contexto de Elizabeth Gaskell e George Eliot, que serão analisadas nos próximos capítulos, ambas oriundas da classe média, com acesso à educação (semiformal, disponível para as meninas), intelectualizadas, brancas e heterossexuais, o capítulo aborda essa mulher “média”, ou seja, a mulher cuja posição está menos desestabilizada por fatores de marginalização além de seu gênero.

É importante retomar alguns pontos históricos centrais para balizar o contexto da era vitoriana. Primeiramente, vale apontar o momento em que o período começa, uma vez que a coroação da rainha Vitória é um marco claro de início. A celebração ocorre em 20 de junho de 1837, quando a rainha tem apenas dezoito anos. A ascensão ao trono de uma menina é um fato interessante para a criação de um paradigma cultural de época. De certo modo, é uma contradição que a governante de uma das maiores potências econômicas do século XIX tenha pertencido ao gênero feminino, considerando o poder dos discursos que buscam prescrever a circunscrição da

¹⁴⁴ Título do famoso poema ‘The Angel in the Home’, de Coventry Patmore, publicado em 1854 e expandido até 1862, que fala sobre o ideal da mulher doméstica.

mulher ao lar. Lucy Worsley (2019), na mais recente biografia da rainha, propõe, em contraste, que a razão pela qual o reinado de Vitória é tão poderoso é sua aderência aos papéis de gênero tradicionais.

Foi a imagem de uma rainha mulher que valoriza acima de tudo o casamento e o marido, e, depois de sua viuvez, sua memória, que conseguiu contrabalancear os impactos negativos da empresa imperialista do Estado britânico, além de neutralizar a repercussão das reformas políticas que deram mais acesso ao poder para a população. O primeiro Ato de Reforma que reestrutura a configuração política das casas legislativas do governo é de 1832, antes de Vitória. No entanto, em 1867, o segundo ato é votado nas casas do parlamento, e o voto se estende ao dobro dos homens ingleses da classe trabalhadora. Essa mudança de legislação é importante, porque reduz o poder da monarquia e aumenta a possibilidade de representação no parlamento. Ela é seguida de outras mudanças, entre elas a votação do *Married Woman's Property Act*, primeiramente em 1870, reformado em 1882, 1884 e 1893, que revisa a regra que impede a mulher casada de adquirir ou herdar propriedade em seu próprio nome, além de outorgar-lhe o direito de processar também em próprio nome. Essa é uma das leis mais discutidas pelos primeiros movimentos feministas e decorre de uma campanha intensa dos defensores dos direitos das mulheres. É importante notar, portanto, que mais da metade do reinado da rainha Vitória se passa sem que as mulheres casadas tenham muitos direitos em relação a suas próprias finanças ou propriedades. Esse problema é o pano de fundo com o qual a maior parte das escritoras aqui mencionadas precisou lidar, seja pela escolha de não casar, seja pela negociação com o marido sobre o manejo das finanças familiares.

Não é apenas a questão da mulher que toma a frente nas discussões políticas. Com a expansão da indústria, da ferrovia e das novas tecnologias que impactam na estrutura social, o trabalhador fica mais presente na consciência das classes superiores, e a condição de vida da população mais necessitada ganha força enquanto questão de discussão pública. A nova realidade da industrialização catalisa mudanças sociais e impulsiona a revisão de algumas estruturas. As conclusões não são, contudo, necessariamente revolucionárias. Com efeito, muitas vezes, a participação de novos atores sociais em contextos modernos (a mulher na fábrica, o trabalhador intelectual) é recebida pelas estruturas de poder de modo hostil, gerando novos discursos para manter as velhas hierarquias em funcionamento. As discussões são refratadas e acabam aparecendo como questões tangenciais ou lateralizadas, e não como pautas emergenciais (ao menos em um primeiro momento).

Na década de 1830 isso aparece na relutância dos governantes em repelir as *Corn Laws*¹⁴⁵, ainda que o movimento *Anti-Corn Laws* tome força e representação política. Essa representação é essencial; resultante do Reform Act de 1832, que reestruturou o sistema eleitoral britânico, permitiu a presença de representantes na *House of Common* de cidades antes ignoradas. Isso resultou em um maior impacto da industrialização como elemento identitário do Estado e possibilitou que os interesses da classe média também pudessem ser mobilizados e defendidos no parlamento.

As mudanças refletem também o estabelecimento de uma nova mentalidade e ideologia claramente de classe média, que toma papel central na formação da estrutura da sociedade inglesa (ARMSTRONG, 1987). Essa ideologia foi instaurada através de processos de subjetivação do indivíduo, que passa a se constituir a partir de sua capacidade de sentir (uma capacidade eminentemente privada). Esse indivíduo é, por diversas operações realizadas através da ficção, segundo Armstrong, uma mulher – uma mulher branca, de classe média, com aspirações ao casamento. É importante frisar que essa definição de subjetividade a partir do sujeito feminino é completamente limitada a seu estado pré-marital, o que causa uma série de implicações problemáticas, principalmente no que toca às leis inglesas do casamento, que impedem que a mulher seja considerada um sujeito independente de seu marido.

O que fica ressaltado pelas proposições de Armstrong é que a mulher, ainda que sujeitada a todos os tipos de limitação que um sistema patriarcal capitalista impõe, é também ela (como ideia e como integrante) parte fundamental de reprodução desse sistema. Essa posição ambígua em que a mulher vitoriana é colocada apresenta desafios e possibilidades. Tentaremos dar ideia das dimensões desses desafios que essas mulheres enfrentam, e dos modos de utilização dessas possibilidades como meios de alcançar algum tipo de autonomia (ainda que parcial).

Como coloca Dorice Williams Elliott,

Um dos problemas de estudos que focam na opressão das mulheres é que, uma vez que o poder do opressor fica estabelecido e elaborado, é difícil explicar de onde surgem as mudanças, ou como indivíduos acreditavam poder resistir. Similarmente, se, como muitos foucaultianos, focalizam-se discursos totalizantes que assimilam até mesmo a resistência declarada, torna-se quase impossível explicar como ocorre a mudança. Ao concentrar-me não na resistência, mas na contradição interna da ideologia doméstica, posso demonstrar como até mesmo mulheres que se subscreveram ao ideal (consciente ou inconscientemente) desafiaram-no e auxiliaram em sua mudança.¹⁴⁶ (ELLIOTT, 2002, 10)

¹⁴⁵ Legislação que regula as tarifas na importação de grãos de 1815 a 1846, e que acaba tendo como resultado o aumento do preço dos alimentos.

¹⁴⁶ Original: “One of the problems with studies that focus on women’s oppression is that once the power of the oppressor is established and elaborated, it is difficult to explain where change comes from, or how individuals believed they could resist. Similarly, if, like many Foucauldians, one focuses on totalizing discourses that assimilate even open resistance, it becomes nearly impossible to explain how change occurs. By concentrating not on resistance but on an internal contradiction within domestic ideology, I am able to show how even women who heartily embraced its ideals (unconsciously or not) challenged and helped to change them.”

Podemos pensar nos problemas que as mulheres vitorianas encontram como elementos delimitados por áreas específicas. Em primeiro lugar, apresenta-se como desafio para a emancipação feminina de uma ideologia domesticante o discurso científico que define a mulher como um ser relacional, cuja característica principal é a falta, ou a negatividade (o não-ter). A ciência determina que sua fisiologia é patológica, e que sua psique é dependente da masculina. Segundo Cynthia Eagle Russett (1989), os estudos do século XIX são marcados pelas tentativas de determinar, através de critérios objetivos, as diferenças entre homens e mulheres. Essas distinções acabam, entretanto, presas em discursos que associam o feminino à deficiência, por vezes exagerando as evidências empíricas. Os estudos da antropologia e da psicologia passam da análise de evidências a ilações prescritivas sobre o lugar e a função apropriados para as mulheres, em geral utilizando a menstruação e a gravidez como indícios da inferioridade e/ou da inadequação da mulher ao ambiente público.

John Sutherland (2006), ao tratar do caso de Edward Bulwer-Lytton e de sua esposa, demonstra como o uso do discurso científico, principalmente na área da medicina, serviu de instrumento para que o escritor conseguisse que, depois de separados, sua mulher se mantivesse quieta em relação a sua falta de assistência financeira. Lytton recorre a um médico conhecido por internar pacientes como loucos, de acordo com a indicação de seus familiares, e ameaça a prisão da esposa, Rosina, em um hospital psiquiátrico. Esse já havia sido o destino da mulher de William Thackeray, e a ameaça é suficiente para calar a mulher. Como aponta Sutherland,

O que Lytton presumivelmente pretendia era assustá-la, ao lhe mostrar os instrumentos, como a Inquisição fizera com Joana D'Arc. Rosina pode compreender com suficiente clareza o que acontecia com esposas como Mrs. Thackeray, e pode prever o que aconteceria consigo caso tentasse escapar como em Hertford, em 9 de junho de 1858. O aprisionamento parece ter sido pensado como uma demonstração para persuadi-la a controlar-se no futuro, e permitir que seu marido continuasse sua carreira. Estava aí a cenoura. Se Lady Lytton se comportasse, ela teria um aumento de sua pensão para £500 e poderia ter acesso a seu filho. Idealmente, ficaria fora do país. Lytton conseguiu seu objetivo, e Rosina nunca mais o humilhou publicamente.¹⁴⁷ (SUTHERLAND, 2006, 74)

Nesse exemplo, podemos sublinhar a utilização do discurso científico como modo de calar e subordinar a mulher à vontade do marido. Outro caso em que a discussão sobre o poder da mulher

¹⁴⁷ Original: "What Lytton presumably intended was to frighten her, by showing her the instruments, as the Inquisition had done with Joan of Arc. Rosina could work out clearly enough what had happened to wives like Mrs Thackeray and could foresee what would happen to her if she again tried an escapade like that at Hertford on 9 June 1858. The imprisonment seems to have been designed as a demonstration to persuade her to control herself in future and allow her husband to get on with his career. There was a carrot. If Lady Lytton behaved herself she would have her allowance raised to £ 500 and she might have access to her son. Ideally, she should stay outside the country. Lytton achieved his end. Rosina never again publicly humiliated her husband."

sobre seu próprio corpo, e, de fato, sobre a capacidade do homem de dominar esse corpo, é analisado por Mary Poovey em seu estudo sobre a construção da ideologia de gênero vitoriana. É o problema do uso do clorofórmio como sedativo para mulheres parturientes. As implicações da discussão, como aponta Poovey (1989), se estendem para além de questões puramente técnicas, abrangendo a moralidade do uso do medicamento, uma vez que expunha os médicos a uma versão feminina liberada de seus pudores, e, no momento do parto, em contato direto com a própria sexualidade. Por isso,

a divisão entre os médicos sobre se a natureza da mulher – e, portanto, sua diferença do homem – seria formulada essencialmente em termos de moralidade ou fisiologia constituiu um importante impedimento para a profissionalização da medicina ao mesmo tempo em que expôs a contradição intrínseca à imagem da mulher vitoriana.¹⁴⁸ (POOVEY, 1989, 25)

A gravidez e o parto, que são o padrão de definição da mulher, também são indicativos de sua inabilidade, porque precisam ser auxiliadas pelos médicos. É um momento delicado na história do parto, porque é o momento em que um tipo de conhecimento da parteira, historicamente feminino, é dominado pelo discurso da medicina. De qualquer forma, é uma questão que reduz a mulher a sua capacidade reprodutiva, e que gera argumentos como o seguinte:

o útero governa o organismo da mulher inteiro mesmo se ela estiver grávida ou não, e a despeito de sua mente, emoções ou vontade. [...] A proeminência do útero nas representações do corpo feminino aponta para a premissa da maioria dos médicos de que as mulheres, mais que os homens, eram governadas e definidas por sua capacidade reprodutiva.¹⁴⁹ (POOVEY, 1989, 35)

Isto é, a mulher não é capaz de controlar o próprio corpo (e, por extensão, a mente e as posses) porque é governada por ele. O enraizamento dessa ideia ultrapassa os limites do discurso médico e chega ao terreno das leis, onde encontramos o segundo desafio das mulheres vitorianas: sua redefinição em termos legais pelo casamento. Segundo a *Law of Coverture*, em vigor até a reforma dos anos 1860, no momento que a mulher casa, ela perde a sua personalidade jurídica e se torna extensão do marido (ou seja, não tem direito a propriedade, a assinar contratos por si mesma, a seus próprios rendimentos). É reduzida à função de esposa, que pode ser vista, em última instância, como a função reprodutiva. A visão do casamento é problematizada, contudo, por dois

¹⁴⁸ Original: “the division among medical men about whether woman’s nature – and therefore her difference from man – would be formulated primarily in terms of morality or physiology constituted an important impediment to the professionalization of medicine at the same time that it exposed the contradiction written into the Victorian image of woman.”

¹⁴⁹ Original: “the uterus governs the entire female organism whether a woman is pregnant or not, and in spite of her mind, emotions or will. [...] The prominence of the uterus in representations of female body points to the assumption held by almost all medical men that women, more than men, were governed and defined by their reproductive capacity.”

fenômenos. Primeiro, as mulheres “extras” (o grande número de mulheres solteiras e sem a possibilidade de casamento) que o censo de 1851 revela, evidenciando a existência de milhares de mulheres inglesas que independem da vontade de qualquer homem. Em segundo lugar, a emergência da mulher como ideal de sujeito, definida por Armstrong (1987) quando trata da ideia da ficção doméstica do início do século.

Quando a questão é aberta e se toca no problema do divórcio, percebe-se que “[m]uitos legisladores temiam que uma lei do divórcio mais liberal revertesse o padrão, precipitasse uma corrida para as cortes, e enfraquecesse as restrições que escoravam o casamento.”¹⁵⁰ (POOVEY, 1989, 56) É preciso que as mulheres se expressem contra as posições reacionárias dos legisladores, cujos interesses se centram na manutenção do status inferior da mulher casada. Um caso paradigmático para Poovey é Caroline Norton, na campanha para a reforma da lei do casamento em 1855.

Norton foi capaz de identificar essas injustiças [da posição da mulher em relação ao marido] porque as suportou pessoalmente, mas ter sido capaz de externá-las em termos tão explicitamente políticos significou transformar-se de uma silenciosa sofredora de maus tratos domésticos em uma articulada porta-voz na esfera pública.¹⁵¹ (POOVEY, 1989, 64)

Poovey (1989, 76) aponta que o critério fundamental do sujeito no século XIX, para além da capacidade de agir em interesse próprio, era a capacidade de ter a posse de si mesmo. Assim, todo o sujeito acabava cindido estruturalmente, podendo ceder, ao menos temporariamente, a posse de si mesmo (daí a ideia da mais-valia). No entanto:

a natureza feminina, que era governada por instintos maternos, era supostamente não-competitiva, não-agressiva, e autossacrificante – ou seja, internamente consistente e não alienada; a natureza masculina, seu contraponto, era competitiva, agressiva, e aquisitiva. Essa diferença aparentemente fixa foi usada como âncora não só para o tipo de trabalho que homens e mulheres realizavam, mas para a oposição entre a esfera pública, em que a alienação era visível e inescapável, e o lar, onde não parecia haver qualquer tipo de alienação.¹⁵² (POOVEY, 1989, 77)

Desse modo, a mulher é colocada, independentemente de sua vontade, como pertencendo estruturalmente à esfera doméstica, a partir dos discursos de definição de sua subjetividade.

¹⁵⁰ Original: “[m]any legislators feared that a more liberal divorce law would reverse this pattern, precipitate a run on the courts, and undermine the informal constraints that shored up marriage”

¹⁵¹ Original: “Norton was able to identify these injustices [da posição da mulher em relação ao marido] because she personally endured them, but being able to voice them in such explicitly political terms required transforming herself from the silent sufferer of private wrongs into an articulate spokesperson in the public sphere.”

¹⁵² Original: “female nature, which was governed by maternal instinct, was supposedly noncompetitive, nonaggressive, and self-sacrificing – that is, internally consistent and not alienated; male nature, the counterpart, was competitive, aggressive, and acquisitive. This apparently fixed difference was then taken to anchor not only the kind of labor man and women performed, but also the opposition between the public sphere, where alienation was visible and inescapable, and the home, where there seemed to be no alienation at all.”

“Apenas enquanto seu trabalho doméstico era retoricamente distinto do trabalho pago poderia resistir a ilusão das esferas distintas, que havia um antídoto para a alienação do mercado, e que os homens eram fundamentalmente diferentes das mulheres.”¹⁵³ (POOVEY, 1989, 78)

O trabalho, contudo, já era uma realidade para boa parte das mulheres de classes baixas, e para um grande número dessas mulheres vistas como “extras” porque sem acesso ao casamento. Um terceiro desafio se forma, então, para as mulheres vitorianas de classe média: estabelecer uma definição de trabalho que supere a divisão de gênero. Elas resolvem esse problema utilizando a seu favor a oposição entre amadorismo e profissionalismo, admitindo a profissão como terreno masculino, mas se inserindo no mundo do trabalho com atividades que podem ser consideradas como amadoras. Aliado a isso, o uso das categorias de trabalho que estão relacionadas ao ambiente doméstico mas extrapolam o limite do lar é essencial para expandir a área de atuação feminina. Uma das principais áreas de atuação nesse sentido se concentra na filantropia.

Para Dorice Williams Elliott (2002), o anjo sai da casa, e as mulheres usam a filantropia como espaço para realizar suas ambições. Depois que se consolidam como trabalhadoras da área, e a filantropia se estabelece como campo de atuação feminino, ela pode ser mobilizada em argumentos feministas sobre o reconhecimento do trabalho das mulheres. Isso acontece, primeiramente, através da escrita:

Uma vez que o trabalho filantrópico permitia que as mulheres das classes média e alta dos séculos XVIII e XIX participassem em atividades fora do lar, sua representação ajudou a produzir desejos ambiciosos que levaram a suas participações não só em empreendimentos de caridade, como também em outras atividades que as levaram além da esfera estritamente doméstica, incluindo a escrita profissional.¹⁵⁴ (ELLIOTT, 2002, 26)

Autoras como Hannah More e Harriet Martineau utilizam-se da ideia da filantropia para justificar a própria escrita, que acaba por invadir uma área controlada por mãos masculinas, a saber, a economia política. Elas argumentam que seus trabalhos servem para educar a população mais simples nos conceitos da área e, por isso, são um serviço à sociedade semelhante à atuação filantrópica.

Por outro lado, defensoras dos direitos das mulheres, como Anna Jameson, que buscam regular o trabalho feminino e abrir portas para a atuação das mulheres de classe média na vida pública, usam a filantropia como exemplo de formação profissional:

¹⁵³ Original: “Only as long as her domestic labor was rhetorically distinguished from paid labor could the illusion persist that there were separate spheres, that there was an antidote to the alienation of the marketplace, and that men were fundamentally different from women”

¹⁵⁴ Original: “Since philanthropic work allowed eighteenth and nineteenth-century English women of the middle and upper classes to participate in activities that took place outside their homes, its representation helped to produce the ambitious desires that led to their participation not only in charitable endeavors but also in other activities that took them beyond the strictly defined domestic sphere, including professional writing.”

Uma vez que o treinamento monopolizado é tão central para a profissionalização, o plano de [Anna] Jameson para treinar mulheres de classe média poderia ter ameaçado a posição de profissionais homens. A implementação da proposta de Jameson para trabalhos sociais por mulheres habilitadas de baixo do guarda-chuva da autoridade profissional masculina já estabelecida, contudo, foi um modo de neutralizar a ameaça em potencial.¹⁵⁵ (ELLIOTT, 2002, 118)

A filantropia também pode ser vista como plataforma de formação de cidadãs, como apontam Geddes Poole (2014). O acesso à esfera política por parte das poucas mulheres que se tornam figuras públicas durante o século XIX em geral se dá a partir de suas atuações em instituições filantrópicas:

O trabalho filantrópico, particularmente em cidades maiores, foi comumente conduzido por comitês voluntários, frequentemente muito influentes. Esses comitês, sociedades e associações eram altamente estruturados, por vezes desenvolvendo-se, de campanhas em particular, em organizações locais, e ocasionalmente nacionais, permanentes.¹⁵⁶ (GEDDES POOLE, 2014, 3)

As organizações que nascem de iniciativas locais, muitas vezes encabeçadas por mulheres, criam espaços de crescimento e treinamento profissional. Outro lugar em que a atuação pública se abre para a participação das mulheres é a imprensa. É no campo da literatura e das artes que a profissionalização feminina acontece com mais frequência. Não apenas como escritoras, mas cada vez mais como jornalistas, editoras, revisoras e ilustradoras, as mulheres começam a tomar espaços que as ocupações tradicionais não permitiam:

As mulheres da classe média continuaram a ocupar, em grandes números, funções tradicionalmente femininas como o ensino e a enfermagem, mas tornaram-se cada vez mais cientes das oportunidades de trabalho remunerado com a expansão do mercado literário e das ‘indústrias de arte’ relacionadas (um termo específico cunhado para uma variedade de manufaturas, têxtil, cerâmica, metalúrgica, de gravuras, que combinavam princípios artísticos com a criação de bens de consumo).¹⁵⁷ (HADJIAFXENDI; ZAKRESKI, 2013, 1)

¹⁵⁵ Original: “Since monopolized training is so central to professionalization, Jameson’s plans for training middle-class women could have threatened the position of male professionals. Implementing Jameson’s proposals for trained women’s social work under the umbrella of established male professional authority, however, was a way of neutralizing this potential threat.”

¹⁵⁶ Original: “Philanthropic work, particularly in cities and large towns, was usually conducted by volunteer committees, often very influential ones. These committees, societies, and associations were often highly structured, sometimes developing from particular campaigns into permanent local, and sometimes national, organizations.”

¹⁵⁷ Original: “Middle-class women continued in large numbers to populate traditionally feminine occupations such as teaching and nursing, yet they became increasingly aware of the opportunities for remunerative work with the expansion of the literary market-place and related ‘art industries’ (a specific term coined for a variety of manufactories such as textiles, pottery, engraving and metalwork, which combined artistic principles with the creation of consumer goods).”

Elas se definem nos espaços que conquistam aos poucos, mas a pressão e as tensões a que se submetem são enormes. Surgem, assim, figuras importantes que se sobressaem por abrir novos caminhos. Entre elas, estão Florence Nightingale, que estabelece uma nova profissão, a enfermagem, em que a autoridade principal é feminina, e Josephine Butler, que discute o papel do Estado na vida privada e a interferência do corpo “público” do Estado no corpo privado da mulher, ao fazer parte do debate sobre o controle das doenças venéreas no final do século.

Entre as escritoras que contribuíram para definir uma nova tradição de escrita feminina, menos centrada na ficção e mais voltada para a análise social, está Harriet Martineau. Podemos considerar que ela oferece a oportunidade, para as mulheres do século XIX, de serem levadas a sério intelectualmente enquanto pensadoras, porque não se permite ser apagada ou ignorada. Nascida em Norwich, no leste da Inglaterra, em 1809, e falecida em 1876, Martineau teve uma carreira ampla, com obras que abrangem desde a sociologia, a economia política, até assuntos da religião.

O restante deste capítulo se concentra na *Autobiography* de Harriet Martineau, mapeando os modos como ela se apresenta e se autodetermina enquanto intelectual. A análise da obra da escritora dá a ver uma outra versão da autoria, distante daquela com a qual Thomas Carlyle e George Henry Lewes trabalham.

Martineau abre a própria história com uma justificativa sobre a necessidade de escrever a autobiografia. Ela argumenta que, devido ao gosto pessoal pelo gênero de leitura, ela se sente responsável por contar sua vida. A outra via de acesso a sua intimidade seria através da publicação de sua correspondência, que ela interdita, por acreditar que a carta é um gênero privado. Martineau parece fazer funcionar no início de sua obra a diferença entre a pessoa a que seus leitores têm acesso, na esfera pública da literatura, e a pessoa com quem seus correspondentes se comunicam, restrita a suas relações privadas. O controle da narrativa e das representações a que seus leitores terão acesso são elementos essenciais do trabalho que ela tece:

Da minha juventude em diante, senti que era um dos deveres da minha vida escrever uma autobiografia. Eu sempre desfrutei, e lucrei com, a leitura das de outras pessoas, das menores às mais copiosas: e certas qualidades da minha mente, - uma forte consciência e uma memória clara dos meus sentimentos mais antigos, - pareciam indicar-me o dever de gravar minha própria experiência. Quando minha vida se tornou algo notável, a obrigação tornou-se mais forte em minha consciência: e quando decidi interditar a publicação de minha correspondência pessoal, o dever foi inquestionável.¹⁵⁸ (MARTINEAU, 2011, 7)

¹⁵⁸ Original: “From my youth upwards I have felt that it was one of the duties of my life to write my autobiography. I have always enjoyed, and derived profit from, reading that of other persons, from the most meagre to the fullest: and certain qualities of my own mind, — a strong consciousness and a clear memory in regard to my early feelings, — have seemed to indicate to me the duty of recording my own experience. When my life became evidently a somewhat remarkable one, the obligation presented itself more strongly to my conscience: and when I made up my mind to interdict the publication of my private letters, the duty became unquestionable.”

A oposição à publicação da correspondência é reiterada por uma definição da natureza do gênero carta em linguagem praticamente legal. A abertura é quase uma declaração oficial, determinando a sua responsabilidade sobre o texto, e refutando versões póstumas que possam surgir de fontes sobre as quais não tem nenhum controle.

Ela se dirige, então, à infância, e descreve a primeira vez que cria um livro. O texto é respingado desses pequenos flashes dela como autora, mesmo antes de publicar um texto. “Antes mesmo de que eu pudesse juntar as letrinhas, eu pegava algumas folhas de papel, dobrava-as em um pequeno livreto, e escrevia, em linhas duplas, duas ou três em cada página, minhas amadas máximas. Acredito que foi minha primeira tentativa na imprensa.”¹⁵⁹ (MARTINEAU, 2011, 12) Essas instâncias demonstram seu interesse constante na escrita, mas também servem como justificativas para sua escolha não-convencional de seguir a carreira da escrita.

Em um momento de digressão, ela adiciona a descrição de um sonho que tem quando é ainda criança e que lhe causa profundo terror:

Quando chegamos à porta já era fim de tarde, e subimos os degraus no escuro; mas na cozinha havia sol. Minha mãe estava perto do armário, quebrando açúcar; ela me levantou, colocou-me ao sol, e deu-me um pedaço de açúcar. Tal foi o sonho que me paralisou de horror! Quem dirá o porquê? Eles [os medos] eram caso de pura sensação, sem nenhuma justificativa intelectual, mesmo do tipo mais infundado.¹⁶⁰ (MARTINEAU, 2011, 13)

É interessante especular sobre sua motivação para incluir essa passagem. Por um lado, podemos questionar se é a realidade feminina que lhe causa terror, representada pela cozinha e pela presença doméstica da mãe. No entanto, vale ressaltar que um dos livros da escritora se preocupa com a questão da escravidão na América do Norte. A presença do açúcar pode ser um indício dessa presença subliminar da escravidão, que ela abomina. Ela usa, contudo, o terror apenas como sensação, e não como resultado de um processo intelectual. Parece ser importante frisar essa superação dos medos infantis, que tomam grande parte da descrição de sua juventude. Nem sempre ela os apresenta como sentimentos justificáveis, e pode assim marcar sua individualidade ao tratar, em contraste, da falta de medos que poderiam ser esperados. A religião e a morte, por exemplo, não são fonte de temor; ela, como doente, se dá bem com a ideia da morte. Ainda mais ousada é sua afirmação de que o suicídio se apresenta como uma opção para sua mente infantil. Parece-nos uma

¹⁵⁹ Original: “Almost before I could join letters, I got some sheets of paper, and folded them into a little square book, and wrote, in double lines, two or three in a page, my beloved maxims. I believe this was my first effort at book-making.”

¹⁶⁰ Original: “By the time we were at our own door it was dusk, and we went up the steps in the dark; but in the kitchen it was bright sunshine. My mother was standing at the dresser, breaking sugar; and she lifted me up, and set me in the sun, and gave me a bit of sugar. Such was the dream which froze me with horror! Who shall say why? [...] They were a matter of pure sensation, without any intellectual justification whatever, even of the wildest kind.”

afirmação de uma vontade de autonomia para decidir o próprio destino: “Sempre infeliz, eu desejava constantemente o paraíso, e, com seriedade, e planejando continuamente o suicídio de modo a chegar lá. Eu tinha certeza que o suicídio não entravaria meu caminho. Sabia ser considerado um crime, mas não o sentia.”¹⁶¹ (MARTINEAU, 201, 15) O que lhe importa para tomar a decisão entre a vida e a morte não é a opinião geral, ou mesmo a palavra de Deus, mas sua opinião individual.

Noutro momento, ela descreve sua formação política, ainda muito pequena. Seus interesses aparecem com brotos, e ela insere sua atividade intelectual dentro de um contexto familiar; quando Napoleão se torna um companheiro de mesa, ela pode lidar com a ideia da invasão do país:

“Mas papai, o que você vai fazer se o Boney [Bonaparte] vier?” “O que farei?” ele disse, alegremente, “Oras, vou perguntar se aceita tomar uma taça de porto comigo,” [...]. Essa resposta sensata foi de imenso serviço para mim. A partir do momento que eu sabia que “Boney” era uma criatura que poderia tomar uma taça de porto, ele já não me fazia medo. Assim foi minha introdução ao departamento de assuntos estrangeiros.¹⁶² (MARTINEAU, 2011, 17)

Seu outro interesse também parece interessante quando colocado logo na infância. Ela se define quase como uma *miser*; ou seja, uma avarenta, por ter, desde cedo, amor pelo dinheiro. Mais uma vez, justifica a sua busca por uma profissão remunerada, bem como suas escolhas mais polêmicas. “Mais um fato acontece antes dessa jornada, - o despertar de meu amor pelo dinheiro. Eu suspeito que escapei por pouco de ser uma eminente avarenta. Um pouco mais, ou um pouco menos de dificuldade, ou outro modo de ganhar dinheiro teriam feito de mim uma sovina.”¹⁶³ (MARTINEAU, 2011, 18) Seu outro amor está no trabalho em si, que ela não teme e que escolhe representar pela costura. O fato de se definir como infatigável ressalta uma das qualidades que permite determinação suficiente para escrever; não por acaso, logo em seguida, Martineau associa a costura à leitura e à memorização de versos. A poesia serve como estação de aprendizado e aproxima-a do sonho da escrita na imagem da menestrel ambulante.

Eu costurava infatigavelmente todos aqueles anos, - gostando, na realidade, da costura, com a diversão ou da fofoca, ou da memorização de poemas, de um livro aberto embaixo de

¹⁶¹ Original: “Being usually very unhappy, I was constantly longing for heaven, and seriously, and very frequently planning suicide in order to get there. I was sure that suicide would not stand in the way of my getting there. I knew it was considered a crime; but I did not feel it so.”

¹⁶² Original: “But, papa, what will you do if Boney comes?” “What will I do?” said he, cheerfully, “Why, I will ask him to take a glass of Port with me,” [...]. That wise reply was of immense service to me. From the moment I knew that “Boney” was a creature who could take a glass of wine, I dreaded him no more. Such was my induction into the department of foreign affairs.”

¹⁶³ Original: “One more fact takes its place before that journey, — the awakening of a love of money in me. I suspect I have had a very narrow escape of being an eminent miser. A little more, or a little less difficulty, or another mode of getting money would easily have made me a miser.”

meu trabalho. Eu nunca tive a menor dificuldade em aprender qualquer extensão de versos; e eu sabia o suficiente para ter me tornado um menestrel ambulante, - se houvesse uma ocupação do tipo em nossa época, - como eu costumava desejar que houvesse.¹⁶⁴ (MARTINEAU, 2011, 18)

As dificuldades que encontra são principalmente de ordem emancipatória. É difícil para a jovem Martineau se submeter à vontade da família sem questioná-la. Sua teimosia e obstinação são defeitos graves em uma menina, principalmente porque ela se compara com as pessoas capazes de cuidar dos doentes e dos fracos, o que ela não consegue por faltas que presume resultarem de sua personalidade.

Eu sempre me espantei ao ver a facilidade e sucesso com a qual pessoas muito boas agradam e lidam com os idosos, os doentes e os fracos, [...]. Eu nunca poderia tentá-lo; sempre me pareceu um tratamento desdenhoso daqueles que eu mais respeitava no momento, por sua fraqueza. Mas eu sempre tendi para o extremo oposto – solene, rígida de mais, e propensa a exagerar as diferenças e expressar obstinação ao mesmo tempo.¹⁶⁵ (MARTINEAU, 2011, 45)

Ela se diferencia das outras jovens, para além de sua incapacidade de cuidar dos necessitados, por seu interesse pelos estudos. A restrição à leitura junto à costura, e à prática da música, não são suficientes para si. Ela se coloca na tradição de Jane Austen e admite não estar sozinha entre as moças. Sua rotina se transforma na narrativa de formação de uma escritora renomada que, assim como Austen, precisa recorrer ao silêncio e ao cuidado para realizar seus interesses pessoais.

Quando eu era jovem, não se pensava apropriado que jovens moças estudassem ostensivamente; especialmente com a caneta nas mãos. Mocinhas (ao menos em cidades provinciais) deveriam sentar-se na sala para costurar, - e era permitido que lessem em voz alta ao mesmo tempo, - ou praticar música; mas de modo a poder receber visitas, sem nenhum sinal de erudição que pudesse circular. Mesmo Jane Austen, rainha das romancistas, [...] foi compelida pelos sentimentos de sua família a cobrir seus manuscritos com um pedaço de musselina, mantido na mesa para esse fim, sempre que um visitante entrasse. [...] e assim meus primeiros estudos sobre filosofia se davam com grande reserva e cuidado. [...] e se eu me fechasse no quarto para uma hora de silêncio, eu sabia que poderia ser interrompida para me juntar ao círculo de costura, ou para ler em voz alta, [...]. Eu tinha uma estranha paixão pela tradução, naquela época; o que provou ser uma boa preparação para o subsequente trabalho de minha vida.¹⁶⁶ (MARTINEAU, 2011, 53-54)

¹⁶⁴ Original: “I sewed indefatigably all those years, — being in truth excessively fond of sewing, with the amusement of either gossiping, or learning poetry by heart, from a book, lying open under my work. I never had the slightest difficulty in learning any amount of verse; and I knew enough to have furnished me for a wandering reciter, — if there had been such a calling in our time, — as I used to wish there was.”

¹⁶⁵ Original: “all have always wondered to see the ease and success with which very good people humour and manage the aged, the sick and the weak, [...]. I could never attempt this; for it always seemed to me such contemptuous treatment of those whom I was at the moment respecting more than ever, on account of their weakness. But I was always quite in the opposite extreme; — far too solemn, too rigid, and prone to exaggeration of differences and to obstinacy at the same time.”

¹⁶⁶ Original: “When I was young, it was not thought proper for young ladies to study very conspicuously; and especially with pen in hand. Young ladies (at least in provincial towns) were expected to sit down in the parlour to

Sua primeira vez como autora é compartilhada em uma conversa com a mãe, que a apoia, mas é logo repreendida pela irmã. Essa visão de mulheres repreendendo mulheres por ambições pessoais é comum na literatura vitoriana, e Martineau recorre ao direcionamento do irmão como elemento propulsor de sua escrita. É como se ele fizesse o papel de porteiro, abrindo espaço para que ela atue conforme a tendência pessoal, que já está, na narrativa, bem estabelecida.

Eu um dia confidenciei a minha mãe que gostaria de um dia aparecer na imprensa, e fazer um livro, e assim me tornar uma autora. Minha mãe, satisfeita, eu acredito, com a ambição, contou para minha irmã mais velha; e ela, em um momento infeliz de desdém, alfinetou-me com minha presunção de imaginar que poderia ser uma autora; [...] A ambição parece ter desaparecido por um tempo; e quando eu decidi escrever, foi por sugestão de outrem, contra meu julgamento e inclinação. Meu irmão James, então meu companheiro idolatrado, descobriu minha tristeza quando me deixou para ir para a faculdade, depois de suas férias; e disse-me que eu não podia me permitir tanto desânimo. Ele sugeriu refugiar-me, em cada ocasião, em uma busca diferente; e, naquela ocasião em particular, numa tentativa de autoria.¹⁶⁷ (MARTINEAU, 2011, 63)

O trabalho em si não é muito bom. A materialidade do texto traduz a falta de qualidade, e o seu “garrancho”¹⁶⁸ (MARTINEAU, 2011, 61), é o sinal de sua imaturidade intelectual. No entanto, essa primeira experiência a impulsiona a escolher uma carreira como escritora. Ela recusa o lugar tradicional de mulher, porque sua constituição e personalidade não estão de acordo. De certo modo, as pistas já estavam inscritas desde a descrição de sua infância, mas ela deixa claro que sua opção não é, nem nunca poderia ser, a vida doméstica, ainda que ela declare respeitá-la profundamente. Ela não se vê casada, nem mãe, mas sozinha, dependente de sua força de vontade e consciência.

Quanto mais velha fico, mais sérios e irremediáveis me parecem os males e as desvantagens da vida de casada, como se dá entre nós nesse momento: e eu possuo o que é a salvação da vida de solteira, - uma ocupação substancial, laboriosa e séria. Meu trabalho na vida tem sido pensar e aprender, e falar com total liberdade sobre o que pensei e aprendi. A liberdade em si é um prazer positivo e constante, depois da prisão de minha juventude.

sew, — during which reading aloud was permitted, — or to practice their music; but so as to be fit to receive callers, without any signs of blue-stockings which could be reported abroad. Jane Austen herself, the Queen of novelists, [...] was compelled by the feelings of her family to cover up her manuscripts with a large piece of muslin work, kept on the table for the purpose, whenever any genteel people came in. [...] and thus my first studies in philosophy were carried on with great care and reserve. [...] and if ever I shut myself into my own room for an hour of solitude, I knew it was at the risk of being sent for to join the sewing-circle, or to read aloud, [...] I had a strange passion for translating, in those days; and a good preparation it proved for the subsequent work of my life.”

¹⁶⁷ Original: “I one day told my mother, in a moment of confidence, that I hoped it might be printed, and make a book, and then I should be an authoress. My mother, pleased, I believe, with the aspiration, told my eldest sister; and she, in an unfortunate moment of contempt, twitted me with my conceit in fancying I could be an authoress; [...] The ambition seems to have disappeared from that time; and when I did attempt to write, it was at the suggestion of another, and against my own judgment and inclination. My brother James, then my idolized companion, discovered how wretched I was when he left me for his college, after the vacation; and he told me that I must not permit myself to be so miserable. He advised me to take refuge, on each occasion, in a new pursuit; and on that particular occasion, in an attempt at authorship.”

¹⁶⁸ Original: “abominable scrawl”

Meu trabalho e eu fomos feitos um para o outro, como se prova por seu sucesso e por minha felicidade com ele. A simplicidade e a independência dessa vocação serviram primeiramente para minha natureza enferma e subdesenvolvida, e então bastaram para minhas necessidades, junto a meus laços familiares e deveres domésticos, com os quais fui abençoada, e que todo coração de mulher requer. Portanto, além de satisfeita com meu destino, acho que foi o melhor que poderia ter.¹⁶⁹ (MARTINEAU, 2011, 67-68)

A figura que Martineau constrói é, por conseguinte, independente, ainda que com fortes laços familiares, e profissional, mesmo que desde uma educação que se faz no seio da família. Seus interesses não estão longe das preocupações monetárias, e sua vontade individual é o elemento mais importante em sua definição de si mesma, mesmo que ela não deixe de lado seus deveres de filha e irmã. A autora que Martineau pinta em sua formação é, ao mesmo tempo, surpreendentemente parecida com as ideias de Carlyle e Lewes em termos de sua relação com o trabalho, e, por outro, profundamente diferente, porque ligada a uma vivência doméstica que a define.

É possível afirmar, portanto, que as diferentes vozes vitorianas que nos chegam no século XXI, longe de pintar uma imagem singular, reproduzem um autor e uma autora que vão mudando de figura, pouco a pouco, conforme as alterações tecnológicas, políticas e legais que se estabelecem. A autoria se insere em um contexto cada vez mais dinâmico de produção, com uma série de transformações nas formas de circulação e recepção dos textos. As mulheres, por sua vez, sofrem com uma definição mais reducionista de seu papel como mães e donas de casa, devido aos interesses das classes médias em expandir sua influência e manter o status quo. Isso só acontece, no entanto, porque as novas posições que ocupam se apresentam como ameaças para os homens em geral. As estratégias de subversão das construções ideológicas se tornam cada vez mais presentes e expandem as possibilidades de atuação feminina, culminando em figuras complexas como a de Harriet Martineau.

¹⁶⁹ Original: “The older I have grown, the more serious and irremediable have seemed to me the evils and disadvantages of married life, as it exists among us at this time: and I am provided with what it is the bane of single life in ordinary cases to want, — substantial, laborious and serious occupation. My business in life has been to think and learn, and to speak out with absolute freedom what I have thought and learned. The freedom is itself a positive and never-failing enjoyment to me, after the bondage of my early life. My work and I have been fitted to each other, as is proved by the success of my work and my own happiness in it. The simplicity and independence of this vocation first suited my infirm and ill-developed nature, and then sufficed for my needs, together with family ties and domestic duties, such as I have been blessed with, and as every woman’s heart requires. Thus, I am not only entirely satisfied with my lot, but think it the very best for me.”

4 ELIZABETH GASKELL: AUTORIA COMO ESPAÇO DE ATUAÇÃO FEMININA

at least to one of my 'Mes', for I have a great number

Elizabeth Gaskell

Elizabeth Gaskell circulou em diferentes lugares ao longo de sua trajetória na história da literatura inglesa. Durante o século XIX, sua atuação enquanto escritora se caracterizou pelo posicionamento frente a questões sociais prementes, pela defesa do equilíbrio entre grupos distintos dentro do sistema industrial, e pela discussão sobre o poder de articulação das mulheres dentro de uma sociedade engessada por padrões rígidos como os vitorianos. O século XX, entretanto, viu surgir uma imagem filtrada por anos de crítica literária que insistiu em representá-la como uma romancista menor, menos importante que nomes mais substanciais como Dickens e Eliot. Nas décadas de 1980 e 1990, com o crescimento da crítica feminista e a reavaliação dos valores dos cânones literários, Gaskell foi reinterpretada como uma escritora crucial para o desenvolvimento de práticas de publicação periódica, e como um modelo influente de escritora durante os oitocentos. Como discute Hilary Schor:

[...] ela escreveu romances sobre tópicos tão controversos quanto prostituição e políticas da classe trabalhadora; ela era uma mulher de considerável sofisticação intelectual, familiarizada com os problemas mais importantes de seu tempo. Porém, ela também veio a representar para a crítica um tipo de ficção doméstica (e de virtude doméstica) resumida em sua denominação como “sra. Gaskell,” a mais convencional e tranquilizadora dos grandes romancistas; ela também tem sido vista como politicamente inofensiva, onde outros foram radicais, e intelectualmente frágil, onde outros foram experimentais.¹⁷⁰ (SCHOR, 1992, 3-4)

O texto de Schor pertence a essa onda de analistas que procuram reavaliar a posição de Elizabeth Gaskell dentro do panteão vitoriano, buscando evidências em seus textos e em seu histórico de publicações que desabusem a versão açucarada que foi comumente vendida ao longo do século XX. É preciso, assim, retornar ao contexto do século XIX para entender como o papel de Gaskell foi extremamente significativo para a escrita do romance inglês da segunda metade do século.

¹⁷⁰ Original: “she wrote novels on such controversial subjects as prostitution and working-class politics; she was a woman of considerable intellectual sophistication, at home with the most important issues of her day. But she has also come to represent for critics a kind of domestic fiction (and domestic virtue) summed up in her nomination as “Mrs. Gaskell,” the most conventional and soothing of the major novelists; she has also been seen as politically tame, where others were radical, and intellectually frail, where others were experimental.”

Um dos sinais do respeito que sua ficção comanda é sua posição nos periódicos da época. Em 1850, Charles Dickens, já um escritor reconhecido pelo público, cria uma nova revista literária, que tem como objetivos “[...] conviver nas afeições do lar e estar entre os pensamentos domiciliares de nossos leitores. Nós esperamos ser camaradas e amigos dos muitos milhares de pessoas, dos dois sexos, de todas as idades e disposições, cujas faces talvez nunca conheçamos.”¹⁷¹ (DICKENS, 1850, 1) O editorial de Dickens para o primeiro número é um pedido de licença para instalar, dentro das casas de seus leitores, um espaço de fala em que, mesmo sem face, os escritores sejam capazes de estabelecer um diálogo com seu público. Isso implica representar, nos textos publicados, os interesses dos leitores ideais presumidos pelo editor, e, mais especificamente, os interesses domésticos desses leitores. Contrário ao que se pode imaginar como natural para o pensamento da época, que reforça a separação entre o doméstico e o público, ao conceber o espaço da casa como lugar de conversa entre todos os sexos, idades e condições sociais, Dickens procura atingir no lar, amigavelmente, os pensamentos de seus leitores.

O posicionamento do editor da *Household Words* é intrigante porque não procura estabelecer uma hierarquia de poder intelectual em que a revista seja capaz de ordenar ditatorialmente o tipo de leitura que o seu público deve fazer, recorrendo à imagem do diálogo e da amizade para inserir as reflexões dos próprios textos. Isso não significa falta de controle por parte do editor, mas uma horizontalidade da lógica de publicação das *Household Words*. Com essas palavras caseiras, o primeiro texto a seguir o editorial, respondendo ao chamado de “Segue! Já brilhante, com o ar daquelas alturas sobre nós, e das vozes inspiradoras que se juntam a essa aclamação, nós ecoamos o brado, e seguimos alegremente!”¹⁷² (DICKENS, 1850, 2), é o “Lizzie Leigh” de Elizabeth Gaskell. É importante frisar que a caminhada alegre de Dickens não se omite de discutir assuntos que extrapolam o limite da *Household*: “Nós buscamos trazer para um sem número de casas, do agitado mundo ao nosso redor, o conhecimento de muitos prodígios sociais, bons e maus, que não foram planejados para nos tornar [...] menos crentes no progresso da humanidade, menos gratos pelo privilégio de viver na aurora dos tempos.”¹⁷³ (DICKENS, 1850, 1) Ou seja, o editor confia que os textos que compila em seu periódico servirão para trazer o mundo para dentro dos lares, acordando os leitores para diferentes situações sociais que sua suposta posição na classe média pode abranger. É a voz de Gaskell, narrando a vida de uma menina da classe trabalhadora, que Dickens escolhe

¹⁷¹ Original: “to live in the Household affections and to be numbered among the Household thoughts of our readers. We hope to be the comrade and friend of many thousands of people, of both sexes, of all ages and conditions, on whose faces we may never look.”

¹⁷² Original: “Go on! In a glow already, with the air from yonder height upon us, and the inspiring voices joining in this acclamation, we echo back the cry, and go on cheerily!”

¹⁷³ Original: “We seek to bring to innumerable homes, from the stirring world around us, the knowledge of many social wonders, good and evil, that are not calculated to render any of us [...] less faithful in the progress of mankind, less thankful for the privilege of living in this summer-dawn of time.”

para abrir seu periódico; não como um refúgio doméstico com o qual o nome Mrs. Gaskell vai se associar, mas como uma porta de entrada para um mundo existente fora do lar. É simbólico que seja esse o lugar que Gaskell ocupe no periódico de Dickens, ainda que essa publicação, assim como o romance *Mary Barton*, de 1848, seja inicialmente anônima. De certo modo, é como se no início de sua carreira de escritora, ela precisasse negociar qual o papel que decidiria desempenhar. Segundo Avarvarei (2014), a escolha de seu nome – ou do não-nome – é sintomática, pois reflete uma posição intermediária entre a revolta e a convenção:

De muitas maneiras, a história da vida de Gaskell oscilou entre polaridades estabelecidas por disparidades enormes – norte e sul, vida pública e privada, engajamento social e retiro idílico, ainda que, eventualmente, ela escapasse de cada um deles. Meu argumento é que a mesma vacilação justifica o fato dela ter publicado seu primeiro romance anonimamente, nunca se rebelando completamente, desse modo, contra as convenções, [...] nem desafiando-as através de uma reivindicação pública de identidade.¹⁷⁴ (AVARVAREI, 2014, 288)

Este capítulo, partindo da posição de equilíbrio frágil na qual a autora se encontra, pretende explorar os aspectos da identidade de Gaskell disponíveis em sua biografia. Nos interstícios dos “muitos eus” que Elizabeth Gaskell assume ao longo de sua trajetória, percebe-se a construção de uma concepção de autoria como um espaço de atuação feminina, e do gênero como elemento constitutivo da prática artística. Dentre os conflitos que ela mesma percebe entre os diferentes aspectos de sua existência, em um olhar *a posteriori*, atento aos elementos discursivos que circundam sua produção ficcional, é possível resgatar uma visão da autoria que costura suas diferentes atividades e as estabiliza em torno de um centro discursivo comum.

Em carta para Eliza Fox¹⁷⁵, ao discutir o papel do dever em sua vida, Elizabeth comenta: “Um dos meus eus é, eu acredito firmemente, uma verdadeira cristã, outro dos meus eus é uma esposa e mãe [...]. E então, de novo, eu tenho outro eu cheio de gosto pela beleza e conveniência que se satisfaz por si mesma. Como posso conciliar essas partes incompatíveis?”¹⁷⁶ (GASKELL, 1997, 108). Nesse pequeno trecho se encontram três dimensões essenciais para a identidade que ela elabora ao longo de sua trajetória pessoal; em nenhum momento, ainda que Gaskell inicialmente tenha algum trabalho reconciliando “essas partes incompatíveis”, elas são dissociadas. Em primeiro

¹⁷⁴ Original: “In many ways, the story of Gaskell’s life oscillated between polarities opened by massive disparities - North and South, public and private life, social engagement and idyllic withdrawal, although, eventually, she fled from each and every one of them. I argue that the same vacillation accounts for the fact that she published her first novel anonymously, thus neither wholeheartedly rebelling against convention, [...] nor defying it through a public claim of self-identity.”

¹⁷⁵ Pintora inglesa (1824 - 1903)

¹⁷⁶ Original: “One of my mes is, I do believe, a true Christian, another of my mes is a wife and mother [...]. Then again I’ve another self with a full taste for beauty and convenience whh is pleased on its own account. How am I to reconcile all these warring numbers?”

lugar, Gaskell menciona o seu eu cristão. A religiosidade e a prática dos preceitos cristãos são parte profunda de sua criação, primeiramente por ser filha e esposa de ministros da igreja unitarista, mas principalmente por sua fé organizar os princípios morais que guiam suas atitudes como cidadã, mãe, esposa e escritora.

O lugar que ela ocupa na sociedade é mediado por seu papel como mãe e esposa, e é o segundo pilar que sustenta sua identidade. Não é à toa que ela fica conhecida por seu nome de casada, “Mrs. Gaskell”, ainda que se recuse a assinar como Mrs. William Gaskell. As ocupações da vida familiar são importantes para a construção de sua imagem, e da elaboração do que ela entende como sua subjetividade.

Finalmente, o terceiro eu, é aquele que se preocupa com a beleza, e, por conseguinte, com a arte. Esse é o eu que Gaskell reconhece como o mais perigoso para o equilíbrio do todo, pois é através dele que ela pode escapar para um hedonismo que recusa as ações necessárias a uma boa cristã, ou para a negligência dos aspectos mais mundanos da vida familiar. No entanto, é a partir desse terceiro ponto que ela consegue explorar as questões que a perturbam em relação aos outros dois, e é com sua escrita que resolve algumas das contradições que as diferentes facetas de sua personalidade apresentam.

Para compreender mais claramente como a situação de Elizabeth Gaskell é singular, é preciso reconstituir aspectos de sua trajetória que exponham o papel central desses três elementos – religiosidade, vida familiar e social, e escrita – em sua vida. Elizabeth Stevenson nasceu em 29 de setembro de 1810, em Chelsea. O pai, William Stevenson, formou-se na Daventry Academy como ministro não-conformista, e atuou como pároco em Manchester e, posteriormente, como agricultor em Edimburgo, quando conheceu a esposa, Elizabeth Holland, com quem teve oito filhos – dos quais apenas Elizabeth, a mais nova, e John, o mais velho, sobreviveram. Ambos os pais faziam parte da igreja unitarista, um dos ramos não trinitarianistas da igreja evangélica, ou seja, uma denominação que não acredita na trindade divina.

A origem não-conformista dos Stevenson é essencial para compreender a visão de mundo disponível para Elizabeth. Em primeiro lugar, porque a coloca no centro de um círculo social importante, que inclui os Martineaus, os Darwins e os Turners, e que permite a ela estar em contato com a alta intelectualidade do período, bem como com diferentes figuras importantes da indústria inglesa. No entanto, e talvez o mais importante, são as crenças da doutrina unitarista que têm maior influência na vida de Gaskell de modo geral, porque criam um clima favorável para o desenvolvimento de suas personalidades. “Para os unitaristas, a busca da verdade possuía valor supremo, consistente com os ideais iluministas de liberdade de pensamento racional e de

questionamento, liberdade de consciência, tolerância e auto-melhoramento.”¹⁷⁷ (CHAPPLE, 2007, 165) Essa busca pela verdade, de forma muito relevante, não era limitada pelo gênero do fiel, e as meninas dessa denominação eram encorajadas a buscar o desenvolvimento intelectual tanto quanto os meninos das famílias. “Acima de tudo eles acreditavam na liberdade de pensamento e ressaltavam o papel da razão na busca pela verdade.”¹⁷⁸ (UGLOW, 1999, 6) A liberdade de pensamento como diretriz de conduta é um elemento importante na ficção de Gaskell, e podemos traçar claramente sua origem na criação que recebeu dentro da doutrina unitarista. Essa mesma liberdade, no entanto, também é a causa de sua relativa rebeldia, pois os

unitaristas perguntavam [...] ‘Por que vivemos em um mundo injusto se somos todos iguais aos olhos de Deus?’ Para o *establishment* predominantemente anglicano, isso os tornava tanto política quanto religiosamente suspeitos. Eles eram identificados com a ideia de revolução porque acreditavam que homens e mulheres deveriam falar abertamente contra aquilo que sentiam ser incorreto [...]”¹⁷⁹ (UGLOW, 1999, 7).

Elizabeth é incentivada a pensar por si mesma sobre o que é certo e o que é errado – e talvez por isso seus diferentes eus tenham se tornado tão difíceis de conciliar, principalmente enquanto ela ainda lutava para encontrar uma identidade mais abrangente com a qual estivesse confortável. Sua criticidade é fomentada desde a infância por sua família, o que também fornece outro elemento essencial para sua concepção diferenciada do escopo de seu papel social. Esse elemento nasce, no entanto, de uma tragédia pessoal. Com o nascimento de Elizabeth, o corpo de sua mãe, já desgastado por oito gravidezes (e provavelmente psicologicamente abalado com a perda de seis filhos), não consegue suportar, e ela falece quando a menina tem apenas um ano.

Sensibilizada com a morte da prima, e ciente da impossibilidade de se tornar mãe por vias tradicionais, Mary Anne Lumb – filha da tia de Elizabeth, Hannah Lumb –, uma jovem inválida desde a infância, decide tomar a menina como sua protegida. Elizabeth é levada para Knutsford em 1811, e é lá que passa seus anos de formação. Mary Anne falece um ano depois de Lily (como era chamada Elizabeth) chegar a Knutsford, e a responsabilidade passa para Hannah, que é acompanhada pela irmã, Abigail. Hannah, casada com um fabricante de Yorkshire, teve uma história de vida interessante, pois, ao perceber as tendências violentas do marido, fugiu de volta para a casa da família, levando a filha, que acabou herdando a fortuna do pai. A casa em que Lily cresceu, portanto, era eminentemente feminina. Gerida pelas duas tias, com eventuais intromissões

¹⁷⁷ Original: “For Unitarians, the search for truth was a supreme value, consistent with Enlightenment ideals of freedom of rational thought and inquiry, liberty of conscience, tolerance, and self-improvement.”

¹⁷⁸ Original: “Above all they believed in freedom of thought and stressed the role of reason in the quest for truth.”

¹⁷⁹ Original: “Unitarians asked [...] ‘Why do we live in an unjust world if we are all equal in the eyes of God?’ To the predominantly Anglican establishment, this made them suspect on political as well as religious grounds. They were identified with revolution because they believed that men and women should speak openly against the things they felt were wrong [...]”

de seu avô, o lar em que a infância de Lily transcorre demonstra a ela como é possível que as mulheres tomem as rédeas da própria vida, e essas lhe infundem um profundo senso de agência pessoal, desincumbido das limitações mais imediatas de uma constante masculina.

Ela cresce, portanto, em meio a uma família que promove o pensamento crítico, e em um ambiente em que a agência feminina é muito menos regulada do que o comum. Isso não quer dizer que seu ethos é completamente revolucionário, pois, como argumenta Uglow (1999) sua educação formal é atravessada de tradicionalismo, principalmente se levados em consideração os livros de normas de conduta a que teve acesso. Quando mais velha, Elizabeth também foi aluna de uma escola de meninas, gerida pelas irmãs Byerley – com as quais tinha uma ligação familiar distante – na qual aprendeu inglês, geografia, história, dança, música, desenho, aritmética e línguas modernas. Esse tipo de experiência, comum às meninas da classe média a que Elizabeth pertencia, fez com que tivesse acesso a uma formação relativamente tradicional, ainda que mais progressista que a norma em geral.

O desenvolvimento intelectual foi sempre encorajado pelo pai, ainda que os dois tivessem um relacionamento distante, principalmente depois do casamento de William com Catherine Thomson, como quem Elizabeth não mantinha boa convivência. A adolescência de Lily se passa em uma série de visitas a casas de parentes, atestando a natureza instável de sua situação social. As descrições de sua personalidade, contudo, apontam para uma jovem alegre, bonita e simpática, pouco introspectiva. Biógrafos como Jenny Uglow (1999) apontam para o fato de que já nessa época Lily é conhecida por seu gosto por histórias pessoais, que por vezes podiam se aventurar no reino da fofoca. A correspondência com o pai e com o irmão, contudo, já indica um interesse pela escrita, que parece ser compartilhado por John – cujo conjunto de poemas foi recusado por uma revista literária da época. A relação entre os irmãos parece ser próxima, mas em 1828, em uma tentativa de se estabelecer na Índia, John Stevenson é dado como desaparecido pela marinha inglesa. Provavelmente por causa do desaparecimento do filho, o pai sofre um derrame e morre em seguida, em 1829, deixando Lily ainda mais à deriva na família da mãe.

Ela passa os próximos dois anos com o reverendo William Turner, ministro unitarista e parente de Elizabeth, e em 1831, na casa da filha de Turner, conhece o jovem William Gaskell. Possivelmente opostos em termos de temperamento – ela, uma jovem que gostava de dançar e passear no campo; ele, um ministro recém-formado, comprometido com as causas sociais de Manchester – os dois parecem ter sofrido de um caso de amor à primeira vista. No ano seguinte, em agosto, Elizabeth e William já estão casados e passando a lua de mel no País de Gales.

Muitas das cartas de Elizabeth descrevem como o marido, inicialmente, parece muito sério, mas, com o tempo e a intimidade, ela começa a perceber seu humor emergindo, e são diversos os

comentários nas cartas para as filhas sobre o que agrada o humor de *papa*. Uglow ressalta também o prazer de William com a literatura e com a língua inglesa – por anos ele dá aulas de literatura, das quais Elizabeth parece ter considerável orgulho: “Depois de sua morte, um aluno do curso de literatura de William escreveu sobre seu prazer, intenso, físico, com a linguagem, descrevendo-o como um homem que ‘lambia os beiços intelectuais depois de uma deliciosa leitura de Herrick, e que saboreava cada palavra.”¹⁸⁰ (UGLOW, 1999, 72) O interesse de William pela linguagem é essencial em sua relação com a esposa, e ele atua como seu revisor ao longo da maior parte de sua carreira; seu comprometimento com a literatura só é superado por seu engajamento social, fazendo parte de diversos comitês para a melhora da situação da população trabalhadora de Manchester, dando aula nas escolas públicas, e organizando campanhas de apoio social. O casamento com Elizabeth poderia, presumivelmente, tê-la submetido a uma rotina tradicional às mulheres casadas com ministros da igreja, que pode ser reconhecida na Mrs. Hale de *North and South*, em suas obrigações de visitar os vizinhos mais pobres, e de ajudar a cuidar da paróquia de Mr. Hale. No entanto, como afirma Uglow (1999, 77), “sua ansiedade sobre a obediência era tanto real quanto esperada: ela nunca aceitaria um papel submisso”¹⁸¹. Ainda que ela também dê aulas nas escolas dominicais para meninas, e que muito de sua atividade como correspondente ao longo dos anos atue pedindo apoio para as campanhas nas quais acredita, Elizabeth se recusa a viver uma rotina ditada pelas necessidades do marido. Sua independência, negociada ao longo da vida a dois, é tão ressaltada que, em seu último ano de vida, ela compra uma casa sem consultar o marido, para fazer uma surpresa. O casamento dos Gaskell, mesmo com seus momentos mais difíceis, foi um relacionamento que permitiu que ambos crescessem nas atividades que escolheram, acolhendo a vida pública dos dois como parte integrante da vida familiar.

Os primeiros anos do casamento, mesmo com as cartas claramente apaixonadas que ambos enviam para os familiares, apresentam alguns desafios. Primeiramente, no nascimento de seu primeiro bebê, que morre no parto em 1833. Os sentimentos de Gaskell sobre a perda são traduzidos em um poema, em que ela promete, mesmo com o sorriso de um filho vivo, lembrar daquela que foi sua primogênita.¹⁸² Em 1834, nasce Marianne (Polly), a filha mais velha do casal. A ansiedade, compreensível frente a perda do primeiro bebê, é uma constante em sua experiência inicial da

¹⁸⁰ Original: “After his death a pupil at William’s literature classes wrote of his intense, physical enjoyment of language, describing him as a man who ‘licked his intellectual lips after a dainty reading from Herrick’ and who relished the individual word.”

¹⁸¹ Original: “her nervousness about obedience was real as well as assumed; she was never to play a submissive role”

¹⁸² “On Visiting the Grave of my Stillborn Little Girl” (Sunday, July 4th, 1836): I made a vow within my soul, O child,/ When thou wert laid beside my weary heart,/ With marks of Death on every, tender part,/ That, if in time a living infant smiled,/ Winning my ear with gentle sounds of love/ In sunshine of such joy, I still would save/ A green rest for thy memory, O Dove!/ And oft times visit thy small, nameless grave./ Thee have I not forgot, my firstborn, thou/ Whose eyes ne’er opened to my wistful gaze,/ Whose sufferings stamped with pain thy little brow/ I think of thee in these far happier days,/ And thou, my child, from thy bright heaven see/ How well I keep my faithful vow to thee.”

maternidade. Mais uma vez ela recorre para a escrita para registrar a sua vivência e, de certo modo, manter a memória da filha viva frente a uma possível perda, que a assombra como um fantasma durante os primeiros anos de vida de Polly.

Ela redige, portanto, um diário, no qual descreve os primeiros meses da vida de Marianne, e no qual constantemente pede forças para suportar a dor caso a menina morresse. Gaskell reitera frequentemente também a necessidade de refletir (com e sem William) sobre as escolhas na criação de Marianne; em suas tentativas de fazer o melhor como mãe, ela se debate com os conselhos oferecidos por amigos e familiares, com as prescrições dos livros de maternidade, e com sua própria consciência. O que ela parece descobrir, com o decorrer da escrita desse diário, é como ser mãe se torna uma parte fundamental de sua identidade, e como o registro regular e, desse modo, a escrita, faz parte dessa construção identitária, pois é ali que ela descobre e revisita o que sente.

A escrita serve, também, para que ela supere as perdas mais difíceis de enfrentar. Como já mencionado, o poema que escreve para a filha natimorta é um modo de gravar formalmente seu luto, e deixar registrada a memória da menina. Mais difícil, no entanto, é o que acontece em 1845. Já mãe de três meninas, Marianne (1834), Margaret (1837) – conhecida como Meta –, e Florence (Flossy) (1842), em 1844 Elizabeth dá à luz William, seu único filho homem. Acometido pela febre escarlata, Willie falece em 1845, e Gaskell entra em um período de depressão profunda.

Jennifer Uglow (1999) argumenta que a escrita serve para dar-lhe um objetivo, e, encorajada pelo marido, ela busca na ficção um modo de superar os limites da vida pessoal. O resultado é *Mary Barton*, um romance industrial que trata da classe trabalhadora com particular engajamento. Publicado anonimamente por Chapman em 1848, o livro é recebido com furor pela sociedade de Manchester. O maior problema com o texto é o tratamento que Gaskell dá para os patrões, que não é bem-visto pela classe manufatureira com a qual os Gaskells convivem.

É compreensível, portanto, sua escolha pelo anonimato, mas não demora muito para que ela assuma a autoria. A característica mais marcante do texto – seu engajamento social – é o elemento que sustenta suas defesas contra os ataques da crítica, e se torna um aspecto essencial para sua atuação como escritora. A vida dos pobres é uma de suas maiores preocupações, e isso se traduz, em sua vida pessoal, na pequena Marianne aprendendo a rezar pela saúde da mamãe, do papai, e dos pobres – como descrito em seu diário.

O romance não é, porém, apenas um modo de se engajar com o contexto social em que está inserida, senão também um modo de atividade comercial produtiva. Ela recebe £100 por *Mary Barton* de Chapman, e mais £100 com a segunda edição, dez meses depois. Isso marca o início de uma carreira de sucesso financeiro e independência material, que tem como parte essencial os contos e as novelas que escreve para as mais diversas revistas literárias da época. Com o tempo,

Gaskell aprende a navegar as publicações inglesas, americanas e europeias de suas obras, e nesse jogo comercial consegue viajar pela Europa diversas vezes e bancar as filhas e a casa do próprio bolso. “[...] Gaskell foi uma autora que entendia os mecanismos da produção de livros, e a natureza da recepção.”¹⁸³ (HUGHES; LUND, 1999, 3) Podemos ver um exemplo em uma carta de 1859, quando Meta, a filha do meio, desfaz um noivado, e ela decide levá-la para viajar usando o dinheiro que recebe por seus contos. Em correspondência com Charles Eliot Norton, ela pede ajuda para organizar a situação com os editores, e explica a lógica de seu pensamento:

Meta se culpa por pensar que sua última carta não tenha explicado o suficiente o que eu queria saber; e eu ousou dizer que realmente não o fez, por que eu sei, *eu* disse a ela, e *ela* escreveu com pressa. Você sabe da nossa viagem ao exterior, e que eu consegui o dinheiro e etc para ir vendendo Lady Ludlow e etc, mas quando estávamos em Heidelberg, ficamos com vontade de seguir para Dresden [...] Eu escrevi duas histórias para a Household Words, e pedi o pagamento imediato, para conseguir financiar esse desejo.¹⁸⁴ (GASKELL, 1997, 534)

O problema é que ela recebe £40 da *Household Words* pelas duas histórias, mas como, conforme a negociação, elas não valem o montante, fica devendo mais um texto. Seu temor é que Dickens e Wills queiram usar um texto que ela quer publicar em uma revista americana, porque acredita que pode ser mais apropriado. Seu manejo da situação é característico por sua habilidade em usar a rede de contatos para organizar o bom andamento de suas publicações.

As quatro filhas – com Julia completando o quarteto em 1846 – também são parte essencial de sua vida de escritora. Além de atuarem como secretárias para a mãe, escrevendo cartas e copiando textos, conforme expresso no trecho da carta de Norton, as meninas, principalmente Marianne e Meta, a acompanham em suas viagens – que geralmente resultam em produções de textos. A vida de Gaskell é, portanto, permanentemente rodeada de preocupações femininas, e elas aparecem constantemente em sua correspondência: “Eu fiquei um pouco sentida ao saber que você estava usando o seu *merino* à *noite* quando Tottie foi tomar chá com você. Ou você está pegando o hábito preguiçoso de não trocar o vestido do dia, ou está tão precisada de vestidos que usou um *merino* para *tomar chá*?”¹⁸⁵ (GASKELL, 1997, 155) A conduta apropriada das filhas é sempre um

¹⁸³ Original: “[...] Gaskell was an author who understood the mechanics of book production, the business of publication, and the nature of reception.”

¹⁸⁴ Original: “Meta is full of blame for herself for she thought that her last letter did not sufficiently explain what I wanted to know; and I dare say it did not, for I know, *I* told her, and *she* wrote, in a hurry. You know about our going abroad; and that I got money for it &c, by selling Lady Ludlow &c; but when at Heidelberg we wished to go on to Dresden [...] I wrote two stories for Household Words, & asked for immediate payment, in order to obtain money to gratify this wish.”

¹⁸⁵ Original: “I was a little bit sorry to hear you were wearing your *merino* in an *evening* that night when Tottie drank tea with you. Either you are getting into the dirty slovenly habit of not changing your gown in the day-time, or you a short of gowns to wear a *merino* to *tea*?”

objeto de controle da mãe, uma das características menos atraentes de sua personalidade, segundo seus biógrafos.

No entanto, não são apenas pelos vestidos e chás que as cartas de Gaskell demonstram interesse. Sua relação com a comunidade intelectual é profícua; ela conhece os maiores escritores da época, é amiga de Charlotte Brontë e Anna Jameson, e troca correspondências com Harriet Martineau, Harriet Beecher Stowe, George Eliot e as irmãs Nightingale. As mulheres que fazem parte de sua rede pessoal estão no centro do mundo intelectual inglês, e ela sabe usar suas conexões para avançar as causas que apoia.

Em sua correspondência, ela também usa toda sua fluência narrativa para discutir os assuntos mais caros a sua identidade – desde sua religião, como na carta em que fala dos “muitos eus” para Eliza Fox, até as fofocas da sociedade literária. Em uma carta para John Forster (GASKELL, 1997, 286), ela descreve tudo o que sabe da situação dos Ruskin, falando mal de Effie Gray com a justificativa de que haviam sido colegas de escola. Esses momentos de descrição podem parecer, às vezes, um pouco maldosos, mas são também deliciosas práticas de pequenas narrativas. O dom que Gaskell possui de apresentar uma anedota – que é transferido em sua habilidade de construir uma narrativa – é sentido com força em sua correspondência.

As cartas também são um espaço em que ela pode comentar a própria obra – “[...] e ainda barato, ‘economia elegante’, como *nós* dizemos em Cranford – Aí está, ousou dizer que agora você acha que eu enlouqueci, mas não é o caso; mas eu escrevi um par de histórias sobre Cranford na Household Words, e peço a permissão para citar a mim mesma.”¹⁸⁶ (GASKELL, 1997, 174), ou então elaborar suas dúvidas sobre a própria autoria. Em outra carta para Eliza Fox, Gaskell discute o problema de ser mulher e fazer algum tipo de trabalho artístico. A interlocução é pertinente, sendo Eliza uma pintora, mas as duas ainda estão (em 1850), no início de suas carreiras, e o caminho de ser mãe/esposa e escritora ao mesmo tempo ainda parece muito difícil de trilhar. A discussão das duas está centrada na possibilidade de deixar o trabalho de casa ser menos importante que a arte:

Uma coisa é clara. *Mulheres* devem desistir da vida de artista se as tarefas domésticas são prioridade. É diferente com os homens, cujas tarefas domésticas são parte tão pequena de suas vidas. No entanto, falamos de mulheres. Tenho certeza que é saudável para elas o refúgio do mundo secreto da Arte para as proteger quanto pressionadas demais pelas pequenas flechas liliputianas dos cuidados fúteis; as impede de serem mórbidas, como você colocou; e as leva para a terra em que o rei Arthur fica escondido, e as acalma com sua paz. Eu senti isso com a escrita, vi outros sentirem o mesmo com a música, você com a pintura, então, certamente, uma mistura dos dois é desejável.¹⁸⁷ (GASKELL, 1997, 106)

¹⁸⁶ Original: “[...] and cheap in the bargain, ‘Elegant economy’ as we say in Cranford – There now I dare say you think I’ve gone crazy but I’m not; but I’ve written a couple of tales about Cranford in Household Words, so you must allow me to quote from myself.”

¹⁸⁷ Original: “One thing is clear. *Women*, must give up living an artist’s life, if home duties are to be paramount. It is different with men, whose home duties are so small a part of their life. However, we are talking of women. I am sure

Gaskell percebe que os trabalhos domésticos, essas “pequenas flechas liliputianas dos cuidados fúteis”, tomando precedência, inviabilizam a prática artística. No entanto, ela não acredita que apenas os homens podem visitar “a terra onde o Rei Arthur se esconde”, porque a paz que a arte traz para o indivíduo é também direito das mulheres. O desafio é estabelecer o equilíbrio entre os dois. Além disso, ela argumenta que é um dever, de cunho divino, exercer o trabalho que cada um nasce para fazer. Se ela encontra paz na escrita, e essa escrita serve um propósito que só ela deve cumprir, então esse é o trabalho mais importante:

Se o Eu é para ser o fim de todo esforço, então os esforços são ímpios, não há dúvida *disso* – e isso faz parte do perigo de cultivar uma vida individual; mas eu acredito que todos nós temos um trabalho a fazer, que ninguém mais pode fazer tão bem quanto nós; o que é o *nosso* trabalho; o que *nós* temos que fazer para promover o Reino de Deus; e que temos que descobrir a tarefa que viemos ao mundo cumprir, e defini-la, e deixar claro para nós mesmos o que é (essa é a parte difícil), e depois nos abandonar na tarefa, e devemos no fim tentar realizar o nosso trabalho.¹⁸⁸ (GASKELL, 1997, 107)

Podemos notar que não basta, em sua visão, limitar-se a desenvolver a subjetividade como um fim em si mesma, mas, quando a arte é também um modo de levar adiante o projeto divino, ela é divinamente sancionada. A busca da verdade e o desenvolvimento intelectual que a doutrina unitarista prega são o fértil solo em que esse pensamento se desenvolve, e é particularmente produtivo para Gaskell como mulher, pois, como afirma Colby:

Nos sermões e na literatura religiosa unitarista, a palavra ‘cultura’ ou ‘erudição’ é usada repetidamente. De acordo com pensamento unitarista, a pessoa é responsável por cultivar a sua própria alma. De fato, o unitarismo enfatiza a capacidade quase ilimitada da natureza humana. Essa ênfase no potencial humano se aplica às mulheres de forma significativa, ratificando sua possibilidade de autoconhecimento e autodesenvolvimento.¹⁸⁹ (COLBY, 1995, 11)

Mesmo que cindida, a experiência feminina, de acordo com sua correspondência, pode ser articulada pela arte. A técnica da justaposição, que ela utiliza frequentemente para discutir o

it is healthy for them to have the refuge of the hidden world of Art to shelter themselves in when too much pressed upon by daily small Lilliputian arrows of peddling care; it keeps them from being morbid as you say; and takes them into the land where King Arthur lies hidden, and soothes them with its peace. I have felt this in writing, I see others feel it in music, you in painting, so assuredly a blending of the two is desirable.”

¹⁸⁸ Original: “If Self is to be the end of exertions, those exertions are unholy, there is no doubt of *that* – and that is part of the danger in cultivating the Individual Life; but I do believe we have all some appointed work to do, whh no one eles can do so well; Wh. is *our* work; what *we* have to do in advancing the Kingdom of God; and that first we must find out what we are sent into the world to do, and define it and make it clear to ourselves, (that’s *the* hard part) and then forget ourselves in our work, and our work in the End we ought to strive to bring about.”

¹⁸⁹ Original: “In Unitarian sermons and devotional literature, the word “culture” or “cultivation” is used repeatedly. According to Unitarian thought, a person is responsible for cultivating his or her own soul. Indeed, Unitarianism emphasized the almost limitless capacity of human nature. This emphasis on human potential applied to women in a particularly significant way, affirming for them the possibility of self-knowledge and self-development.”

trabalho feminino, e que aparece com particular efeito em *The Life of Charlotte Brontë*, é reflexo dessa cisão e, ao mesmo tempo, da articulação dos dois polos – o mundo da arte e o mundo doméstico.

Talvez o texto mais consciente sobre o caráter da autoria feminina não seja uma obra puramente ficcional ou o material biográfico que explora em seus diários ou correspondência, mas a biografia de Charlotte Brontë, que escreve em 1856. Segundo Hannah Lawrence, em uma crítica publicada sem assinatura na *British Quarterly Review* em 1857, “[...] isso dá à *memoir* o charme de uma autobiografia”¹⁹⁰ (EASSON, 1991, 409). A crítica se refere à inserção constante das cartas de Charlotte Brontë no texto de Gaskell, mas, de certo modo, pode-se ler a biografia como uma elaboração do entendimento da autora sobre sua própria prática, e seu papel como escritora, entre o gênio e o trabalho feminino. Como afirmam Linda Hughes e Michael Lund, “[...] em *The Life of Charlotte Brontë* (1857) [...], ela não apenas reformou a memória pública de sua amiga e colega de profissão, mas também estabeleceu um novo papel para si mesma e para outras mulheres no presente vitoriano e no futuro moderno.”¹⁹¹ (HUGHES; LUND, 1999, 7)

A gênese de *The Life of Charlotte Brontë* ocorreu organicamente para Gaskell. Depois de ser informada da morte da amiga através de uma carta de John Greenwood¹⁹², no começo de abril de 1855, Gaskell começa a perguntar sobre os detalhes de seu falecimento: “Eu quero saber TODOS os detalhes”¹⁹³ (GASKELL, 1997, 336). Logo em seguida, ela começa a pedir para seus conhecidos relatarem memórias sobre Charlotte para que ela pudesse guardá-las. Do projeto informal, ela acaba por desenvolver a biografia, após receber uma carta de Patrick Brontë, pai de Charlotte, solicitando que ela escrevesse uma pequena *memoir*, de modo a esclarecer os detalhes da vida da filha que estavam sendo distorcidos pela imprensa. Gaskell responde afirmativamente, e logo envia uma carta a seu editor, George Smith, explicando a natureza de seu próximo trabalho: “Eu levei algum tempo considerando o pedido, mas decidi aceitar escrevê-la, *do melhor jeito que eu puder*. Claro que se torna uma tarefa mais séria do que [...] escrever as minhas memórias pessoais etc”¹⁹⁴ (GASKELL, 1997, 346).

Charlotte e Elizabeth haviam se conhecido cinco anos antes, em agosto de 1850, na casa de uma amiga em comum, Lady Kay-Shuttleworth. Desde o ano anterior, Elizabeth já especulava sobre a autora de *Jane Eyre*, mas a imagem de Charlotte Brontë foi certamente algo surpreendente.

¹⁹⁰ Original: “[...] this gives the memoir the charm of an autobiography”

¹⁹¹ Original: “[...] in *The Life of Charlotte Brontë* (1857) [...], she not only reshaped the public memory of a friend and fellow author but also established a new role for herself and other women in the Victorian present and the modern future.”

¹⁹² John Greenwood foi o livreiro que vendia papel para as irmãs Brontë. (BRONTË; SMITH, 2000)

¹⁹³ Original: “I want to know EVERY particular”

¹⁹⁴ Original: “I have taken some time to consider the request made in it, but I have consented to write it, *as well as I can*. Of course it becomes a more serious task than [...] to put down my personal recollections &c.”

Talvez tenha sido a impressão que a sua pequena figura causou em contraste com sua admiração por *Jane Eyre* e *Shirley*, ou talvez a seriedade de Brontë tenha provocado o seu interesse, mas, desde o primeiro encontro, as duas escritoras se dão bem. Elas desenvolvem, ao longo dos poucos anos em que se conhecem, uma amizade baseada tanto na crítica sensível do trabalho uma da outra, quanto na preocupação com as questões mais práticas de seus cotidianos. Charlotte visita Elizabeth e William duas vezes, a primeira em abril de 1853, e depois em maio de 1854, e lá se encanta pela filha mais nova do casal, Julia Gaskell. Elizabeth visita Haworth em setembro de 1853, e a impressão deixada pelo lugar pode ser percebida ao longo da biografia nas descrições da localidade solitária e agreste.

A decisão de escrever sobre a vida da amiga, apesar de ser algo natural, levando em consideração as intenções declaradas de Gaskell de escrever uma coleção de memórias para uso privado, é cheia de dilemas. O primeiro diz respeito à natureza da biografia como gênero, cujo autor necessariamente precisa se introduzir na intimidade do sujeito biografado para retratar sua trajetória com fidelidade. Desde a primeira carta trocada com Smith, em julho de 1855, Gaskell tem consciência de que precisa editar as informações que obtém, principalmente no que toca aos detalhes da vida em Haworth – “Eu devo agora omitir uma boa parte dos detalhes de sua casa, e das circunstâncias, que devem ter tido tanta influência na formação de seu caráter.”¹⁹⁵ (GASKELL, 1997, 349) O medo de se intrometer na vida familiar dos Brontë está relacionado à possível impressão de que uma biografia é, em alguma medida, algo semelhante a um gênero comum ao dia a dia – a fofoca. É preciso que Gaskell use de sua autoridade enquanto escritora estabelecida e amiga de Charlotte Brontë para deixar claro que sua obra não é simplesmente uma história contada na roda de chá, mas um texto fundamentado pelos fatos a que ela tem acesso.

Essa parece ser uma das razões por que, durante os anos de 1855 e 1856, grande parte das cartas que Gaskell envia se preocupa em angariar testemunhos sobre a família Brontë. Ela inicia sua pesquisa com Patrick Brontë, que permite a ela acessar algumas das cartas da esposa, e reporta alguns fatos principais das vidas das filhas. Sua rede de pesquisa, no entanto, se estende a diversos ramos. Ela busca informações com os Kay-Shuttleworth (que, em dado momento, precisam pedir ao marido de Charlotte para que ele lhe desse acesso às cartas da escritora); com os editores da obra de Brontë; com as amigas de escola de Charlotte, principalmente Ellen Nussey e Mary Taylor; e com os Héger, o casal que comandava a escola em que Charlotte estudara na Bélgica. A intensa pesquisa leva boa parte do ano e toma bastante do tempo de Gaskell na preparação para a obra.

¹⁹⁵ Original: “I shall have now to omit a good deal of detail as to her home, and the circumstances, which must have had so much to do in forming her character.”

O projeto da escritora, além de trabalhoso, também se insere em um contexto interessante em relação ao gênero literário pelo qual Gaskell se decide. Inicialmente, ela poderia ter escolhido escrever uma pequena nota biográfica para ser publicada em alguma das muitas revistas da época, esclarecendo como Charlotte não era a mulher desencaminhada que alguns críticos pareciam pensar – o objetivo que Patrick Brontë tinha em mente quando encomendara o texto. No entanto, Gaskell prefere uma *Life* completa, uma vida que dê conta das particularidades da trajetória de sua amiga, e possa retratar com fidelidade sua figura para além de Currer Bell¹⁹⁶. Essa escolha sinaliza a percepção de Elizabeth Gaskell sobre o papel central de Charlotte Brontë na história da literatura inglesa. A amiga merece, por seus feitos literários, mas também por sua vida como mulher – como o texto parece querer provar –, o reconhecimento do público e da crítica como uma artista especial. A acolhida imediata de Smith, em sua editora, de uma obra de tal natureza, além de demonstrar o espaço que a vida de uma mulher pode reclamar no mercado da segunda metade do século XIX, também ressalta sua confiança na habilidade de Gaskell de produzir um texto interessante e lucrativo.

The Life of Charlotte Brontë não é o primeiro texto a tratar da vida de uma mulher escritora. Em 1854/1855, George Sand publica sua autobiografia, *Histoire de ma vie*, na qual trata de sua carreira literária, e a figura peculiar de Sand chama atenção. No entanto, a autobiografia feminina é uma prática comum desde o século XVIII: “Uma das primeiras autobiografias é *A Narrative of the Life of Mrs Charlotte Charke, Daughter of Colley Cibber* (1755) que descreve a vida e as experiências de Charlotte Charke (1713-1760).”¹⁹⁷ (ADAM, [s.d.], [s.p.])

Por outro lado, a prática da biografia feminina não é tão comum. É interessante notar, no entanto, a companhia em que a obra de Gaskell está, uma vez nomeada “*The Life of...*”. O século XIX é repleto de “vidas”, entre elas: *The Life of Petrarch* (1803), Jacques-François-Paul-Aldonce de Sade, traduzida por Susana Dawson Dobson; *The Life of Erasmus* (1808), Jean Le Clerc, traduzida por John Jortin; *The Life of Cicero* (1840), Conyers Middleton; *The Life of Paine* (1842), W. J. Linton; *Narrative of the life of Sir Walter Scott* (1848), iniciada por Scott, finalizada por J. G. Lockhart; *The Life of Thomas Jefferson* (1858), Henry S. Randall; *The Life of Goethe* (1864), George Henry Lewes; *The Life of Nelson* (1892), Robert Southey. O título da biografia de Charlotte Brontë, portanto, a coloca no mesmo patamar de Cicero, Erasmo, Petrarca, Goethe, ou de seus contemporâneos Nelson e Thomas Jefferson. É importante frisar, portanto, que o nome dado ao livro já presume, desde o princípio, que Gaskell está falando de uma figura tão importante quanto as maiores figuras da cultura do período. Ao assumir a tarefa de produzir uma “vida”, Gaskell

¹⁹⁶ Pseudônimo de Charlotte Brontë.

¹⁹⁷ Original: “One of the first autobiographies is *A Narrative of the Life of Mrs Charlotte Charke, Daughter of Colley Cibber* (1755) which describes the life and experiences of Charlotte Charke (1713-1760).”

posiciona o sujeito de sua escrita em um lugar estratégico na constelação das figuras literárias, e proporciona, com o simples título, um lugar de autoridade de onde Brontë pode falar.

Sua estratégia narrativa, contudo, subverte as práticas comuns às biografias masculinas. Segundo Linda Hughes e Michael Lund (1999, 148), o objetivo da obra de contrariar as expectativas presentes nos obituários de Brontë é efetivado através de recursos retóricos que estabelecem um contínuo entre a domesticidade esperada de uma mulher e o profissionalismo esperado de um autor. Para ressaltar o modo como o gênero aparece nessa construção, os autores comparam a obra de Gaskell com o texto de James Anthony Froude, de 1880, sobre Thomas Carlyle, intitulado *Thomas Carlyle: a history of the first forty years of his life, 1795-1835*. O argumento de Hughes e Lund é que Froude utiliza a figura altamente idealizada de Jane Carlyle, esposa de Thomas, para reforçar a masculinidade de Carlyle, face às críticas a sua suposta mesquinhez, fazendo funcionar os dispositivos de gênero para construir o autor como gênio. Faz-se notar, contudo, como apontam Hughes e Lund, que há em Froude uma descrição da mulher ideal, encarnada em Jane, como alguém que se sacrifica em prol do bem-estar doméstico, e que essa imagem não é tão diferente daquela construída por Gaskell sobre Brontë. No entanto, Froude utiliza a célula matrimonial para opor domesticidade e gênio, sem negar a possibilidade de inteligência da mulher, mas ainda assim dividindo as tarefas entre a obrigação de produzir a obra genial – para Thomas – e de manter o gênio socialmente aceitável – para Jane. No caso de Gaskell, “a distinção de Carlote Brontë era encarnar, dessa forma, ambos Thomas e Jane Carlyle”¹⁹⁸ (HUGHES; LUND, 1999, 149).

A peculiaridade de *The Life of Charlotte Brontë*, aliando a figura do gênio (in)domável e do anjo do lar, parece apontar para uma elaboração da própria Gaskell sobre o que ela entende como o gênio. Essa redefinição é importante no contexto do século XIX, porque responde à constante reiteração da ideia do gênio tradicional romântico, que toma diferentes configurações conforme as transformações do universo capitalista modificam o sistema de valores culturais em que os autores se inserem. Christine Battersby, em *Gender and Genius: towards a feminist aesthetics* (1989), descreve como se solidifica, com o Romantismo, a junção do poder criador masculino – cristalizado na imagem do sêmen – com aspectos femininos de sensibilidade. Essa fusão impossibilita o corpo feminino de acessar as alturas do gênio, porque não seria capaz de contrabalancear os elementos mais feminilizantes com o ímpeto masculino, como comentam Hillary Owen e Cláudia Pazos-Alonso:

¹⁹⁸ Original: “Charlotte Brontë’s distinction was to enact, as it were, both Thomas and Jane Carlyle”

A complicação crucial que Battersby identifica ao longo de seu projeto diz respeito à apropriação do artista masculino das características “femininas”, construindo o gênio como um atributo quase divino. Para Battersby, esse deslocamento ou sublimação da procriação masculina funciona efetivamente como um álibi cultural mascarando a exclusão do corpo feminilizado biologicamente feminino do gênio. [...] Nessa casa de espelhos do gênero, o biologismo e a misoginia que informam o *logos spermatikos* são convenientemente encobertas por uma aparente validação da “feminilidade”, que funciona, com efeito, para licenciar o gênio artístico apenas quando essa “feminilidade” é aplicada aos homens. Assim, na continuação de seu argumento, o *crossover* do gênero implicado na feminização do gênio masculino poderia funcionar positivamente para os homens, mas não na outra direção [...].¹⁹⁹ (OWEN; PAZOS ALONSO, 2011, 18)

De certa maneira, inconscientemente ou não, o que Gaskell faz ao construir a imagem de Charlotte Brontë como o gênio doméstico apresentado na sua *Life* é ir contra a ideia preconcebida sobre o gênio, e possibilitar que um espaço eminentemente feminino produza uma obra digna de uma “vida”. Conseqüentemente, as contradições que ela enfrenta são enormes. Ao mesmo tempo em que reitera uma ideia de gênio bastante similar às representações românticas, e coloca no sofrimento de Charlotte alguma das razões para sua capacidade criativa ser tão poderosa, ela também procura construir a experiência feminina como digna de genialidade. Seu recurso mais superficial é semelhante à estratégia de Froude no tratamento dos Carlyle; ela divide o sujeito de Charlotte Brontë em dois, em uma alusão aos “muitos eus” que ela reconhece em si mesma. Com a publicação de *Jane Eyre*, “a existência de Charlotte Brontë se divide em duas correntes paralelas – sua vida como Currer Bell, a autora; sua vida como Charlotte Brontë, a mulher.”²⁰⁰ (GASKELL, 1997b, 258-259) A cisão entre Charlotte e Currer permite que ela elabore as dificuldades da formação de dois aspectos da identidade de seu objeto de análise, a mulher escritora. Sua justificativa para a separação aparece logo em seguida, na muito citada frase: “Havia deveres separados pertencentes a cada personagem – *não se opondo um ao outro*; não impossíveis, mas difíceis de conciliar.”²⁰¹ (GASKELL, 1997b, 258-259, grifo nosso) Ressalta-se aqui o uso do dever como o centro ao redor do qual se organizam essas identidades. Para Gaskell, são os deveres das mulheres e os deveres dos autores que se distinguem, e o desafio da autoria feminina estaria em conciliá-los. Isso não significa, como ela deixa claro, que há uma incompatibilidade entre eles, mas é preciso maior negociação sobre a proeminência de um ou de outro.

¹⁹⁹ Original: “The crucial complication that Battersby identifies throughout her project concerns the male artist’s appropriation of “feminine” characteristics, constructing genius as a quasidivine attribute. For Battersby, this displacement or sublimation of male procreativity effectively works as a cultural alibi masking the exclusion of the biologically female feminine body from genius. [...] In this gendered hall of mirrors, the biologism and misogyny informing the *logos spermatikos* are conveniently glossed by an apparent validation of “femininity” which works, in effect, to licence artistic genius only when this “femininity” is applied to men. Thus, as she goes on to point out, the gender crossover implied by the feminization of male genius could work in a positive sense for men but not the other way round [...]”

²⁰⁰ Original: “Charlotte Bronte’s existence becomes divided into two parallel currents – her life as Currer Bell, the author; her life as Charlotte Bronte, the woman.”

²⁰¹ Original: “There were separate duties belonging to each character – not opposing each other; not impossible, but difficult to be reconciled.”

Quando um homem se torna um autor, é provavelmente apenas uma mudança de emprego para ele. Ele pega uma porção do tempo que até então havia devotado a algum outro estudo ou objetivo; ele abandona algo da profissão médica ou legal, na qual ele tinha até então se comprometido a servir os outros, ou abandona parte do ofício ou negócio através do qual tentava até então ganhar a vida; e outro comerciante, ou advogado, ou médico, assume o seu lugar, e provavelmente o faz tão bem quanto ele.²⁰² (GASKELL, 1997b, 258-259)

Pensando na ideia do dever, quando o caso é masculino, há uma congruência entre o que o homem deve fazer como homem – procurar algum tipo de trabalho e empregar seu tempo na busca de conhecimento, riqueza, ou qualquer que seja seu objetivo, e a atividade do escritor, que precisa também de tempo para se desenvolver, e, podemos presumir, também deve funcionar para “servir os outros” ou “ser um ganha-pão”. Ressalta-se, porém, o caráter impessoal desse dever – um médico pode atuar no lugar de outro, assim como um comerciante ou um advogado, e não há prejuízo para nenhuma das partes envolvidas. Essa impessoalidade é libertadora, pois permite a mudança de rumo – de uma profissão ou ocupação para outra – sem dano para o sujeito e seu entorno. No caso feminino, sua percepção é diferente:

Mas ninguém pode assumir os deveres silenciosos e regulares da filha, da esposa ou da mãe, tão bem quanto ela a quem Deus designou para tomar tal lugar em particular: o principal trabalho da vida de uma mulher é dificilmente deixado a sua escolha; ela também não pode largar as incumbências domésticas que revolvem em torno de si enquanto indivíduo, para o exercício dos mais esplêndidos talentos que lhe foram conferidos. E ainda assim ela não pode se furtar da responsabilidade extra implicada na própria posse de tais talentos. Ela não pode esconder seu dom em um guardanapo; ele foi feito para ser usado e para servir outros. Com o espírito humilde e fiel, ela deve trabalhar para fazer o que não é impossível, ou então Deus não lhe teria ordenado fazê-lo. Eu coloco em palavras o que Charlotte Brontë colocou em ações.²⁰³ (GASKELL, 1997b, 258-259)

Não há impessoalidade no dever da mulher – ela, e só ela, pode atuar como filha, esposa ou mãe, e ninguém pode tomar de si as responsabilidades desses papéis, sem que haja algum prejuízo envolvido na transação. É preciso então conciliar suas tarefas domésticas (que são parte de sua configuração como indivíduo) com a prática de seus talentos. Ao mesmo tempo, quando esses talentos existem, envolvê-los em um guardanapo, ou seja, escondê-los em um ambiente puramente

²⁰² Original: “When a man becomes an author, it is probably merely a change of employment to him. He takes a portion of that time which has hitherto been devoted to some other study or pursuit; he gives up something of the legal or medical profession, in which he has hitherto endeavoured to serve others, or relinquishes part of the trade or business by which he has been striving to gain a livelihood; and another merchant or lawyer, or doctor, steps into his vacant place, and probably does as well as he.”

²⁰³ Original: “But no other can take up the quiet, regular duties of the daughter, the wife, or the mother, as well as she whom God has appointed to fill that particular place: a woman's principal work in life is hardly left to her own choice; nor can she drop the domestic charges devolving on her as an individual, for the exercise of the most splendid talents that were ever bestowed. And yet she must not shrink from the extra responsibility implied by the very fact of her possessing such talents. She must not hide her gift in a napkin; it was meant for the use and service of others. In an humble and faithful spirit must she labour to do what is not impossible, or God would not have set her to do it. I put into words what Charlotte Brontë put into actions.”

doméstico, é desperdiçar um dom que é também uma responsabilidade para com o outro. Com os seus talentos, ela soma as suas responsabilidades, e não as substitui, como no caso masculino. Por isso o sacrifício é o trabalho em si mesmo, e não, como com Jane Carlyle na narrativa construída por Froude, a abnegação das próprias capacidades.

Gaskell demonstra, nesse sentido, como Brontë atualiza a ideia da genialidade proveniente do senso de dever. Sua estratégia de duplicação, exposta na divisão Charlotte Brontë/Currer Bell, não depende, portanto, necessariamente de oposições, mas de paralelismos. Entretanto, não significa que as dualidades estejam ausentes na biografia. O uso de contrapontos é visível no texto, mas eles se expandem para fora da individualidade de Charlotte Brontë, e se apresentam nas figuras de seus irmãos. No caso de Emily, Charlotte se sobressai por ser capaz de conciliar com mais eficácia suas responsabilidades domésticas e, por extensão, sociais. Emily está ainda muito relacionada à natureza em seu estado mais puro, e não passa por filtros que a tornem mais palatável. Gaskell faz questão, assim, de opor as duas irmãs naquilo em que seus temperamentos divergem:

O sentimento, que em Charlotte tomou algo da natureza de uma afeição, era, em Emily, mais semelhante a uma paixão. [...] O desamparo de um animal era o passaporte para o coração de Charlotte; a irascibilidade de sua natureza selvagem e indomável era frequentemente o que o aproximava de Emily.²⁰⁴ (GASKELL, 1997b, 199)

Ou seja, para Emily, os valores estão contidos naquilo que há de selvagem e indomável nos animais; por isso a figura de seu cachorro é tão simbólica ao longo do texto – sua afinidade com o *bulldog* é um sinal de seu desinteresse em se conformar aos deveres mais sutis de uma mulher, ainda que ela ajude as irmãs na cozinha. Ela é reconhecidamente genial no sentido mais masculino da palavra, como percebe M. Héger:

Ele aparenta apreciar o gênio de Emily como algo ainda maior que o de Charlotte; e a estimativa dela sobre seus poderes era relativamente a mesma. Emily tinha uma mente afiada para a lógica, e uma capacidade de argumentação, incomum em um homem, e de veras rara em uma mulher, de acordo com M. Héger. Danificando a força desse dom, ela possuía uma vontade tenazmente teimosa, que lhe deixava cega para qualquer argumento em que suas vontades, ou seu senso de justiça, estivessem envolvidos. “Ela deveria ter sido um homem – um grande navegador,” disse M. Héger, quando se referia a ela.²⁰⁵ (GASKELL, 1997b, 166)

²⁰⁴ Original: “The feeling, which in Charlotte partook of something of the nature of an affection, was, with Emily, more of a passion. [...] The helplessness of an animal was its passport to Charlotte’s heart; the fierce, wild, intractability of its nature was what often recommended it to Emily.”

²⁰⁵ Original: “He seems to have rated Emily’s genius as something even higher than Charlotte’s; and her estimation of their relative powers was the same. Emily had a head for logic, and a capability of argument, unusual in a man, and rare indeed in a woman, according to M. Héger. Impairing the force of this gift, was a stubborn tenacity of will, which rendered her obtuse to all reasoning where her own wishes, or her own sense of right, was concerned. “She should have been a man—a great navigator,” said M. Héger in speaking of her.”

Mas ela não era um grande navegador, e sim uma grande confeitadeira, e uma alma sensível aos animais. Emily está fora do controle que permite a Charlotte circular em Londres com Anne, e comunicar-se com outros escritores e escritoras. A genialidade de Emily pode ser mais aparente para um homem como M. Héger, mas na escala de Elizabeth Gaskell, ela falha por não ser capaz de transformar seus sentimentos em afeições, mantendo-se no reino das paixões.

Emily compartilha com Bramwell, nesse sentido, as oposições que Gaskell utiliza para demonstrar como Charlotte é socialmente mais adequada. O caso do irmão Brontë na obra é muito interessante, pois Gaskell extrapola a barreira de gênero e projeta alguns dos critérios que utiliza para valorar a trajetória de Charlotte para explicar o fracasso de seu irmão. O principal deles é a capacidade que Charlotte possui (ainda que seja claramente difícil para ela), e que o irmão ignora, de lidar com o tipo de pressão social a que está submetida. Gaskell explica que “[e]xistem sempre provações peculiares na vida de um menino sozinho em uma família de garotas.”²⁰⁶ (GASKELL, 1997b, 138) Essa ideia de desafio ou provação é recorrente na narrativa de Gaskell sobre Charlotte; aparece na sua infância, nos períodos em que está na escola, nos momentos em que o pai está doente e que ela deve ser sua cuidadora, na decadência do próprio Bramwell, no adoecimento das irmãs. Ela é capaz de responder ativamente a esses desafios, e atuar como o que manda seu dever. No caso do único filho em meio a um grupo de irmãs, Gaskell afirma: “Esperava-se que ele tomasse parte ativa na vida; que *fizesse*, enquanto elas apenas *eram*; e a necessidade que elas cedessem a ele em alguns pontos frequentemente se exagerava na renúncia de todos os pontos, tornando-o, assim, impressionantemente egoísta.”²⁰⁷ (GASKELL, 1997b, 138) Ela reconhece esse egoísmo na história de Bramwell, mesmo em face a seu evidente magnetismo pessoal: “Bramwell pode crescer com autoindulgência; mas, em sua juventude, seus poderes de atração e aproximação de pessoas eram tão grandes, que poucos que entraram em contato consigo não ficaram tão encantados com ele que não quisessem satisfazer qualquer desejo que expressava.”²⁰⁸ (GASKELL, 1997b, 138) Esse egoísmo é o sinal de sua falta de caráter, ou seja, de sua incapacidade de, face às provações da vida, ser direcionado por seu dever. Mesmo quando ele produz algo de positivo, que Gaskell reconhece em seu retrato das irmãs, seu potencial é reduzido por sua falta de fibra moral/senso de dever:

Eram bons retratos, por mal executados que fossem. Dessa perspectiva, eu poderia pensar que sua família pensara verdadeiramente que, se Bramwell ao menos houvesse tido a

²⁰⁶ Original: “[t]here are always peculiar trials in the life of an only boy in a family of girls.”

²⁰⁷ Original: “He is expected to act a part in life; to *do*, while they are only to *be*; and the necessity of their giving way to him in some things, is too often exaggerated into their giving way to him in all, and thus rendering him utterly selfish.”

²⁰⁸ Original: “Bramwell was allowed to grow up self-indulgent; but, in early youth, his power of attracting and attaching people was so great, that few came in contact with him who were not so much dazzled by him as to be desirous of gratifying whatever wishes he expressed.”

oportunidade, e, lamentavelmente, tivesse possuído as qualidades morais necessárias, ele poderia ter se tornado um grande pintor.²⁰⁹ (GASKELL, 1997b, 102)

Ao caracterizar as fraquezas de Bramwell, ela acaba por ressaltar aquilo que Charlotte possui de especial; isto é, a construção da imagem de Charlotte é feita a partir de diversas justaposições que demonstram sua capacidade de harmonizar a mulher e a autora.

Essa estratégia cumpre muito bem o objetivo mais notório da biografia, qual seja, a reconstituição da vida de uma mulher notável para limpar a sua reputação frente ao público²¹⁰. Além disso, Gaskell usa de sua instância autoral para refutar as acusações, discutindo o papel das supostas grosserias de Charlotte em suas obras, e definindo o tipo de concepção artística que ela possui. Ela admite que se pode reconhecer um ou outro exemplo de *coarseness* em sua obra, mas recorre ao bom senso do leitor, que já está familiarizado com a vida complicada que os Brontë levaram, para compreender os motivos por trás de suas escolhas:

Eu apenas peço daqueles que as leram que *considerem* sua vida, - que foi abertamente exposta a seus olhos, - e que *digam-me como poderia ter sido de outro jeito*. Ela conheceu poucos homens; [...] mas que falavam em sua frente, ou mesmo com ela, com tão pouca reticência quanto Rochester falava com Jane Eyre. *Tome isso* ligado à triste vida de seu pobre irmão, e às pessoas expansivas com quem conviveu, - *lembre-se* de seu forte sentimento de *dever de representar a vida como ela realmente é, e não como deveria ser* - e então *faça-lhe justiça* por tudo que foi, e tudo que deveria ter sido (caso Deus houvesse lhe poupado), *em vez de a censurar* [...].²¹¹ (GASKELL, 1997b, 401 grifo nosso)

²⁰⁹ Original: “They were good likenesses, however badly executed. From thence I should guess his family augured truly that, if Branwell had but the opportunity, and, alas! had but the moral qualities, he might turn out a great painter.”

²¹⁰ Os obituários e as resenhas sobre as obras de Brontë a acusam de *coarseness*, uma grosseria que além de nada feminina em um nível mais superficial, denotaria certa vulgaridade de Charlotte. Gaskell rebate essas afirmações com firmeza quando trata da crítica de *Jane Eyre*: “Aqui parece um momento ideal para afirmar o quão inconsciente ela era do que, aos olhos de alguns, parecia grosseiro em sua escrita. Um dia, durante aquela visita à *Briery* quando nos conhecemos, a conversa se voltou para o tópico da ficção escrita por mulheres; e alguém comentou o fato de que, em certas instâncias, as autoras haviam ultrapassado o limite que os homens achavam apropriado para obras desse tipo. Miss Brontë disse que ela se perguntava o quanto isso era uma consequência natural de permitir que a imaginação trabalhasse constantemente demais. Sir James e Lady Kay Shuttleworth e eu expressamos nossa crença de que tais violações do que é apropriado eram totalmente inconscientes da parte daqueles sobre quem as referências haviam sido feitas. Eu lembro-me do jeito grave e direto com que ela disse ‘Eu acredito que Deus pode tirar de mim qualquer poder de imaginação ou expressão que eu venha a ter, antes que Ele me permita tornar-me cega para o senso do que é próprio ou impróprio para se falar!’[Original: “This seems a fitting place to state how utterly unconscious she was of what was, by some, esteemed coarse in her writings. One day, during that visit at the Briery when I first met her, the conversation turned upon the subject of women's writing fiction; and some one remarked on the fact that, in certain instances, authoresses had much outstepped the line which men felt to be proper in works of this kind. Miss Brontë said she wondered how far this was a natural consequence of allowing the imagination to work too constantly; Sir James and Lady Kay Shuttleworth and I expressed our belief that such violations of propriety were altogether unconscious on the part of those to whom reference had been made. I remember her grave, earnest way of saying, “I trust God will take from me whatever power of invention or expression I may have, before He lets me become blind to the sense of what is fitting or unfitting to be said!”] (GASKELL, 1997b, 400)

²¹¹ Original: “I only ask those who read them to consider her life, —which has been openly laid bare before them, — and to say how it could be otherwise. She saw few men; [...] but who talked before her, if not to her with as little reticence as Rochester talked to Jane Eyre. Take this in connection with her poor brother's sad life, and the outspoken people among whom she lived,— remember her strong feeling of the duty of representing life as it really is, not as it ought to be,—and then do her justice for all that she was, and all that she would have been (had God spared her), rather than censure her [...].”

O uso do imperativo é um recurso comumente utilizado quando o autor precisa que o leitor se engaje completamente com o texto. Gaskell recorre a ele de modo a forçar, através da linguagem, uma atitude no leitor que seja semelhante à sua. “Gaskell força seus leitores a automaticamente se verem como participantes ativos em uma comunidade empática, progressista e admiravelmente contemplativa”.²¹² (HATTAWAY, 2014, 281) Ela é capaz de pensar na vida de Charlotte e ver como seria impossível que os retratos que ela produziu fossem diferentes do que é encontrado em *Jane Eyre*. Ela leva em consideração o tipo de homem com quem Charlotte teve contato, como seu irmão, e ela é capaz de fazer justiça a seu caráter, ao invés de censurar uma linguagem que não é nada mais que o retrato da realidade. Assim como o que Gaskell apresenta em sua própria obra – seja na biografia ou nos romances, há nos textos de Brontë o objetivo de apresentar a realidade como ela é, e Elizabeth Gaskell força o seu leitor a aceitar essa proposta artística como o dever do artista, através dos seus imperativos. É interessante problematizar essa realidade, lembrando das omissões que a própria Gaskell vê como necessárias quando começa o projeto de *The Life of Charlotte Brontë*; ainda assim, ressalvadas suas premissas realistas, fica claro que as duas escritoras compartilham de objetivos em comum quando criam suas obras. Assim, além de buscar, com seu texto, recuperar a reputação da amiga, ela deve fazê-lo ao retratar a realidade de sua vida. A circularidade do efeito do real na obra fica clara – ao escrever também um texto que cumpre o seu dever artístico, ela se baseia em uma realidade que em si cria uma visão específica de Charlotte que depende da crença de que é o dever artístico recriar o real. Gaskell reconhece, então, a habilidade de Charlotte de precisar os termos dessa criação, e essa particularidade é o signo de seu talento: “Qualquer um que tenha estudado seus escritos – sejam impressos ou epistolares; qualquer um que teve o prazer do raro privilégio de ouvi-la falar, deve ter notado a singular conveniência de sua escolha de palavras.”²¹³ (GASKELL, 1997b, 234) A sua escolha de palavras é o caminho pelo qual ela cumpre o seu dever, e, portanto, uma vez que ela precise escolher as palavras mais grosseiras para explicar exatamente o seu pensamento, a *coarseness* fica justificada.

Ela nunca escreveu uma frase até que tivesse entendido claramente o que queria dizer, tivesse deliberadamente escolhido as palavras e as arranjado na ordem certa. Portanto acontece, nos pedaços de papel cobertos com sua escrita a lápis a que tive acesso, que ocasionalmente encontra-se uma frase riscada, mas raramente, se alguma vez, o mesmo acontece com uma palavra ou expressão.²¹⁴ (GASKELL, 1997b, 234)

²¹² Original: “Gaskell compels her readers to automatically envision themselves as active participants in a sympathetic, progressive, and admirably contemplative community”

²¹³ Original: “Anyone who has studied her writings, - whether in print or in her letters; any one who has enjoyed the rare privilege of listening to her talk, must have noticed her singular felicity in the choice of words.”

²¹⁴ Original: “She never wrote down a sentence until she clearly understood what she wanted to say, had deliberately chosen the words, and arranged them in their right order. Hence it comes that, in the scraps of paper covered with

Esse cuidado se traduz até mesmo em sua caligrafia. É na letra clara e cuidadosa que ela expressa suas ideias mais brilhantes. O resultado de sua escrita depende da diligência e da delicadeza com que coloca as palavras no papel – características extremamente femininas na associação que lhes dá sua biógrafa. Gaskell corporifica a genialidade de Brontë em seu cuidado com a página, permitindo ao corpo feminino um lugar genial:

Ela escreveu nesses pequenos pedacinhos de papel em uma letra minúscula, segurando cada pedaço usando uma tábua, como aquelas usadas para encadernação, como mesa. Esse plano era necessário para alguém tão míope quanto ela; e, além disso, a permitia usar papel e lápis enquanto sentava-se junto ao fogo no crepúsculo, ou (como era frequente) se ela estivesse acordada durante a noite. Seus manuscritos finalizados eram copiados desses pedaços de papel em uma caligrafia clara, legível e delicada, quase tão fácil de ler quanto um texto impresso.²¹⁵ (GASKELL, 1997b, 234)

Paralelamente a esse argumento de que o dever artístico é dependente do retrato da realidade, e de que as contingências da vida de Charlotte Brontë teriam tornado inevitáveis as transgressões de seus textos, está também a ideia de que seu entorno tenha sido uma das influências mais significativas sobre sua personalidade. Gaskell passa boa parte dos três primeiros capítulos da biografia construindo um retrato de Haworth que sinalize os desafios e as qualidades encontradas na localidade. Seu esforço se concentra principalmente em pintar a sociedade que deixa que “as filhas crescessem da infância à juventude singularmente desprovidas de toda companhia que teria sido natural a sua idade, sexo e posição social”²¹⁶ (GASKELL, 1997b, 44). Muitos dos retratos que ela escolhe relatar são casos de algum tipo de comportamento selvagem que explicaria a falta de decoro dos textos bronteanos. No entanto, em alguns momentos, Gaskell ressalta como a disciplina das mulheres dessa comunidade também é partilhada pelas irmãs:

Não há madeira que precise de embelezamento contínuo, ou que apresente um aspecto descuidado; e as pedras são mantidas escrupulosamente limpas pelas notáveis esposas yorkshireanas. Os vislumbres que um transeunte tem do interior revelam uma abundância áspera de meios de subsistência, e revelam também os hábitos diligentes e ativos das mulheres.²¹⁷ (GASKELL, 1997, 11)

her pencil writing which I have seen, there will occasionally be a sentence scored out, but seldom, if ever, a word or an expression.”

²¹⁵ Original: “She wrote on these bits of paper in a minute hand, holding each against a piece of board, such as is used in binding books, for a desk. This plan was necessary for one so short-sighted as she was; and, besides, it enabled her to use pencil and paper, as she sat near the fire in the twilight hours, or if (as was too often the case) she was wakeful for hours in the night. Her finished manuscripts were copied from these pencil scraps, in clear, legible, delicate traced writing, almost as easy to read as print.”

²¹⁶ Original: “the daughters grew up out of childhood into girlhood bereft, in a singular manner, of all such society as would have been natural to their age, sex, and station”

²¹⁷ Original: “There is no painted wood to require continual beautifying, or else present a shabby aspect; and the stone is kept scrupulously clean by the notable Yorkshire housewives. Such glimpses into the interior as a passer-by obtains, reveal a rough abundance of the means of living, and diligent and active habits in the women.”

As mulheres de Yorkshire, entre as quais as Brontës se incluem, são diligentes e ativas. Elas concentram um núcleo de qualidades que Gaskell reconhece como essenciais à formação de Charlotte, e representam a constante luta contra o ambiente que as tenta embrutecer, na contínua batalha contra a sujeira das pedras de suas casas.

A discussão de que Gaskell e Brontë compartilham de visões artísticas semelhantes, e de que o objetivo inicial da biografia é extrapolado pela tentativa de inscrever a escrita feminina em um âmbito doméstico aceitável, sem perder o caráter artístico, é frequentemente discutida pela crítica da obra de Gaskell do século XX²¹⁸. Deirdre D’Albertis apresenta uma visão alternativa da obra de Gaskell. Ela argumenta que, apesar do objetivo declarado do livro ser o de resgatar a figura de Charlotte Brontë do escárnio da crítica, o que Gaskell realiza com sua escrita é a sujeição da concepção artística bronteana, de cunho romântico, ao seu ideal da autora doméstica. Para ela, “a biografia de Gaskell revela uma forma velada de competição literária com Brontë, um desejo de rememorar a vida de sua rival e, ao fazê-lo, subordiná-la como objeto de seu texto.”²¹⁹ (D’ALBERTIS, 1995, 2)

A discussão de D’Albertis é interessante, porque tempera uma possível visão de *The Life of Charlotte Brontë* como metaforização da figura de Gaskell na imagem de Brontë, sem nenhuma contradição, o que não é, definitivamente, o caso. Existem pontos em que a autora claramente discorda de Charlotte, e por isso o uso das cartas como estratégia narrativa é proveitoso, porque permite que Gaskell mantenha o controle e, ao mesmo tempo, dê espaço para as ideias de Charlotte Brontë aparecerem. A discussão de D’Albertis é algo problemática porque alimenta o mito da incapacidade das mulheres de existirem fora da competição – uma vez que, em um mesmo ambiente profissional, duas mulheres não conseguiriam coexistir sem tentarem suplantarem uma à outra. Isso não é uma descrição correta da relação das duas escritoras, que negociavam as publicações de seus romances para não se prejudicarem; e não é uma formulação produtiva para uma relação que enriquece tanto as análises das redes literárias colaborativas como aquela que estabeleceram as duas escritoras. Além disso, D’Albertis escolhe focar nos aspectos que diferenciam as duas, e se desinteressa pela biografia como uma construção discursiva que sempre resulta em uma ficção subjugada à visão do biógrafo.

Como aponta Gabriele Helms (1995), uma biografia se constitui com a construção de uma persona-biografa. Esse é um dos pontos de partida do gênero, e a concepção de mundo dessa persona é efetivada a partir da criação de modelos. Para ela, “meu foco na criação da persona-

²¹⁸ Ver Hughes e Lund (1999); Colby (1995)

²¹⁹ Original: “Gaskell’s biography displays a disguised form of literary competition with Brontë, a desire to memorialize her rival’s life, and in so doing, to subordinate the other woman as the subject of her text.”

biógrafa como um dispositivo central em textos biográficos demonstra que a biografia também pode ser lida como uma obra autobiográfica sobre essa persona.”²²⁰ (HELMS, 1995, 339) Isso significa que a sujeição sugerida por D’Albertis é um resultado inevitável da produção de um texto biográfico, e, portanto, não um artifício de apagamento de outras subjetividades. Para Helms, é preciso que “reconheçamos e enfatizemos a importância das autodefinições e autocriações do próprio biógrafo, e que nos reconciliemos com eles no processo de escrita da vida de outrem.”²²¹ (HELMS, 1995, 344) Na análise sobre *Life of Charlotte Brontë*, a pesquisadora vê essa persona criada por Gaskell na escolha das cartas e em seu uso, de modo a gerar um discurso unívoco: “As cartas, por exemplo, originalmente um meio de Brontë se comunicar com outras pessoas, na biografia de Gaskell assumem uma função explicativa e complementar para ilustrar a vida de Charlotte. A biógrafa subordina as cartas para servir a sua intenção.”²²² (HELMS, 1995, 351) Ou seja, o uso das cartas é um modo de encontrar, no tecido do texto, as escolhas da autora, e, assim, uma instância de criação da própria figura de autor que o livro constrói, constituindo-se como instâncias do que se pode chamar de autor implícito.²²³ O controle exercido por Gaskell como persona-biógrafa (ou autora implícita, em termos pragmaticamente similares) de *The Life of Charlotte Brontë* é necessário para a realização da obra. Seu grau pode ser maior ou menor, e, portanto, deixar ver mais ou menos a voz da biografada, mas tratar essa prática como algo fruto de uma competição entre as duas escritoras perde de vista o fato de que o texto é, em larga medida, o resultado do trabalho de Gaskell, ou da Gaskell que é ela mesma construída pelo texto em si.

A figura resultante da construção da autoria implícita em *The Life of Charlotte Brontë* pode ser descrita como uma autora alternativa aos ideais de gênio e das ideias da própria Brontë. Existe um processo dialético na própria estrutura do texto que depende das tensões associadas a Charlotte Brontë, como Charlotte Brontë/Currer Bell, Charlotte/Emily, Charlotte/Bramwell, que se resolvem em uma nova forma de autoria que é a que a própria Gaskell atualiza. Isso está relacionado ao que Hattaway comenta sobre o lugar da biografia dentro da obra de Gaskell como um todo:

Muitos leitores modernos criticam Gaskell por sua aparente falha em enfatizar a autoria excepcional de Brontë em favor de um retrato mais convencional da filha e irmã zelosa. [...] A defesa que Gaskell faz de Brontë e sua tentativa de reabilitar a reputação da colega escritora distinta e intencionalmente espelham os esforços de Gaskell para resgatar a

²²⁰ Original: “my focus on the creation of the biographer-persona as a core device in biographical texts demonstrates that a biography can also be read as an autobiographical work about this persona.”

²²¹ Original: “we recognize and emphasize the importance of biographers' own self-definitions, self-creations, and the coming to terms with themselves in the process of writing someone else's life-story.”

²²² Original: “The letters, for instance, originally a means for Brontë to communicate with other people, in Gaskell's biography assume explanatory and complementary functions to illustrate Charlotte's life. The biographer subordinates the letters to serve her intentions.”

²²³ Sobre a figura do autor e a teoria do autor implícito ver Booth (2010); Eco (2012). Para um apanhado das diferentes teorias, ver Chagas da Costa (2016).

“mulher pública”, eufemisticamente nomeada, em suas atividades filantrópicas pessoais, e em sua ficção socialmente consciente. Em ambos os casos, Gaskell busca combater os efeitos presumivelmente irrevogáveis de uma queda individual ao reinserir a mulher transgressiva no que ela considera um discurso de recuperação alternativo, o discurso da domesticidade.²²⁴ (HATTAWAY, 2014, 672)

Ao tratar da mulher “caída”, encarnada na figura de Charlotte, que deve ser resgatada pelo ambiente doméstico, ela está propondo também uma nova ideia de autoria. Essa domesticação da autora não é, no entanto, necessariamente uma prática negativa, porque não significa uma delimitação de barreiras, mas o uso do âmbito doméstico como espaço de exploração da individualidade. Não se deve tomar essa concepção como prescrição para todas as autoras mulheres da época, no entanto, mas entendê-la como a formulação que funciona para Gaskell sobre a sua própria visão da autoria e da arte. A solução que Gaskell parece propor é que a autoria feminina só é possível, no contexto social em que elas vivem, quando ela nasce da domesticidade. A vida só é possível desse jeito. Mesmo que no caso de Charlotte ela acabe morrendo, Gaskell continua vivendo, e é capaz de escrever o texto que o leitor tem nas mãos.

Nós lembramos de suas provações, e regozijamos na ideia de que Deus achou apropriado secar as lágrimas de seus olhos. Aqueles que a viram, foram testemunhas de uma mudança externa em sua aparência, reveladora de coisas internas. E nós pensávamos, e esperávamos, e profetizávamos, com nosso amor enorme e com nossa reverência. Mas os caminhos de Deus não são os nossos!²²⁵ (GASKELL, 1997b, 422)

Ela não nega, portanto, que o gênio romântico exista, ou que tenha um espaço, ou que seja possível numa mulher – como no caso de Emily. No entanto, ela procura apresentar uma opção que vai além dessa dicotomia, e que usa dos espaços disponíveis para as mulheres a força para criar obras tão célebres com as de Charlotte Brontë, e, também, como as suas.

O desenvolvimento da ideia de mulher que precisa articular suas habilidades individuais e sua atuação pública aparece também na trajetória de suas personagens ficcionais. Uma delas se encontra no romance publicado de forma periódica na revista *Household Words* em 1854, e em dois volumes por Chapman & Hall, em 1855, intitulado *North and South* em uma decisão conjunta com seu ilustre editor, Charles Dickens.

²²⁴ Original: “Many modern readers have criticized Gaskell for her apparent failure to emphasize Bronte’s exceptional authorship in favor of offering a more conventional portrait of a dutiful daughter and sister. [...] Gaskell’s defense of Bronte and her endeavor to rehabilitate her fellow writer’s public reputation distinctly and purposefully mirrors the efforts Gaskell made to rescue other euphemistically-termed “public women” in her personal philanthropic activities and in her socially-conscious fiction. In each case, Gaskell works to combat the presumed irrevocable effects of an individual’s fall by reinserting the transgressive woman into what she considers an alternative, recuperative discourse of domesticity”

²²⁵ Original: “We remembered her trials, and were glad in the idea that God had seen fit to wipe away the tears from her eyes. Those who saw her, saw an outward change in her look, telling of inward things. And we thought, and we hoped, and we prophesied, in our great love and reverence. But God’s ways are not as our ways!”

Segundo Dickens, se comparado com a outra opção sugerida pela escritora (*Margaret Hale*), *North and South* seria um título mais abrangente, e daria uma ideia melhor sobre o escopo do romance. A escolha conjunta sinaliza algumas características interessantes da obra. Primeiramente, por tomar uma direção diferente dos trabalhos anteriores de Gaskell, que até então havia publicado os romances *Mary Barton* (1848) e *Ruth* (1853), ambos nomeados a partir de suas protagonistas. Ao escolher não colocar a personagem principal como elemento focal do nome da obra, Gaskell ressalta a intenção de expandir o alcance de sua arte, estendendo-se pelos dois extremos do país, seu norte e seu sul. Além disso, o título reflete um aspecto da narrativa bastante relevante: a tendência a apresentar duplos. No entanto, apesar de parecer dicotômico em seu pareamento dos dois pontos cardinais representantes de dois modos de vida consideravelmente diferentes dentro da experiência britânica, o texto de *North and South* funciona para além dos pares. Mesmo que existam diversas duplas que orientam determinadas partes da obra (norte e sul; profissionalismo liberal e especulação industrial; conhecimento tradicional e conhecimento prático; estudo dos clássicos e leitura de economia política; homens e mulheres; determinação e compaixão), o foco da escritora não parece ser a comparação, senão o estudo de como elementos opostos ou diversos podem interagir uns com os outros em benefício mútuo. Chama-nos atenção as tentativas do romance de, a partir das oposições, encontrar pontos em comum e propor a superação das diferenças. Todos os pares que o texto apresenta são formados por elementos distintos, mas interdependentes, que influenciam um ao outro em direção a uma solução que resulta em uma mescla. Como no início de *A Tale of Two Cities*²²⁶, as duas partes são possíveis e coexistentes, mas, diferentemente da obra de Dickens, elas não são simplesmente paralelas, mas interconectadas, influenciando umas as outras.

Os diálogos que *North and South* estabelece com a obra de Charles Dickens são muito relevantes para a história de sua publicação. Além de ser editado pelo escritor, em um processo que pode ser visto como doloroso tanto para Gaskell quanto para Dickens, o texto é escrito em 1853-1854, período em que Dickens redige *Hard Times*, romance no qual também retrata a vida em uma cidade industrial fictícia que alude a Manchester.

²²⁶ “Aquele foi o melhor dos tempos, foi o pior dos tempos; aquela foi a idade da sabedoria, foi a idade da insensatez, foi a época da crença, foi a época da descrença, foi a estação da Luz, a estação das Trevas, a primavera da esperança, o inverno do desespero; tínhamos tudo diante de nós, tínhamos nada diante de nós, íamos todos direto para o Paraíso, íamos todos direto no sentido contrário — em suma, o período era em tal medida semelhante ao presente que algumas de suas mais ruidosas autoridades insistiram em seu recebimento, para o bem ou para o mal, apenas no grau superlativo de comparação.” (DICKENS, 2019, 17) [Original: “It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of Light, it was the season of Darkness, it was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we had nothing before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way— in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only.” (DICKENS, 2004, p. 3)]

O tema análogo é motivo de preocupação para Gaskell; em carta, durante o processo de escrita, ela pergunta ao colega se ele também falaria de uma greve em sua obra, e se não seria problemático que os dois usassem o mesmo tipo de situação. A ansiedade de Gaskell é válida, pois *North and South*, sendo publicado na revista de Dickens, poderia ser interpretado como uma derivação da obra de seu editor – o que a correspondência impaciente entre os dois escritores deixa claro não ser o caso. Segundo Catherine Delafield, o processo de publicação de *North and South* foi determinado em grande parte pela edição de Dickens. Como organizador da *Household Words*, o escritor procurou imprimir o tom da revista de modo bastante forçoso: “Como um novo periódico emergindo da experiência de Dickens como jornalista, a *Household Words* precisava tanto diferenciar-se no mercado, quanto oferecer uma experiência familiar a novos leitores.”²²⁷ (DELAFIELD, 2015, 73)

Isso significou controlar o processo de escrita de perto, revisando os originais e, por vezes, sugerindo ideias para o enredo e o andamento dos romances, já que os “leitores desses romances eram levados a esperar e antecipar o próximo número tanto quanto a conclusão do todo dentro do cronograma propagandeado.”²²⁸ (DELAFIELD, 2015, 74) Gaskell já contribuía para a revista desde o primeiro número, e seu maior sucesso é *Cranford*, que começa como uma história individual e acaba ganhando mais espaço dentro do periódico conforme novos episódios são elaborados.

As ficções mais curtas com as quais a escritora contribuía até então, ou o romance quase accidental que resultou ser *Cranford*, têm uma natureza diferente, portanto, de *North and South*, que é desde o início pensado por Gaskell como uma unidade, e esperado por seus leitores como tal em um período de tempo previamente fixado. Aparentemente, Gaskell não parece ter se adaptado bem às demandas da produção de um texto longo de forma segmentada, como aponta Delafield: “A autora reclamou em privado que Dickens teria tentado limitar a serialização a vinte números, mas cartas sobreviventes indicam que Gaskell também teve dificuldades com as demandas das publicações semanais.”²²⁹ (DELAFIELD, 2015, 162) Esse parece ter sido também o motivo da escritora ter decidido publicar o romance com revisões em dois volumes no ano seguinte. Os desentendimentos entre Dickens e Gaskell foram além do período em que o texto seria lançado. Gaskell parece desconfortável com a constante reclamação do editor sobre a extensão de seus textos – que, para ele, precisavam ser menores para caber na composição da revista –, e por suas tentativas de dirigir seu enredo. Dickens, por sua vez, não ficava feliz com a insistência da escritora em enviar

²²⁷ Original: “As a new periodical emerging from Dickens’s experiences as a journalist himself, *Household Words* had both to differentiate itself in the market and to provide a familiar experience for new readers.”

²²⁸ Original: “readers of these novels were led to expect and anticipate the next instalment as well as the completion of the whole within an advertised timeframe.”

²²⁹ Original: “The author complained in private that Dickens had tried to limit the serial to 20 instalments but surviving letters indicate that Gaskell also struggled with the demands made by weekly publication.”

os textos sem as alterações que ele sugeria, e teria comentado com seu sócio, o sr. Wills, que se ele fosse o sr. Gaskell, provavelmente a espancaria. (DELAFIELD, 2015)

Muitos são os motivos especulados sobre o porquê da incompatibilidade dos dois. Hughes e Lund refutam a acusação de que Gaskell seria inábil em sua atuação na imprensa periódica, afirmando que:

Ao longo de sua carreira, essa eminente vitoriana encontrava ‘espaços vazios’ na ideologia de seu tempo, nos quais ela poderia encaixar coisas de valor [...]. Sua ‘inventividade’ foi capaz de usar os limites mecânicos do mundo dos jornais para fins sutis; e suas composições claramente agradaram àqueles que as descobriram.²³⁰ (HUGHES; LUND, 1999, 1)

A compatibilidade da escrita de Gaskell com a periodicidade das revistas, segundo Hughes e Lund, deriva da relação entre o periódico e a experiência feminina, muito mais baseada em ciclos do que a masculina. Essa relação é, segundo os pesquisadores, um reflexo de uma estratégia de mercado que responde à necessidade de suas leitoras:

O romance seriado, que incorporou a periodicidade (bem como a persistência), pode ter sido uma estratégia ideal do mercado de massas não só porque se alinhava ao capitalismo, mas também porque apresentava estruturas afinadas à experiência feminina em uma época em que as mulheres eram importantes consumidoras de literatura.²³¹ (HUGHES; LUND, 1999, 107)

Podemos propor, para além do argumento de Hughes e Lund de que a forma dos romances de Dickens e Gaskell emulassem, respectivamente, a trajetória dos desejos masculinos e femininos, que a forma periódica se adéque principalmente à experiência social feminina, que demanda uma organização do tempo que divide o dia em pequenos recortes de tempo disponíveis para a leitura. No cotidiano de Gaskell – e de mulheres como ela, ativas socialmente, presentes na educação das filhas, e engajadas no bom funcionamento doméstico, a leitura de periódicos é de grande funcionalidade porque pode ser parcelada para encaixar em suas rotinas. Grande parte da crítica de *North and South*, e da obra de Gaskell em geral, parece concordar com a proposta de Hughes e Lund, buscando descrever como a obra se centra na atividade eminentemente feminina, e na agência disponível às mulheres que a autora representa.

²³⁰ Original: “Throughout her career this eminent Victorian was finding “vacant spaces” in the ideology of her day, spaces into which she could slide things of value [...]. Her “invention” was capable of using the mechanical limits of her world’s newspaper to subtle ends; and her compositions clearly pleased those who [...] discovered them.”

²³¹ Original: “The serial novel, which incorporated periodicity (as well as persistence), may have been an ideal mass-market strategy not only because it was attuned to capitalism but also because it presented structures attuned to female experience in an age when women were major consumers of literature.”

É digno de nota que a experiência de escrita de *North and South* não é simplesmente uma sucessão de frustrações para a escritora. Conforme Collin (1971), os aprendizados de Gaskell sobre a estrutura do romance serializado em recortes, que se engatam através do mecanismo da tensão narrativa, são muito influenciados pela atuação de Dickens. A pesquisadora afirma, contudo, que, conforme o andamento da produção, a autora ganha autonomia para definir os momentos de quebra de capítulo, demonstrando sua incorporação do conhecimento do editor à própria prática autoral: “Mrs. Gaskell não desdenhou do dispositivo de suspense simples; de fato, ela o explorou por completo no final da parte onze, quando, depois que Margaret é admitida no moinho de Thornton, ela ouve [...] os grevistas.”²³² (COLLIN, 1971, 90)

O espaço que Gaskell tem para o desenrolar de seu romance é, de qualquer modo, limitado pelas demandas da estrutura em que a *Household Words* funciona, e vai a público em vinte partes, duas a menos do que ela pensava ter disponível. Essa discrepância a motiva a ampliar o texto em sua publicação em volumes – realizada pela editora de Chapman & Hall, na qual ela acrescenta novas partes, além de uma (ou mais) epígrafe(s) por capítulo. Segundo Jeffrey Jackson, “As epígrafes de *North and South* exemplificam a flagrante resistência do romance às práticas de publicação vitorianas, tanto serializadas quanto em volumes”²³³ (JACKSON, 2005, 58). Essa resistência, proposta pelo estudo de Hughes e Lund em termos menos opositivos, ganha um novo ímpeto com as epígrafes. “[Elas] marcam uma nova liberdade”²³⁴ (JACKSON, 2005, 62) em relação à estruturação formal e material de sua obra. O argumento de Jackson (2005) é que elas servem como um anteparo para cada capítulo, uma pausa em que o leitor pode realinhar suas concepções e ideias sobre o texto. Ao escolher cada epígrafe, ela usa de sua autoridade enquanto autora²³⁵ para despertar novas possibilidades de leitura. Elas também funcionam como pontes de interação entre a obra de Gaskell e de outros escritores, em relações diversas de proximidade ou oposição. Diferentemente do caso do periódico, no qual Jackson vê a epígrafe servindo como “recheio”, ou seja, como mero aparato visual de delimitação dos limites dos textos de cada autora, no romance elas “contribuem ativamente [...] enquanto sugerem um entendimento diferenciado do espaço textual”²³⁶ (JACKSON, 2005, 63).

²³² Original: “Mrs. Gaskell did not disdain the device of simple suspense; indeed, she exploited it fully at the end of part eleven, when, after Margaret is admitted to Thornton's millyard, she hears " far away, the ominous gathering roar " of the rioters.”

²³³ Original: “*North and South's* epigraphs instantiate the novel's striking resistance to established Victorian publishing practices, serial and volume publication alike”

²³⁴ Original: “[The epigraphs] mark her new freedom”

²³⁵ A utilização das epígrafes pode ser vista aqui como análoga ao uso dos comentários autorais aos quais se refere Wolfgang Iser (1999), cuja função é prover o leitor com pontos de reflexão sobre a matéria textual. “Os comentários, então, atingem-nos como meras hipóteses e parecem sugerir outras possibilidades de avaliação, diferentes daquelas que surgem diretamente dos fatos descritos. Esta impressão é confirmada pelo fato de que os comentários, em diferentes situações, muitas vezes revelam diferentes pontos de vista do próprio autor.” (ISER, 1999, 16-17)

²³⁶ Original: “contribute actively [...] while suggesting a different understanding of textual space.”

A análise das epígrafes em geral demonstra uma rede variada de intertextos construída por Gaskell, que se estende desde cantigas populares e textos orais até grandes poetas da época, como Alfred Tennyson e Robert Browning. Além disso, há uma rica multiplicidade de escritoras com quem ela conversa, desde Felicia Hemans²³⁷, passando por Elizabeth Barrett Browning, Anna Letitia Waring (anônima) e Mrs. Barbauld. É interessante notar o posicionamento de Gaskell em relação ao mundo letrado em que ela se insere. Em um primeiro momento, as mulheres claramente tomam precedência, ocupando a maioria das epígrafes dos primeiros capítulos. A maior parte das autoras é apresentada a partir de seu sobrenome, precedido de “mrs.”, demarcando, novamente, a sobriedade dessas escritoras enquanto senhoras. Um dos poemas de Anna Letitia Waring é citado sem que seja identificado seu nome, e parece-nos paradigmático que ela seja a única das poetas que não é casada, e, portanto, a única que não pode ter o “mrs.” adicionado a seu sobrenome. A insistência no estado civil das relações intertextuais que ela estabelece no caso da escrita feminina é interessante à luz da pesquisa de Sharpe (2015), que trata da domesticidade de Hemans e sua influência na personagem de Margaret Hale, e da visão da vida domiciliar que Elizabeth Gaskell parece estabelecer como essencial à prática feminina em textos como *The Life of Charlotte Brontë*.

Os escritores homens são também referidos, em sua maioria, por seus sobrenomes (Coleridge, Southey, Byron, Habington, Tennyson). A exceção é o caso de Shakespeare, em que ela escolhe citar o nome da obra (*Midsummer Night's Dream*) ao invés do autor. A escolha parece indicar certa diferença, presumindo que o leitor está mais familiarizado com a sua obra do que com as outras em geral, e, portanto, não parece necessário usar o seu nome. Ele faz parte, contudo, das relações que ela estabelece para si conforme escreve, e está dentro de seu repertório de leituras – como ela presume estar dentro do repertório de seus leitores e leitoras. O uso das palavras de Shakespeare, Hemans ou Southey promove uma imagem de uma autora confortável com a cultura letrada vitoriana. Contudo, a realidade e o cotidiano também fazem parte de seu repertório, e ela sabe recorrer a rimas infantis e baladas populares para dar o tom de sua narrativa.

As epígrafes, desse modo, emprestam autoridade e capital cultural a Gaskell porque demonstram sua capacidade de estabelecer diálogos e, por vezes, submeter os textos alheios à própria ordem – mantendo os seus sentidos ou contrapondo-os. A capacidade interlocutória que se expressa quando Gaskell está livre das constrações de Dickens na determinação da forma externa de sua obra, nas margens (para usar a denominação de Jackson) do texto, é também estendida a Margaret como protagonista. Apesar do enredo de *North and South* não ser sobre a escrita em si, ou seja, não ser sobre a atividade autoral mimetizada em suas representações, ele é sobre uma mulher testando seus limites em novas situações sociais desafiadoras.

²³⁷ A relação entre Hemans e Gaskell é analisada por Ada Sharpe (2014).

Segundo Schor (1992), a obra subverte as estruturas narrativas mais praticadas nos romances oitocentistas, frustrando as expectativas do leitor e iniciando enredos diversos para que Margaret se coloque em diferentes lugares. Para a pensadora, “em *North and South*, a heroína serve de tradutora para a Babel que é a industrialização, e seu papel como mediadora sofre escrutínio de maneiras que sugerem uma nova complexidade na relação da própria Gaskell com a autoridade”²³⁸ (SCHOR, 1992, 121). Esse papel tradutório de Margaret só é possível, segundo Schor, porque Gaskell frustra o avanço de sua heroína por todos os tipos de enredo tradicionais (sentimentais, de casamento, industriais, religiosos), forçando-a a enfrentar o sentido de sua atuação no mundo, e a buscar, a partir de seus recursos individuais, um caminho singular de construção de sua identidade. Os enfrentamentos pelos quais Margaret passa são dolorosos, mas escondem também um erotismo subliminar, que faz com que sua sexualidade seja um centro a partir do qual ela conhece e compreende o mundo, mesmo que as situações sejam concomitantemente de outra natureza (SCHOR, 1992, 128). O conhecimento a que a protagonista tem acesso nesses momentos de confronto com o desconhecido a preparam para lidar com os desafios da vida de uma mulher de seu tempo. O aprendizado que ela adquire ao longo do romance é, ao mesmo tempo, despertar sexual e reconhecimento da influência da esfera política em sua trajetória. Isso permite que ela alcance o seu lugar apropriado (ao lado de um marido respeitável), com a consciência dos âmbitos que sua atividade deve acolher – tanto o pessoal, privado e sexual, quanto o externo, público e político –, porque, finalmente, eles influenciam uns aos outros.

O processo pelo qual Margaret passa para chegar aos braços de Thornton depende de seu aprendizado ao longo do romance. Isso, como demonstrado por Schor (1992), está relacionado a sua capacidade de enfrentar mudanças – o que reflete, por parte de Gaskell, uma consciência de que o romance é um meio de experimentar na forma diferentes aspectos da experiência feminina. Por outro lado, a capacidade de Margaret experimentar diferentes lugares interlocutórios é, também, um modo de demonstrar, na matéria do romance, os diversos lugares acessíveis a uma mulher de sua classe social, com as contradições e os dilemas a que estão associados.

É preciso então analisar quem é Margaret Hale ao longo do romance, e como sua personalidade se transforma e se desenvolve ao longo do enredo, atentando para sua relação com as outras personagens e os significados de suas interações para a concepção de Gaskell sobre a formação de uma mulher. O processo de crescimento de Margaret é central para a narração, e ilustra algumas concepções sobre a atuação feminina na sociedade inglesa vitoriana.

²³⁸ Original: “in *North and South*, the heroine serves as a translator for the Babel that is industrialization, and her role as mediatrix comes under scrutiny in ways that suggest a new complexity in Gaskell’s own relationship to authority”

O começo de *North and South* apresenta uma jovem mulher no início de uma jornada de desenvolvimento pessoal. A leitora se depara com uma imagem de duas moças, Margaret e Edith, em contraste, e a posição da primeira em relação à prima já delinea a diferença entre as duas: enquanto Edith dorme em meio a musselinas, Margaret reflete sobre o próprio futuro. Seu lugar na casa da tia é algo subordinado, como se aprende mais adiante no capítulo, já que ela passa a infância na casa dos Shaw porque pode ser educada junto à prima, um tipo de economia que a família Hale precisa exercer em virtude da precariedade econômica em que se encontram. A renda do pai não condiz com as expectativas da mãe, e não é capaz de dar conta da sofisticação a que Margaret tem acesso na casa dos Shaw.

A protagonista inicia o romance, portanto, em relativa situação de queda: se na casa da tia ela tem acesso a companhias variadas, a jantares, a jovens advogados que gostam de conversar amigavelmente, em Helstone, para onde ela se dirige, Margaret tem a companhia da mãe, dos rendeiros da paróquia do pai, e das árvores entre as quais caminha. Podemos notar que ela acredita que sua educação está concluída e que agora, ao retornar à casa paterna, iniciará sua vida de verdade. Não é à toa que o romance inicia com um casamento, tradicionalmente o evento final do enredo de um romance sobre o crescimento feminino. Apesar de não ser o próprio matrimônio, a cerimônia sinaliza um fim de ciclo para Margaret, e ela parece presumir que já é madura o suficiente para lidar com a vida na casa dos pais. A posição narrativa, contudo, deixa o leitor ciente das ilusões de Margaret, que são abafadas em seu interior, porque não possui uma interlocutora que a escute – já que Edith, com quem ela poderia conversar, dorme.

A cena de abertura do romance recebeu considerável atenção dos críticos, pois demonstra aspectos da relação de Margaret com um sistema de valores representado pela prima. Segundo Hillary Schor (1992), a convencionalidade de Edith como heroína, em sua *prettiness*, surpreende Margaret, que, com a convivência cotidiana, parece ter se dessensibilizado dos efeitos da beleza da prima. O momento de entendimento da protagonista é também um sinal sobre o conjunto de valores a que ela se associa, e que não estão alinhados com o interesse no cultivo da beleza como um fim nela mesma. Contudo, “a perspectiva de vir a perder em breve a sua companheira parecia aumentar cada um dos doces encantos e qualidades de Edith.”²³⁹ (GASKELL, 2015, 100) Mesmo em face aos encantos de Edith, existe certa frustração potencial em Margaret, porque o que ela tem para falar é suprimido pelo silêncio forçado do sono, que a impele a se debruçar sobre si mesma e refletir as mudanças iminentes em sua vida.

²³⁹ Original: “the prospect of soon losing her companion seemed to give force to every sweet quality and charm which Edith possessed.” (GASKELL, 2012, 7)

Margaret estava a ponto de contar à prima alguns dos planos e ideias que tivera sobre a sua futura vida no presbitério no campo, onde seu pai e sua mãe viviam, e onde ela sempre passara férias muito felizes – embora nos últimos dez anos a casa de sua tia Shaw tivesse sido o seu lar. Mas na falta de uma ouvinte, devia refletir sobre a mudança em sua vida silenciosamente, como fizer até aqui. Eram reflexões felizes, embora maculadas pelo pesar de ser separada, por tempo indefinido, de sua gentil tia e da querida prima.²⁴⁰ (GASKELL, 2015, 110)

Essa é uma das poucas instâncias em que, ainda que reflexiva, Margaret se sente feliz. Como aponta Nancy D. Mann (1975, 27), o que separa a protagonista de Gaskell de outras personagens importantes de romances do período é a direção em que ela aplica sua inteligência. Enquanto a maioria das outras se preocupa em compreender a própria individualidade, Margaret usa seu intelecto para olhar para fora, e entender como o mundo funciona. Na visão de Mann, todos os outros momentos em que a protagonista é obrigada a compreender a própria interioridade, ela é tomada ou pela vergonha, ou pela culpa, ou pelo desespero. Seu maior interesse está, como afirma a pesquisadora, no exterior, na atividade social, na vivência ativa de seu contexto. Isso não implica, contudo, falta de reflexão, mas um esforço cognitivo que não se volta para os próprios sentimentos, e sim para a compreensão de seu mundo social e das relações que nele se estabelecem.

Se Edith é, portanto, essa figura quase perfeita em sua aparência, ainda que a narradora faça questão de ressaltar que seus defeitos sejam bastante reconhecíveis, principalmente quando fala de sua complacência com a própria situação, Margaret é construída como uma ‘figura majestosa’. Sua realza serve, contraditoriamente, para que a tia possa usá-la como manequim para expor os xales indianos da prima para as visitas. Sua submissão à tia é efetivada, mas de modo distanciado. Como afirma Harman,

Ela participa no “negócio das senhoras” somente como substituta ou representante da prima. Ao mesmo tempo, não está nada claro o que Margaret vai ser ou fazer por si mesma: ela não tem nenhum negócio “real” todo seu. Ser uma não-Edith, ou estar entre Edith e Henry – entre a sala dos fundos e a rua, entre a vida privada e a pública – é ser insuficientemente definida.²⁴¹ (HARMAN, 1988, 361)

²⁴⁰ Original: “Margaret had been on the point of telling her cousin of some of the plans and visions which she entertained as to her future life in the country parsonage, where her father and mother lived; and where her bright holidays had always been passed, though for the last ten years her aunt Shaw's house had been considered as her home. But in default of a listener, she had to brood over the change in her life silently as heretofore. It was a happy brooding, although tinged with regret at being separated for an indefinite time from her gentle aunt and dear cousin.” (GASKELL, 2012, 7)

²⁴¹ Original: “She participates in 'ladies' business' only as her cousin's substitute or proxy. At the same time, it is not at all clear what Margaret will be and do in her own right: she has no 'real true' business of her own. To be not-Edith, or to be between Edith and Henry - between the back parlor and the out-of-doors, between private and public life - is to be insufficiently defined.”

No entanto, ainda que a posição a que se submete seja instável e ambígua, ela é capaz de utilizá-la para observar e aprender com a interação das senhoras os valores do “negócio feminino.” Por mais que não se comunique, ela está sempre analisando criticamente o que está acontecendo. Quando chega alguém com quem se sente à vontade para falar, porque acha que ele vai entender suas ideias, ela pode tentar expor o que está pensando. Sua opção pelo silêncio, antes imposto, agora é estratégica, porque permite a observação – necessária para que sua posição se mantenha razoavelmente segura. Com a chegada de Lennox, primeiramente, “Margaret manteve-se perfeitamente imóvel, pensando que ainda fosse necessária como modelo para os xales”²⁴² (GASKELL, 2015, 186). Essa imobilidade serve por sua utilidade, mas é permeada de um olhar que traduz o que Margaret sente: “mas olhando para Mr. Lennox com um rosto brilhante e risonho, como se estivesse certa da simpatia dele quanto ao ridículo de ser assim surpreendida.”²⁴³ (GASKELL, 2015, 186) O problema de Margaret aqui é sua falta de conhecimento sobre o que o seu “rosto brilhante e risonho” pode significar para Lennox. Em sua falha em perceber que sua posição em relação a Lennox é distinta daquela com Edith, ela interpreta o que ele pensa de modo diferente, e algo se perde nessa comunicação. Como, “[e]le gostava e detestava quase as mesmas coisas que ela. O rosto de Margaret iluminou-se, com sincero esplendor.”²⁴⁴ (GASKELL, 2015, 197) Em sua inocência, “[e]la recebeu-o com um sorriso em que não havia nenhuma sombra de timidez ou intenção oculta.”²⁴⁵ (GASKELL, 2015, 197) O fato de a narradora sublinhar essa falta informa a leitora de que talvez a timidez fosse necessária, mesmo que como modo de proteção dos próprios interesses. A conversa que os dois entabulam em seguida traduz o que ela pensa, e mais uma vez fica ressaltado o descompasso entre os dois:

- Bem, imagino que todas vocês estejam mergulhadas nos negócios – disse ele – negócios de mulheres, quero dizer. Bem diferente do meu negócio, real e verdadeiro, que é lidar com leis. Brincar com xales é uma tarefa muito diferente de redigir acordos e legados.

- Ah! Sabia que ficaria divertido em nos encontrar a todas tão ocupadas em admirar belas peças de vestuário. Mas os xales indianos realmente são exemplares perfeitos desse tipo de coisa.

- Não tenho dúvida que sim. Seus preços são bastante perfeitos, também. Nada que faça falta.²⁴⁶ (GASKELL, 2015, 197)

²⁴² Original: “Margaret stood perfectly still, thinking she might be yet wanted as a sort of block for the shawls” (GASKELL, 2012, 11)

²⁴³ Original: “but looking at Mr. Lennox with a bright, amused face, as if sure of his sympathy in her sense of the ludicrousness at being thus surprised.” (GASKELL, 2012, 11)

²⁴⁴ Original: “[h]e liked and disliked pretty nearly the same things that she did. Margaret's face was lightened up into an honest, open brightness.” (GASKELL, 2012, 12)

²⁴⁵ Original: “she received him with a smile which had not a tinge of shyness or self-consciousness in it.” (GASKELL, 2012, 12)

²⁴⁶ Original: “Well, I suppose you are all in the depths of business—ladies' business, I mean. Very different to my business, which is the real true law business. Playing with shawls is very different work to drawing up settlements.’ ‘Ah, I knew how you would be amused to find us all so occupied in admiring finery. But really Indian shawls are very perfect things of their kind.’ ‘I have no doubt they are. Their prices are very perfect, too. Nothing wanting.’ The

Ao não reconhecer a realidade dos “negócios femininos”, Lennox perde a dimensão que a protagonista recém aprendera sobre o significado da presença dos xales em um enxoval – os preços altos sinalizam a posição econômica privilegiada da mulher. No mercado do casamento, esse é um dos valores que mais importam aos negócios em que as mulheres se envolvem, como Gaskell ressalta na fala da tia. “Não economizei despesas com o seu enxoval. [...] - Ela é uma moça de sorte.”²⁴⁷ (GASKELL, 2015, 142)

Os xales indianos são um sinal, também, de uma estrutura social que envolve a composição da sociedade inglesa, tanto por serem símbolos do poder aquisitivo familiar, quanto pelo fato de serem reflexo do sistema colonial que se apropria dos objetos da cultura alheia e os incorpora a seu próprio funcionamento. Assim, Gaskell coloca no centro da interação feminina negócios completamente reais, e o “cheiro picante do Oriente” faz também parte da construção de valores que Margaret precisa entender:

E assim Margaret desceu carregando os xales, aspirando o seu odor de especiarias orientais. Sua tia pediu-lhe que ficasse de pé, como uma espécie de manequim onde se pudesse exibilos, enquanto Edith ainda estava dormindo. Ninguém se deu conta disso, mas o talhe alto e esbelto de Margaret – no vestido de seda preto que usava como sinal de luto por algum parente distante do pai – realçou as longas e bonitas dobras dos requintados xales, que teriam quase encoberto o corpo de Edith. Margaret ficou ereta sob o enorme lustre, silenciosa e imóvel, enquanto a tia ajustava os drapeados. Ocasionalmente, quando a viravam, percebia de relance sua imagem no espelho sobre a lareira, e sorria ante a sua aparência – suas feições familiares nas vestimentas usuais de uma princesa. Tocava os xales com delicadeza quando envolviam seu corpo, sentindo prazer com o toque suave do tecido e suas cores brilhantes, e desejando vestir-se com tal esplendor. Alegrava-se com aquilo como uma criança, um suave sorriso de satisfação nos lábios.²⁴⁸ (GASKELL, 2015, 180)

Por mais que Edith seja a “heroína ideal”, Gaskell, aos moldes de Jane Austen em *Northanger Abbey*, escolhe como sua protagonista uma mulher que não exatamente se encaixa em um padrão porque ela é exuberante. Ao passo que, no romance de Austen, Catherine Morland é inadequada por ser moleca demais e precisar desenvolver sua identidade feminina em seus interesses e práticas, encontrada nas leituras dos romances góticos, Margaret é altiva demais para

gentlemen came dropping in one by one, and the buzz and noise deepened in tone.” (GASKELL, 2012, 12)

²⁴⁷ Original: “I have spared no expense in her trousseau’ [...] ‘She is a lucky girl.” (GASKELL, 2012, 9)

²⁴⁸ Original: “So Margaret went down laden with shawls, and snuffing up their spicy Eastern smell. Her aunt asked her to stand as a sort of lay figure on which to display them, as Edith was still asleep. No one thought about it; but Margaret's tall, finely made figure, in the black silk dress which she was wearing as mourning for some distant relative of her father's, set off the long beautiful folds of the gorgeous shawls that would have half-smothered Edith. Margaret stood right under the chandelier, quite silent and passive, while her aunt adjusted the draperies. Occasionally, as she was turned round, she caught a glimpse of herself in the mirror over the chimney-piece, and smiled at her own appearance there—the familiar features in the usual garb of a princess. She touched the shawls gently as they hung around her, and took a pleasure in their soft feel and their brilliant colours, and rather liked to be dressed in such splendour—enjoying it much as a child would do, with a quiet pleased smile on her lips.” (GASKELL, 2012, 11)

ser comparada com a delicadeza de Bela Adormecida que é Edith. Sua altura, seu porte, contudo, são capazes de suportar o peso dos xales que teriam sufocado a prima. Por sua beleza singular, ignorada pelo grupo porque não se conforma a suas expectativas, ela pode suportar os sinais do império a envolvendo. Por isso, o fato de os xales indianos caberem muito melhor em Margaret do que em Edith é significativo, porque eles são em si, mais do que um sinal de um ‘negócio feminino’, a representação de um projeto colonial que “engole” Edith e a carrega para um lugar que ela (e possivelmente também seu marido) não quer ir.

O espelho da cena serve para o autorreconhecimento, e ela sorri ao saber-se capaz de vestir bem os símbolos de poder desse negócio feminino que Lennox erroneamente despreza. O sorriso de Margaret é uma expressão que ressalta sua capacidade de força pessoal, necessária ao longo do romance. Ele é também um exercício de uma parte de seu corpo através da qual Gaskell faz funcionar sua diferença, já que “[a] boca era larga, não um botão de rosa que pudesse abrir-se apenas para dizer ‘sim’ ou ‘não’ ou ‘por favor, senhor.’”²⁴⁹ (GASKELL, 2015, 332) Na negação, a narradora deixa claro que, mesmo que a ela tenha sido permitido falar pouco até então, Margaret sabe usar a sua voz para exprimir mais que apenas sim ou não.

Isso ainda está no plano potencial, contudo, e a leitora, quando acompanha sua volta a Helstone, é direcionada a se dar conta de que Margaret não sabe nada sobre o que está acontecendo, mesmo que ela tenha em si a capacidade de observar, compreender e questionar a realidade. Gaskell é cuidadosa em usar a focalização em Margaret sempre modalizada quando descreve a interação com o pai na volta para Helstone, deixando abertura para o vislumbre de uma situação a que a protagonista ainda não tem acesso. Ela lê o pai a partir das próprias expectativas e preocupações, e, portanto, não tem a dimensão correta do que significa o que vê em sua face, diferente de si mesma.

O rosto estava sereno, mas era mais o repouso que sucede ao cansaço do que o semblante calmo e tranquilo de quem leva uma vida plácida e feliz. Margaret foi dolorosamente atingida pela sua expressão de fadiga e ansiedade. E voltou o pensamento para as circunstâncias conhecidas e declaradas da vida do pai, a fim de encontrar a causa das marcas que falavam tão claramente de angústia e depressão habituais.

- Pobre Frederick! - pensou ela, suspirando.²⁵⁰ (GASKELL, 2015, 300-320)

Ela percebe no pai o cansaço e a ansiedade, mas sua interpretação segue direto para o que ela presume ser a causa da ansiedade (a situação de Frederick, seu irmão), e nesse deslizamento a verdade fica ainda escondida. Assim, a narradora estabelece mais um dos espaços em que o

²⁴⁹ Original: “her mouth was wide; no rosebud that could only open just enough to let out a ‘yes’ and ‘no,’ and ‘an’t please you, sir.” (GASKELL, 2012, 18)

²⁵⁰ Original: “The face was in repose; but it was rather rest after weariness, than the serene calm of the countenance of one who led a placid, contented life. Margaret was painfully struck by the worn, anxious expression; and she went back over the open and avowed circumstances of her father’s life, to find the cause for the lines that spoke so plainly of habitual distress and depression. ‘Poor Frederick!’ thought she, sighing.” (GASKEL, 2003, 17)

desenvolvimento da protagonista deve ocorrer. O primeiro, na interação com o jovem advogado, Mr. Henry Lennox, e na sua posição enquanto uma jovem moça solteira. O segundo, na interpretação das motivações por trás das expressões dos outros adultos em sua volta.

O retorno a Helstone traz, desse modo, uma chegada à realidade. Inicialmente, ela idealiza o lugar, como é natural para quem passa muito tempo longe de casa. Nessa idealização, contudo, ela se esquece da realidade concreta de Helstone, do isolamento, da falta de ocupação. A narradora deixa claro que o problema de Margaret não é a falta de luxo – “Ela sabia que devia desistir de muitos luxos – e até se divertia com a ideia – pois tinham constituído apenas aborrecimentos e empecilhos à sua liberdade em Harley Street”²⁵¹ (GASKELL, 2015, 356) – uma vez que esses luxos a impediam de circular livremente em Londres. O problema de Margaret está em permanecer fechada em casa com a mãe durante o outono chuvoso, sem a companhia intelectualmente estimulante com a qual ela estava acostumada. “Helstone ficava um tanto distante de quaisquer vizinhos com o mesmo grau de educação.”²⁵² (GASKELL, 2015, 356)

A posição social da família Hale fica exposta nessa frase, e é também discutida pela mãe e por Margaret no decorrer dos capítulos iniciais. Podemos presumir, a partir dela, que os Hale têm uma educação muito mais elevada que os seus vizinhos. A posição do pai os coloca nesse contexto, em que as mulheres são obrigadas a permanecer em casa porque não encontram com quem conversar do mesmo nível cultural. É preciso que a narradora deixe essa posição bem clara de início, reforçando-a com as esperanças de Mrs. Hale de que o marido fosse transferido para uma paróquia maior ou mais central, para que a tomada de consciência de Margaret tenha suas devidas proporções. O que Gaskell decide discutir em *North and South* são os padrões do pensamento e do gosto de Margaret, e sua completa reavaliação. Se, no início do romance, comerciantes são desprezados pela protagonista por sua posição inferior na hierarquia social, ao fim ela precisa ser capaz de reconhecer suas qualidades e reestruturar seu sistema de valores.

A frustração de Margaret com o retorno a Helstone está relacionada também a seu amadurecimento como leitora. Uma vez tendo vivido em Londres, no centro da cultura inglesa, onde os livros e as conversas circulavam livremente (ou ao menos em mais volume do que no interior), a realidade de uma casa paroquial na qual a principal figura cultural é o pai é impactante para a moça. Margaret precisa se reacostumar a estar perto apenas dos livros a que o pai tem acesso e interesse, por mais que esses lhe pareçam enfadonhos. Mesmo que Mr. Hale utilize os livros como escape de uma rotina de desencanto com a mulher, o tédio de Margaret não pode recorrer ao mesmo

²⁵¹ Original: “She knew, and had rather revelled in the idea, that she should have to give up many luxuries, which had only been troubles and trammels to her freedom in Harley Street.” (GASKELL, 2012, 17)

²⁵² Original: “Helstone was at some distance from any neighbours of their own standard of cultivation.” (GASKELL, 2012, 17)

remédio. Agora, sem a “grande caixa de livros” com a qual ela se acostumara a encarar os verões no interior, é preciso se voltar para a conversa com a mãe em vez de se dedicar à leitura de Thompson, Hayley e Middleton.²⁵³

É mister notar que esses três escritores e suas obras – “As Estações de Thomson, o Cowper de Hayley, o Cícero de Middleton”²⁵⁴ (GASKELL, 2015, 386) – marcam a posição do pai como intelectual tradicional, formado no coração do pensamento inglês, e recorrendo a obras canônicas para a própria distração. Por um lado, a falta de interesse de Margaret nessas leituras demonstra sua juventude e sinaliza o seu gênero – não era comum, na primeira metade do século XIX, uma jovem educada em Londres se restringir à leitura de obras clássicas. Seria mais comum que se estendesse à leitura de romances, de jornais, de revistas, e dos lançamentos mais recentes. Ou seja, o desinteresse de Margaret pelos livros do pai, em uma sociedade cujos valores estão marcadamente do lado de uma formação clássica e notavelmente masculina, a colocam em pé de desigualdade com Mr. Hale. O desenrolar do enredo, contudo, dá a ver o outro lado das preferências da filha, capaz de se adaptar às demandas de um novo tipo de sociedade. Por ter a capacidade de se manter atualizada, em atividade nas rodas de conversa londrinas, ela adquire conhecimentos práticos que o pai, com sua formação clássica, não consegue absorver, ainda que por ventura os admire.

Isso não significa uma redução de Margaret e Mr. Hale a dois polos de conhecimento sem qualquer relação, ou completamente opostos. A estrutura do texto, ainda que binária, não é simplista ao ponto de utilizar os personagens apenas como funções de um ou outro tipo de formação. No entanto, é possível notar certo esforço por parte da autora em demonstrar que a diferença de formação entre Margaret e seu pai não a coloca necessariamente em desvantagem, ainda que não seja a mais prestigiada.

Além disso, é preciso ressaltar os pontos em que a moça busca se apropriar dos conhecimentos que a biblioteca de Helstone tem disponíveis. O olhar narrativo, no entanto, não parte de uma descrição interna dos esforços de Margaret, mas sim da visão do pretendente, Mr. Lennox, sobre a casa:

Quando Margaret deixou a sala, ele começou a olhar em volta no seu modo investigativo. A pequena sala aparecia no seu melhor aspecto, banhada pela luz do sol matinal. A janela do meio sob a arcada estava aberta, e um grupo de rosas e uma trepadeira vermelha espiavam pelo canto. O pequeno caminho estava muito bonito, ladeado por verbenas e gerânios das cores mais brilhantes. Mas o intenso brilho do dia lá fora fazia o interior parecer pobre e desbotado. O carpete estava longe de ser novo. O estofado do sofá já fora lavado muitas vezes. O aposento inteiro era menor e mais desgastado do que ele esperava como pano de fundo e moldura para Margaret, majestosa como ela era. Ele pegou um dos livros que estavam sobre a mesa. Era o Paraíso, de Dante, na original encadernação italiana antiga, em

²⁵³ Livros que fazem parte da biblioteca de seu pai. (GASKELL, 2015, 386)

²⁵⁴ Original: “Thomson's Seasons, Hayley's Cowper, Middleton's Cicero” (GASKELL, 2012, 19)

couro branco e ouro. Ao lado estavam um dicionário e algumas palavras copiadas a mão por Margaret. Era uma tola lista de palavras, mas de certa forma ele gostou de ter lido.²⁵⁵ (GASKELL, 2015, 447-458)

O olhar de Lennox, que reduz a casa a seu estado de conservação, gosta da escrita de Margaret por seu valor físico, por ter sido a mão da pretendida a ter escrito cada palavra. Contudo, a partir da distância alcançada na observação de um terceiro, é possível se apreciar Helstone em seu estado de manutenção, e entender os estudos de Margaret em sua devida magnitude. É interessante a escolha de Gaskell de frisar a leitura e o estudo da moça na literatura clássica sem fazer a leitora participar de seu progresso. Essa decisão parece ressaltar o fato de que o que importa para Margaret é um conhecimento que vai além dos livros, mas que depende deles para extrair seus valores pessoais.

É digno de nota o fato de a leitura de Dante marcar o início da perda de inocência da protagonista, que se anuncia com a chegada de Lennox à casa paterna. A inadequação do pretendente como possível parceiro da moça se resalta no trecho anterior porque reflete que ele não é capaz, apesar – ou em razão – de todo seu pragmatismo, de ver em Margaret o que aquelas palavras ou coisas significam. O mundo de Lennox é um mundo completamente ordenado pelas regras sociais, e Margaret requer um parceiro que saiba ir além disso, e encontraremos em Thornton alguém que apropriadamente verá em suas palavras e em seu ambiente o valor devido.

Uma vez que a leitora já sabe quem Margaret é e tem alguma ideia do que esperar de seu comportamento a partir das evidências de sua estadia com a tia e seu retorno para Helstone, é chegado o momento de a protagonista iniciar seu processo de desenvolvimento. A opção de Gaskell é utilizar um pedido de casamento para sinalizar o início do processo de amadurecimento de Margaret. É relevante ressaltar que esse recurso, em um romance que segue com alguma fixidez o enredo do romance de casamento tradicional (heroína conhece o par; os dois divergem em visão de mundo; passam por situações de evolução pessoal até que estejam prontos para o relacionamento; terminam no casamento), é importante por sua circularidade. O fato de Margaret ter uma reação completamente repelente – “desejou estar com a mãe, com o pai, ou em qualquer outro lugar que não fosse ao lado dele”²⁵⁶ (GASKELL, 2015, 558) – marca sua falta de preparação para enfrentar a

²⁵⁵ Original: “When she had left the room, he began in his scrutinising way to look about him. The little drawing-room was looking its best in the streaming light of the morning sun. The middle window in the bow was opened, and clustering roses and the scarlet honeysuckle came peeping round the corner; the small lawn was gorgeous with verbenas and geraniums of all bright colours. But the very brightness outside made the colours within seem poor and faded. The carpet was far from new; the chintz had been often washed; the whole apartment was smaller and shabbier than he had expected, as back-ground and frame-work for Margaret, herself so queenly. He took up one of the books lying on the table; it was the *Paradiso* of Dante, in the proper old Italian binding of white vellum and gold; by it lay a dictionary, and some words copied out in Margaret's hand-writing. They were a dull list of words, but somehow he liked looking at them.” (GASKELL, 2012, 23)

²⁵⁶ Original: “she wished herself back with her mother—her father—anywhere away from him” (GASKELL, 2012, 29)

vida como uma mulher de sua classe social, que deve estar pronta para lidar com as investidas de possíveis admiradores.

A reação de Margaret não é, contudo, imprópria – no sentido em que lhe dá Mary Poovey (1984) –, pois a aparência de inocência em relação ao desejo sexual é fundamental para a respeitabilidade de uma jovem de classe média. O recurso da narração nesse momento é cercar Margaret de um cenário extremamente sexualizado para que sua inocência seja ainda mais contrastante. Desse modo, a cena abre com a moça recolhendo as peras em um prato feito de folhas de beterrabas, que “[combinavam] de modo admirável com a cor marrom dourada das peras.”²⁵⁷ (GASKELL, 2015, 536). Esse cuidado com as frutas, um cuidado visual que reflete suas habilidades já referidas anteriormente quando os dois saíram para desenhar – ou seja, um conjunto de capacidades com o qual ela é capaz de expressar sua individualidade ainda que dentro das regras do decoro – faz com que o fruto, a parte mais carnal da planta, esteja à disposição dos dois homens com quem ela conversa. O pai, já envolvido nesse ambiente relativamente edênico criado pela filha, estava “disposto a desfrutar profundamente o sabor e a perfeição daquela hora roubada à sua ansiedade, escolheu apalpando os frutos mais maduros, e sentou-se no banco do jardim para apreciá-los à vontade”²⁵⁸ (GASKELL, 2015, 536). Já Lennox só tem olhos para a moça, colocando-a no mesmo patamar que as peras maduras, e assim deixando claro o status sexual de Margaret, sobre o qual ela tem tanto conhecimento quanto as peras. Esse desconhecimento é uma importante lacuna de formação que a protagonista precisa preencher, e um dos fios condutores de sua trajetória.

O pedido em si vem em meio a uma conversa em que Margaret se encontra na defensiva, lembrando o fato de Lennox ter ironizado sua opinião sobre Helstone: “Lembre-se de como desdenhou da descrição que fiz uma noite em Harley Street: ‘uma aldeia de contos de fadas’. - Desdenhar é uma palavra muito dura, Margaret.”²⁵⁹ (GASKELL, 2015, 546) A resposta do rapaz é literalmente virar uma esquina, “Viraram a esquina do terraço”²⁶⁰ (GASKELL, 2015, 546), depois de prometer que não iria mais falar desrespeitosamente de sua opinião. A dinâmica da relação já está estabelecida, e isso, somado ao fato do pedido estar logo no início do enredo, a condena ao fracasso.

A virada de esquina também sinaliza um movimento no pensamento de Margaret, tornando-se mais perceptiva à natureza da situação. Sua inocência ainda é marcada - “não saberia definir o

²⁵⁷ Original: “threw up their brown color admirably” (GASKELL, 2012, 28)

²⁵⁸ Original: “inclined to cull fastidiously the very zest and perfection of the hour he had stolen from his anxiety, chose daintily the ripest fruit, and sat down on the garden bench to enjoy it at his leisure” (GASKELL, 2012, 28)

²⁵⁹ Original: “Recollect how you rather scorned my description of it one evening in Harley Street: ‘a village in a tale.’ ‘Scorned, Margaret! That is rather a hard word.’” (GASKELL, 2012, 29)

²⁶⁰ Original: “They turned the corner of the walk” (GASKELL, 2012, 29)

que vira no rapaz”²⁶¹ (GASKELL, 2015, 546), mas ela reconhece o tipo de conversa que ele procura iniciar:

Estava certa de que ia dizer alguma coisa à qual ela não saberia o que responder. Em seguida o seu forte orgulho dominou a súbita agitação, o que ela esperava que ele não tivesse percebido. É claro que poderia responder, e corretamente. Considerava uma atitude pobre e desprezível furta-se a ouvir qualquer coisa, como se ela não tivesse condições de pôr um fim a isso com sua dignidade virginal e altiva.²⁶² (GASKELL, 2015, 558)

É importante o que a frase inicial diz sobre o processo cognitivo de Margaret. Gaskell a coloca em uma situação em que todos os seus estímulos são mais ou menos sensuais, ou seja, dependem de sua sensibilidade para ver e perceber as intenções por detrás da conversa e da posição de Henry Lennox; contudo, sua reação é extremamente cerebral. A preocupação da moça não é como ela se sente, ou como Lennox vai se sentir, mas como ela deve responder, o que ela deve dizer para o rapaz. A expressão é fundamental para que Margaret se sinta adequada, e ela retoma a sua pose da abertura do romance, envolta em xales, do alto de seu orgulho. A recusa vem também na forma de pensamento: “Ah! Se ao menos não tivesse *colocado essa fantasia na cabeça!* Era tão bom *pensar* em você como um amigo!”²⁶³ (GASKELL, 2015, 569, grifo nosso): “Nunca *pensei* em você a não ser como amigo. Gosto de *pensar* em você desse jeito. E tenho certeza de que nunca poderei *pensar* de qualquer outro modo”²⁶⁴ (GASKELL, 2015, 572, grifo nosso). Enquanto isso, a retórica de Lennox recorre ao sentimento: “É claro, já que está tão decidida, e já que esta conversa foi tão *desagradável* para você como parece, é melhor que não seja lembrada.”²⁶⁵ (GASKELL, 2015, 580). O descompasso entre eles serve a dois objetivos: demonstrar sua incompatibilidade, e marcar o reino da racionalidade, desde o início, como o domínio em que Margaret se sente mais confortável.

Logo em seguida ela demonstra o sentimento – “*Parecia* tão verdadeiramente sentida quando disse isso, que ele lutou por um momento com seu desapontamento, e então respondeu mais calorosamente, embora com alguma amargura na voz”²⁶⁶ (GASKELL, 2015, 580, grifo nosso), mas a visão da sensibilidade da protagonista aparece apenas a partir do olhar do seu interlocutor, e não é

²⁶¹ Original: “from what about him she could not tell” (GASKELL, 2012, 29)

²⁶² Original: “she was sure he was going to say something to which she should not know what to reply. In another moment the strong pride that was in her came to conquer her sudden agitation, which she hoped he had not perceived. Of course she could answer, and answer the right thing; and it was poor and despicable of her to shrink from hearing any speech, as if she had not power to put an end to it with her high maidenly dignity.” (GASKELL, 2012, 29)

²⁶³ Original: “Ah! if you had but never got this *fancy into your head!* It was such a pleasure *to think* of you as a friend.” (GASKELL, 2012, 30, grifo nosso)

²⁶⁴ Original: “I have never *thought* of—you, but as a friend. I like to *think* of you so; but I am sure I could never *think* of you as anything else.” (GASKELL, 2012, 31, grifo nosso)

²⁶⁵ Original: “Of course, as your *feelings* are so decided, and as this conversation has been so evidently *unpleasant* to you, it had better not be remembered” (GASKELL, 2012, 31, grifo nosso)

acompanhada de uma descrição da narradora de seus processos internos. Quando a narração se volta para dentro de Margaret, a ênfase se dá na interpretação que ela dá à fala, sublinhada pelo uso de “tom” e “pontos de discórdia”: “Margaret não podia responder a isso, o próprio *tom a incomodava*. Parecia tocar e ressaltar todos os *pontos de discórdia* que muitas vezes *fizeram com que se afastasse dele*.”²⁶⁷ (GASKELL, 2015, 591, grifo nosso). Ela se aproxima, então, do desconforto que sente, mas apenas para ressaltar certo desprezo em relação à falta de sensibilidade de Lennox para perceber seu desinteresse: “Senti *uma mancha de desgosto* misturar-se à sua dor por tê-lo recusado. Seus belos lábios curvaram-se em leve desdém.”²⁶⁸ (GASKELL, 2015, 591, grifo nosso). Eles então retornam à companhia do pai, mas a inocência já está perdida, Margaret já deu um passo para fora de seu Éden em Helstone.

A próxima situação apenas agrava a perda do paraíso. É logo depois do pedido de Lennox que a protagonista se depara com o dilema do pai. De certo modo, essa é uma etapa ainda mais difícil do que a conversa com o pretendente, pois, ainda que esse fosse um momento delicado em que ela precisasse se confrontar com seu status sexual e com sua inesperada posição como objeto do desejo alheio, a situação em si faz parte de uma trajetória esperada da vida de uma mulher de sua época. Dar-se conta de si própria como objeto do desejo de um homem é um passo necessário para sua maturidade independentemente de sua inclinação para uma vida autônoma ou não. O reconhecimento da falha do pai enquanto arrimo da família é uma quebra mais chocante. Margaret precisa então se colocar como a figura mais estabilizada, e atuar como representante do pai, enfrentando as consequências dos atos de um terceiro na própria pele.

O desenvolvimento da conversa não é muito distante do pedido de Lennox, mas o impacto da revelação, por ser muito maior, requer uma reação mais expressiva:

- Mas, papai, o senhor pensou bem nisso? Oh! Parece tão terrível, tão chocante – disse Margaret, de repente rompendo em lágrimas.

O único fundamento sério da sua casa, a sua opinião sobre seu querido pai, pareceu cambalear e balançar. O que poderia dizer? O que deveria ser feito? A visão da sua aflição fez Mr. Hale tomar coragem, de modo a tentar confortá-la. Ele engoliu em seco, sufocando os soluços que lhe vinham do coração. Foi até a estante e pegou um volume que estivera lendo ultimamente, e do qual acreditava ter retirado a força para entrar no caminho que agora iniciava.²⁶⁹ (GASKELL, 2015, 668)

²⁶⁶ Original: “*She looked* so truly grieved as she said this, that he struggled for a moment with his real disappointment, and then answered more cheerfully, but still with a little hardness in his tone” (GASKELL, 2012, 31, grifo nosso)

²⁶⁷ Original: “Margaret could not answer this. The whole *tone of it annoyed* her. It seemed to touch on and call out all the *points of difference* which had often *repelled her* in him” (GASKELL, 2012, 31, grifo nosso)

²⁶⁸ Original: “She felt a *tinge of contempt* mingle itself with her pain at having refused him. Her beautiful lip curled in a *slight disdain*” (GASKELL, 2012, 31, grifo nosso)

²⁶⁹ Original: “But, papa, have you well considered? Oh! it seems so terrible, so shocking,” said Margaret, suddenly bursting into tears. The one staid foundation of her home, of her idea of her beloved father, seemed reeling and rocking. What could she say? What was to be done? The sight of her distress made Mr. Hale nerve himself, in order to try and comfort her. He swallowed down the dry choking sobs which had been heaving up from his heart hitherto,

Ela se debulha em lágrimas, mas suas perguntas se voltam para o processo cerebral – “o senhor pensou bem nisso?”. Ao interiorizar a reflexão, a narradora também encontra mais perguntas pragmáticas, “O que poderia dizer? O que deveria ser feito?”, ao invés da simples descrição do choque. O sentimento de Margaret se traduz apenas nas lágrimas, como se pode notar em outra instância: “mas, ao terminar, ouviu os soluços abafados e convulsivos de Margaret”²⁷⁰ (GASKELL, 2015, 690).

O pai, ao sofrer mais que a filha em termos de descrição objetiva de seus sentimentos, pede que ela pense nos mártires da igreja. Nesse momento, o silêncio da moça estabelece sua posição crítica em relação ao pai, um silêncio que pode ser lido a partir do “leve desdém” que ela pode expressar na conversa com Lennox, mas que não pode ser externalizado diretamente. O recurso que lhe resta é o lamento:

- Mas, papai – disse ela, levantando de súbito o rosto corado e molhado de lágrimas – os antigos mártires sofreram pela verdade, enquanto o senhor... Oh! Querido, querido papai!

- Eu sofro pelo bem da minha consciência, minha criança – disse ele, com trêmula dignidade, proveniente da aguda sensibilidade de seu caráter.²⁷¹ (GASKELL, 2015, 690)

A “aguda sensibilidade” do caráter de Mr. Hale não se traduz em sensatez, e piora ainda mais quando ele pede para que Margaret tome para si a carga mais negativa de suas escolhas: a responsabilidade de contar o problema para Mrs. Hale. Ele coloca a filha em uma posição de traição em relação à mãe, pois ela detém informações que lhe dão poder demais para aguentar sozinha, e que deveriam ter sido repartidas com a esposa anteriormente. O avanço da situação é um agravante porque impossibilita que Margaret possa desfazer a decisão do pai, e deixa como único caminho possível a aceitação de um fato que subverte não só suas próprias expectativas sobre a vida, como também as de sua mãe. O que ela pede em troca dessa responsabilidade é, em um movimento característico de sua personalidade pragmática e racional, total conhecimento da situação: “Deve saber de tudo, Margaret. Apenas me ajude a contar para sua mãe”²⁷² (GASKELL, 2015, 753). Apesar do desconforto e da dor de ter de sair de casa, ela novamente se enrola nos xales da própria

and going to his bookcase he took down a volume, which he had often been reading lately, and from which he thought he had derived strength to enter upon the course in which he was now embarked.” (GASKELL, 2012, 36-37)

²⁷⁰ Original: “but as he ceased he heard Margaret's low convulsive sob” (GASKELL, 2012, 38)

²⁷¹ Original: “But, father,' said she, suddenly lifting up her flushed, tear-wet face, 'the early martyrs suffered for the truth, while you—oh! dear, dear papa!' 'I suffer for conscience' sake, my child,' said he, with a dignity that was only tremulous from the acute sensitiveness of his character” (GASKELL, 2012, 38)

²⁷² Original: “You shall be told all, Margaret. Only help me to tell your mother” (GASKELL, 2012, 40)

força e toma as rédeas da situação: “Margaret detestava, sim [...] - É uma coisa dolorosa, mas deve ser feita, e farei isso tão bem como possa.”²⁷³ (GASKELL, 2015, 735)

Margaret tem que encarar os problemas do pai por ele, e isso enfraquece a figura paterna, que nunca é estável o suficiente para lidar com as consequências das próprias escolhas. Esse espaço deixado em branco por Mr. Hale é essencial para o desenvolvimento da protagonista como uma mulher autônoma. É interessante que Gaskell cria essa moldura respeitável na qual a figura feminina pode se articular com algum poder. Isso não significa que a mulher esteja livre para fazer as escolhas que quiser, mas que, dentro de uma estrutura de responsabilidades, ela é capaz de assumir o poder de decisão. É questionável se essa estrutura pode ser considerada como efetivamente provedora de autonomia, uma vez que a hierarquia patriarcal nunca é quebrada, mas pode-se sublinhar que o espaço de ação da moça não está apenas restrito a um *script* de formação singular – por exemplo, o caminho do matrimônio – comportando novos espaços em que pode explorar a própria subjetividade, como se verá quando ela chega em Milton.

O caminho de subjetivação que passa pelo processo de assumir as consequências das escolhas masculinas não é exclusivo a Margaret no romance. Na trajetória de personagens como Bessy Higgins e Mrs. Thornton, caminhos semelhantes são traçados. No caso de Bessy, ela precisa trabalhar em determinado moinho porque o pai considera que ela estaria mais segura do alcance dos outros homens, e protegida de um possível abuso. A decisão a leva à doença, no entanto, e esse espaço criado pela necessidade faz com que Bessy se volte para a religiosidade como fonte da própria subjetividade, em contraste com a do pai.

No caso de Mrs. Thornton, o suicídio do marido a coloca ainda mais em situação de vulnerabilidade, e sua determinação pessoal a põe em uma posição de permanente poder sobre o filho. As resoluções dessas escolhas apontam para caminhos variados, e a simpatia da narradora pela protagonista ressalta a necessidade do uso da racionalidade combinada à sensibilidade e à força pessoal para melhor fruição desses espaços de poder. Contudo, é preciso ressaltar que as personagens do romance de Gaskell nunca quebram as estruturas de poder estabelecidas na sociedade patriarcal, mas buscam ocupar os espaços disponíveis dentro desse quadro.

A última instância da perda da inocência de Margaret se dá quando ela precisa contar a decisão do pai para a mãe. A posição em que ela é colocada pelo patriarca a deixa desconfortável não só porque a ação de revelar uma notícia ruim é difícil em geral, mas também porque ela se sente como uma traidora. A cena começa com uma imagem que retoma o cenário do pedido de Lennox, em que as abelhas zuniam enquanto Margaret colhia as peras em sua folha de beterraba. Agora, as

²⁷³ Original: “Margaret did dislike it, [...] 'It is a painful thing, but it must be done, and I will do it as well as ever I can.’ (GASKELL, 2012, 40)

abelhas voltam a circundar a protagonista, marcando a interação como parte desse mesmo ciclo de quebras. “Seu olhar captou uma abelha pousando em uma campânula: quando essa abelha voasse para longe com o seu espólio ela começaria – esse seria o sinal. E ela voou.”²⁷⁴ (GASKELL, 2015, 865)

A imagem em si é bastante significativa. A abelha saindo de dentro da flor é o sinal de um parto em que Margaret nasce para essa nova posição, em que fala pelo pai, assumindo um lugar hierárquico superior à mãe, que depende de si para compreender a situação. Essa saída do inseto é o sinal de Margaret, mas é também uma indicação para que a leitora se dê conta de que, a partir de agora, a posição e a postura da moça são novas. Isso não significa necessariamente conforto para Margaret – ela precisa lidar com as consequências do seu novo lugar, e, ao se confrontar com a ignorância da mãe, o seu desconforto se agrava:

O sentimento de que a mãe devia ter sido informada tomou conta de Margaret com toda força. Sentiu que, não importa o quanto ela tivesse errado em seu descontentamento e aflição, fora uma falta do pai deixar que a esposa soubesse de sua mudança de opinião – e da sua próxima mudança de vida – através da filha, mais bem informada que ela. (GASKELL, 2015, 887)

O fato de ser “mais bem informada que ela” desloca a protagonista e a coloca em confronto com a mãe a despeito de sua preferência pessoal. É interessante notar esse processo como o início da formação de Margaret como uma pensadora autônoma. Em linhas gerais, ela só pode começar a praticar uma reflexão propriamente dita, realizando uma potencialidade que a cena dos xales revela, quando assume o poder deixado no vácuo pela falha do patriarca, em indesejável confronto com o poder da matriarca. Ou seja, Margaret precisa questionar os dois poderes sob o qual vivia até então: o da mãe, porque a posição a que está submetida o demanda; o do pai, porque deixa a desejar em sua realização. É importante ressaltar que a crítica à mãe aparece direcionada a sua personalidade – “em seu descontentamento e aflição” – como já havia sido delineado quanto a moça aparece entediada em Helstone. Por outro lado, a avaliação da decisão do pai, e, por conseguinte, sua crítica, é muito mais profunda porque reflete uma quebra de expectativas, uma falha de caráter com a qual ela se surpreende na figura paterna: “a mãe deveria ter sido informada”.

Pode-se discutir que o processo pelo qual passa a protagonista não é nada mais do que a ordem natural de maturação do indivíduo: é preciso reconhecer os pais como seres humanos falhos para ganhar acesso à vida adulta. Essa trajetória é similar à de Elizabeth Bennet em *Pride and Prejudice*, e de Maggie Tulliver em *The Mill on the Floss*. Entretanto, o que diferencia *North and*

²⁷⁴ Original: “Her eye caught on a bee entering a deep-belled flower: when that bee flew forth with his spoil she would begin—that should be the sign. Out he came.” (GASKELL, 2012, 49)

South é o acompanhamento que a narrativa dá ao processo reflexivo da protagonista. Margaret não apenas sente “o ciúmes que motivara a pergunta”²⁷⁵ (GASKELL, 2015, 888) da mãe sobre as decisões de Mr. Hale, mas elabora suas próprias opiniões sobre a ação paterna, e, apesar de buscar manter uma conduta de acordo com o que se espera de uma jovem em sua posição, mantém privadamente seu próprio senso de certo e errado na situação. Essa separação permite que Margaret se construa, ao final do romance, como uma mulher autônoma, de pensamentos próprios.

Nesse sentido, o processo de aprendizado que o romance acompanha passa por diversos níveis. Quando se pensa na relação de Margaret com a mãe, é preciso ressaltar que a moça tem muito a aprender. O fato de ter sido criada pela tia em Londres faz com que não compreenda claramente as motivações de Mrs. Hale em diversos momentos. Um exemplo se dá na preparação para o jantar na casa dos Thornton, já instaladas em Milton Northern. A narração absorve a posição intrigada de Margaret, descrevendo o interesse de Mrs. Hale como curioso: “Mrs. Hale estava curiosamente interessada e bastante divertida com a ideia do jantar dos Thornton. Ficava imaginando os detalhes, com um pouco da simplicidade de uma criança, que quer ver descritos de antemão todos os prazeres que antecipa.”²⁷⁶ (GASKELL, 2015, 2938) No entanto, a curiosidade não parece tanta se a situação da filha é desenhada com clareza: ela é uma jovem destituída de sua posição social, que tem o potencial de, em um evento social como um jantar, encontrar um pretendente interessante. O comentário da narradora sobre a empolgação da mãe com os vestidos é colocado em suspeição porque se afilia à incompreensão de Margaret sobre a própria situação. O fato de ter vivido anos na sociedade de Londres tira da moça a clareza que a mãe tem sobre o potencial de uma situação como essa. Mrs. Hale não é exagerada e abusiva como Mrs. Bennet de *Pride and Prejudice*, mas a preocupação com o futuro da filha, principalmente se consideradas sua doença e subsequente morte, coloca as duas mulheres em pontos de vistas similares. Por isso as brincadeiras da filha a incomodam, porque Margaret não se dá conta da dimensão que um vestido tem na vida de uma moça em sua condição. É preciso que ela se encontre com Bessy Higgins para que o jantar tome sua devida proporção. “O que tinha o mundo (seu mundo) para incomodá-la tanto a respeito de um vestido, Margaret não conseguia entender. Mas nessa mesma tarde, ao contar do seu compromisso para Bessy Higgins [...] Bessy animou-se bastante ao saber da notícia.”²⁷⁷ (GASKELL, 2015, 2959)

²⁷⁵ Original: “the jealousy which prompted the inquiry” (GASKELL, 2012, 50)

²⁷⁶ Original: “Mrs. Hale was curiously amused and interested by the idea of the Thornton dinner party. She kept wondering about the details, with something of the simplicity of a little child, who wants to have all its anticipated pleasures described beforehand.” (GASKELL, 2012, 176)

²⁷⁷ Original: “What had possessed the world (her world) to fidget so about her dress, she could not understand; but that very after noon, on naming her engagement to Bessy Higgins, [...] she quite roused up at the intelligence.” (GASKELL, 2012, 177)

Com esse conhecimento, Margaret pode calibrar sua expectativa para o jantar e entender a atitude da mãe. Isso não significa que ela assuma o ponto de vista de Mrs. Hale, e é preciso o choque da conversa posterior com Mrs. Thornton sobre sua conduta depois da morte da mãe para que ela realmente entenda o que está em jogo na sua relação com Thornton. Ainda assim, as interações com Mrs. Hale a preparam para esse aprendizado, e isso é essencial para que ela possa compreender relações de naturezas diversas, como por exemplo, a relação entre Thornton e Higgins. Como Maggie Tulliver, que deixa a mãe trançar-lhe os cabelos, ela se deixa levar por Mrs. Hale, mas, diferentemente, tem, para além do laço entre mãe e filha, uma lição sobre a sua performance enquanto mulher de determinada classe social.

Talvez o mais importante que Margaret tenha a aprender com a mãe é a história familiar: a situação do irmão Frederick, sentenciado à morte em virtude de um motim que participara em sua passagem pela Marinha inglesa.

Uma noite, quando Mr. Hale não estava, a mãe começou a falar-lhe do seu irmão Frederick. Era um assunto sobre o qual há muito tempo Margaret desejava fazer perguntas, e quase o único em que sua timidez se sobrepunha à sua sinceridade natural. Quanto mais desejava saber sobre ele, menos probabilidade havia de que falasse. ²⁷⁸(GASKELL, 2015, 2081-2092)

A relutância de Margaret em tocar no assunto sinaliza a relevância do problema para a formação familiar. É quando a relação entre mãe e filha se fortalece que o conhecimento é trocado, porque Margaret ganha status o suficiente para ser iniciada nos segredos de família, e ser capaz de fazer suas perguntas. A consciência da dor da mãe e a capacidade de lidar com ela fazem com que ela seja capaz de cruzar o próprio silêncio. Essa passagem abre espaço para que a mãe fale do que ela própria pensa e conhece. Ao se inteirar da situação do irmão, Margaret ganha da mãe o que lhe é imposto pelo pai: um lugar de poder sobre o futuro da família. É ela quem escreve para o irmão quando a mãe está prestes a morrer, fazendo a escolha frente aos riscos que pode acarretar a vinda de Frederick.

Essa possibilidade de decisão nasce da troca entre mãe e filha, que constrói um tipo de conhecimento que vai além do mundo teórico em que o pai vive. Se o abandono da igreja por parte de Mr. Hale se dá por diferenças filosóficas, colocando em risco a própria família, a decisão de Margaret de convidar o irmão é gerada a partir do conhecimento da história e da dimensão das relações familiares. A capacidade de perceber os sentimentos e o estado das relações, cuja falta é sentida na personagem de Lennox, faz com que Margaret seja capaz de circular por diferentes

²⁷⁸ Original: “One evening, Mr. Hale being absent, her mother began to talk to her about her brother Frederick, the very subject on which Margaret had longed to ask questions, and almost the only one on which her timidity overcame her natural openness. The more she wanted to hear about him, the less likely she was to speak.” (GASKELL, 2012, 125)

classes, diferentes visões de mundo, e aproximá-las (como faz com Higgins e Thornton, ou Bell e Thornton). Novamente, é uma instância de aprendizado da moça sobre modos de conhecer o mundo subalternizados, um tipo de intelectualidade que não tem nada a ver com a tradição universitária ou letrada, mas que, em sua trajetória pessoal, é essencial para que ela compreenda as relações do mundo em que vive.

O aprendizado de Margaret passa por processos não reflexivos, incorporando a prática e o pragmatismo no modo como a narrativa constrói sua subjetividade. É ela quem precisa tomar as rédeas da família nos momentos de crise, e essa inversão de papéis de gênero a auxilia a elaborar um modo de estar no mundo que não é limitado por esquemas pré-determinados, como afirma Parkins:

A habilidade de Margaret de transcender estruturas binárias, sua transgressão de papéis sociais e de gênero quando assume uma identidade masculina, ainda que a ameace física e emocionalmente, apresenta um novo entendimento dos papéis masculinos e femininos. A grande conquista de Gaskell, portanto, permanece na criação de uma personagem feminina que não só conquista e exerce o domínio social e pessoal sobre Thornton, mas também reconceitualiza a definição daquilo que significa ‘masculino’ e ‘feminino’ na Inglaterra vitoriana.²⁷⁹ (PARKINS, 2004, 15)

A capacidade de agir conforme a necessidade e não conforme um roteiro determinado por seu gênero coloca a moça em uma posição mais difícil dentro da família, mas, ao mesmo tempo, mais realista. Sua capacidade é vista com mais clareza em seu período de luto pela morte da mãe. Margaret é a figura que mantém a vida funcionando dentro da família. Não se quer afirmar com isso que sua atividade seja em si uma subversão do que era esperado de uma mulher de sua época na mesma situação, mas que, dentro de um universo literário, essa reação pode ser vista como atípica porque ela toma o controle da vida do pai e do irmão. Talvez seja essa a posição mais relevante, porque mostra que a moça não teme se colocar em um lugar de direção, em que as decisões são suas. São os primeiros momentos em que sua autonomia é realmente posta a teste. Não se pode deixar de frisar, contudo, que isso só é possível com a interferência de Dixon. A relação patrão/empregado doméstico é muito complexa para ser esboçada em poucas frases, mas vale a ressalva de que essa autonomia sobre a que se fala aqui só vale para um tipo de mulher. O crescimento intelectual e pessoal de Margaret é completamente restrito a sua posição social, e não se pode perder esse fato de vista.

²⁷⁹ Original: “Margaret’s ability to transcend structured binaries, her transgression of social and gender roles as she assumes a masculine identity, even if it threatens her physically and emotionally, presents a new understanding of masculine and feminine roles. Gaskell’s great achievement, then, remains in creating a female character that not only achieves and wields social and personal mastery over Thornton, but also re-conceptualizes the definition of what ‘masculine’ and ‘feminine’ mean in Victorian England.”

O desenvolvimento de Margaret como uma mulher autônoma, capaz, hábil, resiliente – como lhe descreve a visão de Dr. Donaldson na consulta com a mãe para revelar a situação da doença de Mrs. Hale – só é possível porque ela tem como base as relações com as mulheres de classes inferiores à sua. De certo modo, Margaret usa o conhecimento dessas mulheres e suas capacidades, tanto de Dixon quanto de Bessy Higgins, para formar o próprio campo de ação. Portanto, com Dixon ela pode praticar a capacidade de dirigir indivíduos e suas ações, e com Bessy Higgins ela pode estabelecer pontes com outras classes sociais que lhe são úteis, uma vez que ela se torna a mulher e a investidora do industrial.

Uma das maneiras que a narrativa encontra de demonstrar como essa formação acontece na interioridade de Margaret é a cisão entre o que ela sente e pensa, e suas ações e aparência. Ela precisa constantemente mascarar seu pensamento e seus sentimentos de forma a atuar de maneira eficiente no mundo para lidar com as situações com as quais se depara. Isso acontece na cena em que é interrogada pelo inspetor de polícia sobre a morte de Leonard, e também na estação de trem, quando ela precisa apressar o irmão para escapar de Leonard, e escondendo seu medo de que ele fosse encontrado. A duplicidade tem consequências diferentes no caso da estação de trem porque sinalizam para Thornton uma possível queda da inocência, diferente daquela que ela própria sofre no início do romance, em um deslocamento de seu lugar como *proper woman* (POOVEY, 1984).

Quando Margaret entende o tipo de leitura que Thornton pode ter feito sobre si, e o que sua atitude pode ter aparentado, seus sentimentos se tornam mais importantes do que o pensamento. De certo modo, a humilhação que sofre na conversa com a futura sogra supera a necessidade de controle de Margaret, porque toca num campo que ela precisa que se mantenha estável – o campo de seu caráter e de sua aparência moral, que Frederick não pode ser ameaçado, principalmente aos olhos de Thornton.

Os olhos de Margaret faiscaram. Esta era uma ideia nova – era muito insultante. Se Mrs. Thornton tivesse falado com ela sobre a mentira que ela havia dito, muito bem – ela teria admitido e sofrido a humilhação. Mas questionar a sua conduta – falar do seu caráter! - Ela... Mrs. Thornton, uma simples estranha... Era muita impertinência! Ela não lhe responderia... nem uma palavra. Mrs. Thornton viu a batalha do espírito nos olhos de Margaret, e isso despertou sua combatividade também. (GASKELL, 2015, 6381)

O que Mrs. Thornton vê quando discute isso com Margaret é o “espírito de batalha”, que lhe faz ficar combativa. É somente quando a moça expressa, inconscientemente, por meio de lágrimas, que essa humilhação incorre numa necessidade de se proteger de um possível insulto, que Mrs. Thornton suaviza sua rigidez.

Essa divisão entre o que Margaret sente e faz talvez seja mais expressiva na cena da multidão em que ela protege Thornton com o próprio corpo. Nesse caso, o interessante é a completa inversão da lógica das cenas anteriormente mencionadas (que aparecem posteriormente no romance). Em outros momentos, o que Margaret pensa e sente precisa ser controlado para que possa agir da melhor maneira possível, porém, na cena da multidão acontece o contrário: o que ela pensa e efetivamente sente não serve como motivação da melhor ação possível. Primeiramente porque ela não tem o tempo de elaborar o pensamento e ajustar a ação a um código de conduta reconhecido pela sociedade. Em segundo lugar, porque age de uma forma que dá a entender o contrário do que procura fazer. Portanto, eis um caso em que a dissociação entre interior e exterior, tão produtiva em outros momentos, vai contra os objetivos da protagonista e faz com que ela choque, publicamente, a sensibilidade daqueles que estão a seu entorno.

Cabe notar que a análise dessa cena já foi muito explorada por diversos pesquisadores²⁸⁰. O que vale ressaltar no contexto desta discussão é que a maioria dos autores concorda com Harman (1988), ao apontar o tom abertamente sexual da interação entre Margaret e Thornton, e como a publicização da sexualidade da moça, a despeito do que ela própria possa ter desejado demonstrar, implica certo tipo de conflito entre o casal sobre quem deve ocupar o espaço público. O uso do corpo marca a sua posição enquanto mulher ativa publicamente (HARMAN, 1988), e a inversão de papéis heteronormativos preconiza a quebra de estrutura de classes que a relação entre Higgins e Thornton vai estabelecer (ALGOTSSON, 2015). Portanto, o que está em jogo nessa cena é a culminância de um caminho de aprendizagem pelo qual percorre Margaret, em que sua posição enquanto ser sexual fica muito mais aparente, e claramente relevante como analogia à relação entre classes. Estabelece-se também na cena o lugar de Margaret como mediadora entre essas classes, como aquela que fala com o patrão pelo empregado e com o empregado pelo patrão. Isso vai acontecer recorrentemente no romance nas interações entre Nicholas Higgins e Margaret, e esse conhecimento que ela adquire em suas conversas com o sindicalista, como representante das classes trabalhadoras, é fundamental para que ela elabore por si mesma uma concepção da relação entre classes que define sua atuação como mulher.

Ou seja, ao final do romance, quando decide estabelecer novos limites com a tia Shaw e a prima Edith, determinando que “ela mesma teria que responder por sua própria vida, e pelo que fizesse com ela, e tentou resolver o problema mais difícil para as mulheres, o quanto devia ser inteiramente concedido para a obediência à autoridade, e o quanto poderia ser reservado para liberdade de movimento.”²⁸¹ (GASKELL, 2015, 8432) Ela está, nesse momento, mobilizando os

²⁸⁰ Ver Harman (1988), Reed (2014), Algotsson (2015).

²⁸¹ Original: “she herself must one day answer for her own life, and what she had done with it; and she tried to settle that most difficult problem for women, how much was to be utterly merged in obedience to authority, and how much

aprendizados que obteve em sua relação com a classe trabalhadora também. De algum modo, Margaret está rechaçando um tipo de feminilidade, um tipo de atuação como mulher, que teve sua mãe como esposa de um pároco, que tem sua prima como esposa de um militar. Ela também está se distanciando de certos tipos de conhecimento que reconhece, por exemplo, no pai e em Mr. Bell, como o qual tem alguma familiaridade. Pode-se ver nos capítulos em que Margaret volta a Helstone com o padrinho que ela fica confortável em lidar com o conhecimento que Bell usa para compreender o dia-a-dia. Por exemplo, quando eles conversam sobre Hamlet, a discussão é bastante instigante para Margaret, o que se percebe pelo ritmo fluído do diálogo, sem nenhuma interrupção do narrador. No entanto, o academicismo que Mr. Bell representa está muito longe da vida a que Margaret aspira. Ela também se distancia, finalmente, frustrando categoricamente suas últimas esperanças, do interesse de Lennox, ao mesmo tempo em que se apropria de seus conhecimentos jurídicos e econômicos para tomar decisões sobre o próprio rumo.

Assim, o casamento com Thornton pode ser visto, como sugere Reeds (2014), como a incorporação dos aspectos afetivos e de uma racionalidade eminentemente feminina. Em outras palavras, o casal só pode ficar junto porque é Margaret quem se torna responsável pela tomada de decisões econômicas, e, portanto, o romance termina numa construção de mundo público que não pode prescindir da atividade feminina para funcionar.

Enquanto economistas políticos da metade do século XIX propunham um modelo de comportamento humano baseado no interesse próprio, Gaskell oferece a seus leitores um herói e uma heroína que abraçam os aspectos afetivos e íntimos da tomada de decisão econômica, e, portanto, pedem que eles reconheçam a significância dos sentimentos tradicionalmente femininos na busca por ações financeiras éticas.²⁸² (REEDS, 2014, 56)

O que ocorre é que, ao aceitar Thornton como futuro esposo, ela está assumindo, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de vários âmbitos diferentes de seu crescimento intelectual. Ainda que ela, veladamente, saiba que o casamento é uma atividade eminentemente sexual, seja tanto em sua prática literal, quanto em sua dimensão engendrante de práticas de gênero, Margaret também compreende que pode usá-lo como palco de atuação para suas crenças sobre o mundo das classes, da economia, e da materialidade. Nesse sentido, a reiteração do pedido de casamento só poderia acontecer em um contexto em que Margaret se apresenta como uma possível investidora para os negócios de Thornton. Ou seja, em uma situação na qual ela se coloca como parte autônoma e equivalente ao futuro esposo.

might be set apart for freedom in working". (GASKELL, 2012, 506)

²⁸² Original: "Whereas political economists in the mid-nineteenth century proposed a model of human behaviour governed by self-interest, Gaskell offers her readers a hero and heroine who embrace the intimate and affective aspects of economic decision-making, and thus asks them to recognize the significance of traditionally feminine sentiments in the pursuit of ethical financial action."

Não parece ser por acaso que o romance termine nesse ponto, sem dar nenhuma visão de como esse relacionamento se efetiva. É possível especular que as ideias construídas pela autora na figura de Margaret talvez não fossem possíveis de ser representadas no romance depois do casamento. No entanto, a protagonista de Elizabeth Gaskell consegue performar o que ela entende por um caminho de formação de uma mulher racional, intelectual e economicamente autônoma, capaz de atuar publicamente no mundo com certa liberdade e segurança.

O romance de Elizabeth Gaskell efetivamente incorpora, portanto, na construção de sua personagem principal, os aspectos da atuação feminina que a escritora reconhece em sua própria trajetória. É preciso que Gaskell se entenda como uma mulher que, por causa de sua condição feminina, é capaz de atuar no espaço público com maior eficiência, para que ela aja no mundo literário com maior segurança. No caso de Margaret Hale, percebemos ser necessário que ela aprenda a circular no mundo masculino, ao mesmo tempo em que acumula lições que compreendam o círculo feminino de sua convivência. Ao costurar os dois lados de si mesma, ela é capaz de se colocar no mundo como uma mulher que pensa autonomamente. Os muitos eus de Margaret, como os muitos eus de Gaskell, se alinham em um mesmo espaço, mesmo que com algum esforço, e as transformam nas mulheres publicamente ativas que são. A autoria de Gaskell está relacionada a esse processo de autonomização do sujeito feminino, e na conjugação de elementos da ordem do doméstico em uma atuação que é eminentemente pública. Para a escritora, assim como para Margaret Hale, ser uma mulher ativa significa saber transitar entre os dois mundos, público e privado, assim como a abelha que voa em torno das flores de Helstone: carregando seus espólios de um lado a outro, e produzindo, por fim, na mistura de tudo, seu próprio alimento.

5 GEORGE ELIOT: A EMPATIA COMO PRINCÍPIO DA AUTORIA

Thoughts and emotions which never perhaps were in the mind of the artist, never were anticipated, never were intended by him – may be strongly suggested by his work. This is an important part of the morals of art, which we must never lose sight of. Art is not only for pleasure and profit, but for good and for evil.

Anna Bromwell Jameson

Mary Anne Evans, mais conhecida na história da literatura por seu pseudônimo, George Eliot, foi uma personagem complexa no *hall* das figuras mais eminentes do período vitoriano. Caracterizada pela crítica literária como uma escritora do vitorianismo médio²⁸³, ela produziu romances, novelas e poemas que, dentro da perspectiva realista, procuraram retratar e discutir a vida e os valores ingleses contemporâneos a sua escrita. Sua própria vida, no entanto, foi bastante distante da experiência comum da classe média à qual pertencia.

Nascida em 1819, em 22 de novembro, perto de Nuneaton, nas *Midlands* inglesas, Mary Anne cresceu em um contexto relativamente tradicional. Seu pai, Robert Evans, era o gerente da propriedade da família Newdigate, um trabalho que exigia pouca qualificação formal, mas uma quantidade considerável de inteligência e energia para lidar com todos os aspectos, financeiros e práticos, relacionados ao cuidado da terra e de seus locadores. Sobre sua mãe, Christiana Pearson Evans, tem-se pouca informação. Aparentemente, o exercício do matrimônio e da maternidade foram difíceis para Christiana, e, como aponta Nancy Henry (2012), é possível que a relação entre mãe e filha tenha se complicado devido ao abuso de substâncias alcoólicas. Poucas são as menções à mãe nos diários e cartas de Eliot, mas sua família materna é bastante presente em sua trajetória, e tende a ser relacionada, conforme a percepção de seus biógrafos, às famílias apresentadas em *The Mill on the Floss*, como as irmãs Dodson, ou *Adam Bede*, como Mrs. Poyser.

A infância de Mary Anne se passou em relativa tranquilidade, até que, com a morte da mãe e o casamento da irmã, aos dezoito anos, ela se viu responsável por cuidar da casa e da vida do pai. Esse período foi concomitante ao mergulho de Mary Anne em um programa de estudos que ela

²⁸³ “Porque o período vitoriano foi tão longo, e porque foi um tempo de grandes mudanças, é difícil caracterizá-lo de modo singular e abrangente. Assim, estudiosos frequentemente se referem a três fases distintas do período vitoriano: inicial (1830-1848), média (1848-1870) e tardia (1870-1901).” [Original: “Because the Victorian period lasted so long and because it was a time of such great change, it is hard to characterize in any singular, overarching way. Thus, scholars often refer to three distinct phases within the Victorian period: early (1830-1848); mid (1848-1870); and late (1870-1901).”] (GREENBLATT, et al., 2011, [s.p.]

mesma planejou e que seguiu com rigor, compreendendo história religiosa, filosofia, teologia, e fundamentos científicos. Sua vida social, combinada a seus interesses intelectuais, ocasionou a oportunidade de tradução do livro de David Friedrich Strauss, *Das Leben Jesu*, uma obra de crítica bíblica para a qual a tradutora se dedicou entre 1844 e 1846, tendo recebido 20 libras como pagamento. Essa tradução foi importante em sua formação como escritora, pois permitiu que ela abrisse “à sua mente os poderes do mito de influenciar o pensamento e o comportamento humano, e a escrita em muitos gêneros”, como aponta Avrom Fleischman (2010, 53)²⁸⁴.

Sua atuação como autora, no entanto, torna-se possível somente depois da morte do pai e de um longo período de atividade como editora da revista literária *Westminster Review*, onde produz diversas resenhas e ensaios. Sua relação com o proprietário e editor do periódico, John Chapman, é inicialmente tanto pessoal quanto profissional: segundo os biógrafos da escritora, o início do trabalho de Eliot na revista, em 1851, é também um período em que os dois se relacionam amorosamente. O fim do romance não significa, contudo, um corte nos laços profissionais, e sim um aprofundamento de Marian Evans²⁸⁵ em sua função como editora não-oficial da revista. Essa fase de sua vida é extremamente importante para sua formação profissional porque a coloca em contato com os grandes nomes da intelectualidade inglesa da metade do século XIX. Outra de suas fontes de renda durante o período é, em concomitância, a escrita de resenhas, e, através delas, Evans também se familiariza com as obras literárias e científicas mais recentes.

O trabalho na *Westminster* também ocasiona seu encontro com outros dois interesses românticos de sua vida. O primeiro, um amor não correspondido, foi o cientista social Herbert Spencer, autor de *Os Princípios da Sociologia* (1874-1896) e responsável pela expressão “sobrevivência do mais apto”. Apesar de não se tornarem amantes, Spencer e Evans mantiveram uma amizade longa e trocas intelectuais contínuas que podem ser percebidas nas cartas e nas obras da escritora. O segundo homem se tornou seu companheiro por mais de vinte anos, e a encorajou a dedicar-se à escrita de ficção, atuando como agente literário nas negociações entre Eliot e seus editores. George Henry Lewes, autor de um dos ensaios analisados no capítulo três desta tese, foi crítico literário, jornalista, ator, biógrafo e cientista. Dono de uma vasta capacidade intelectual, e capaz de atuar com sagacidade em diferentes áreas profissionais, ele já era casado quando conheceu Marian. Separado de fato, ainda que impedido de se divorciar de Agnes Jervis em razão de dispositivos legais específicos da época, Lewes cortejou Evans em 1854, e os dois

²⁸⁴ Original: “to her mind the powers of myth to influence human thought, behavior and writing in many genres”

²⁸⁵ Mary Anne, Mary Ann, Marian são todas grafias diferentes que Eliot adota ao longo da vida. Quando ela começa a escrever para a revista de Chapman, a grafia que adota é Marian Evans. Para mais detalhes sobre os diferentes nomes de George Eliot, ver Chagas da Costa (2016).

decidiram iniciar um relacionamento amoroso revelado para seus conhecidos com uma viagem a dois para a Alemanha.

A relação com Lewes é, provavelmente, o fato mais inusitado, importante e transgressor da vida de Mary Anne. Ao estabelecer um casamento não oficial com um homem já casado, a escritora se colocou em uma posição social delicada dentro de uma sociedade tão rígida quanto a inglesa vitoriana. Por um lado, pessoalmente, ela se permitiu aventurar, finalmente, pela escrita de ficção, com a qual teve tanto sucesso e satisfação pessoal. Por outro, o fato gerou sua segregação de outras mulheres “respeitáveis” da mesma classe social, e ela acabou sofrendo com o ostracismo que essa posição lhe imputou.

O moralismo vitoriano não impediu, no entanto, que sua obra fosse reconhecida por sua imensa qualidade artística, e seu profundo compromisso com o retrato dos dilemas morais que suas personagens enfrentam. Ela publicou sua primeira novela, “Amos Barton”, sob o pseudônimo de George Eliot, apenas em 1857, já beirando os quarenta anos de idade, na importante revista escocesa *Blackwood's*. A mediação entre o editor, John Blackwood, e a autora foi realizada por seu companheiro, George H. Lewes. Seu sucesso foi razoável, com o lançamento da coleção de novelas intitulada *Scenes of Clerical Life*, lançada em dois volumes em janeiro de 1858. Com a publicação de seu próximo romance, *Adam Bede*, em 1859, o reconhecimento do público foi bastante maior. A partir de então sua identidade foi alvo de alta especulação entre a imprensa e os leitores da época.

Com a pressão para que o autor dessas obras se revelasse, ela se apresentou como George Eliot em julho de 1859, meses antes de publicar a pequena novela sobrenatural, *The Lifted Veil*, e o romance *The Mill on the Floss*, que consolidou sua fama e seu sucesso de vendas. Os títulos que seguem são *Silas Marner* (1861), *Romola* (publicado em série pela surpreendente soma de 7.000 libras na *Cornhill Magazine* em 1862, e em livro em três volumes em 1863), *Felix Holt* (1866), *The Spanish Gypsy* (poema – 1868), *Middlemarch* (1871-72), *The Legend of Jubal and Other Poems* (1873), *Poems* (1874), *Daniel Deronda* (1876), e, finalmente, *Impressions of Theophrastus Such* (1879).

Contudo, se considerarmos sua obra como um todo, ela abrange mais que o período em que ela produz ficção e poesia, e é preciso contabilizar também os ensaios que redige durante o tempo em que colabora com a *Westminster Review*, as cartas e diários que foram lançados postumamente, e outros textos que escreveu e não publicou.²⁸⁶ Nesse contexto, estão incluídos dois ensaios importantes para compreender o modo como George Eliot entende a autoria: *Silly Novels by Lady*

²⁸⁶ Para um estudo sobre o período em que Mary Anne Evans permaneceu como editora da *Westminster Review*, ver Dillane, Fionnuala. *Before George Eliot: Marian Evans and the periodical press*. (2013).

novelists, publicado na *Westminster* em 1856, e *Leaves from a Notebook*, nomeado e levado a público por seu enteado Charles L. Lewes, depois de sua morte.

O primeiro ensaio, (doravante referido como *Silly Novels*), comenta a produção ficcional feminina da época, ressaltando as características comuns de romances de autoria de *lady novelists* com os quais a escritora não concorda. O momento de escrita do texto é particularmente interessante por ser imediatamente anterior ao início de sua carreira como ficcionista, e permite refletir sobre como sua posição como crítica literária lhe dá espaço para pensar sobre os aspectos associados a textos de autoria feminina que ela considera inferiores em qualidade, de modo a resguardar um campo de atuação da ficção feminina em que prevaleçam os critérios de valor que ela julga essenciais.

O segundo (doravante referido como *Leaves*) é fruto de uma longa trajetória como escritora publicada e admirada por seus contemporâneos. A forma do texto é mais fluída do que um ensaio tradicional, o que se adapta muito bem a suas condições de produção, uma vez que foi elaborado sem o intuito de publicação em uma revista. Eliot se permite, nesse formato, tratar de temas caros a sua atividade, organizados em pequenos trechos em formas de notas, cada um com um subtítulo que aponta o tema sobre o qual debate. Aparentemente produzido ao longo de sua carreira, o texto centra-se na discussão sobre o papel da moralidade dentro da atividade da autoria.

Contrariamente à ordem cronológica de publicação, iniciaremos a análise a partir de *Leaves*. Primeiramente, porque, escrito tardiamente, retrata uma imagem mais complexa de Eliot, que pode então ser complementada por textos anteriores. Em segundo lugar, porque se propõe como uma reflexão sobre a natureza da autoria, abordando o tópico mais diretamente, em contraste com a lateralidade do tema encontrada em *Silly Novels*.

Leaves é dividido em doze partes, ou doze notas: “Authorship”, “Judgments on Authors”, “Story-telling”, “Historic imagination”, “Value in originality”, “To the prosaic all things are prosaic”, “Dear religious Love”, “We make our own precedents”, “Birth of Tolerance”, “Felix qui non potuit”, “Divine Grace a real emanation”, “‘A Fine Excess.’ Feeling is energy”. As cinco primeiras partes são trechos mais longos, e lidam com mais detalhe sobre a questão específica da autoria, como se pode perceber pelos títulos. As sete partes finais, mais curtas, ainda se preocupam com a criação literária, apesar de enfocarem temas mais gerais, ou mais vagos, ainda que relacionados com o que Eliot entende pela tarefa do escritor.

É importante notar que, ao longo da leitura, percebe-se uma consciência da mudança histórica que afeta a atividade do artista. Isso condiz com nossa visão sobre o conceito de autor ser variável e dependente do contexto em que as práticas são conduzidas. Para Eliot, a tarefa do autor

depende profundamente da sociedade em que ele deve atuar, pois é preciso que reflita sobre as questões morais que seu cotidiano apresenta como desafios.

Ela inicia o texto, portanto, contextualizando a autoria dentro do que entende ser sua função social. É relevante ressaltar que a estrutura argumentativa da primeira nota é plenamente consciente da possibilidade de os leitores interpretarem seus comentários como uma prescrição dogmática sobre o modo ideal de atuação do autor. Suas ressalvas procuram discutir como esse tipo de leitura pode atrapalhar mais do que levar adiante o tipo de comportamento que ela sugere, e, ao mesmo tempo, assinalam a assertividade da maioria de suas proposições. Eliot parece entender que a realidade é muito mais complexa do que a delimitação de um código moral rígido possa compreender. Sua abordagem não quer a simplificação das condutas do autor em um livro de regras sobre como ele deva se criar. Para ela, isso só resultaria na degradação do nível moral da sociedade em geral, por engessar os parâmetros de julgamento da literatura:

Impor, na forma de regras morais, linhas de conduta só para ser realizada pelos mais raros motivos e disposições, tende não a elevar, mas a degradar o padrão geral, através da transformação de uma rara realização de um objeto de admiração em uma prescrição impossível.²⁸⁷ (ELIOT, 1883, 287)

Portanto, seu interesse parece não estar no nível da idealização do fazer artístico. Ela reconhece que a reflexão sobre a arte que descreve sua forma e função ideais é necessária, relatando que “a arte deve apresentar imagens de uma ordem mais bela que a real, gentilmente angariando afeições, e assim determinando o gosto”²⁸⁸ (ELIOT, 1883, 287) Contudo, não parece ser concebível para Eliot que a maioria dos autores possa trabalhar em um patamar tão desligado da realidade. Não sendo sua época repleta de indivíduos ideais, e necessitando a sociedade de reflexões sobre a autoria como função dentro de uma estrutura moral, a simples prescrição de regras é fútil: “Mas em qualquer crítica racional da época que pretende dirigir uma reforma prática, é inútil insistir em ações que deveriam ser desse ou de outro jeito, sem considerar o quão longe as condições externas de tal mudança estão presentes, mesmo supondo a motivação interna para tanto.”²⁸⁹ (ELIOT, 1883, 287).

As condições das mudanças a que se refere, na percepção da escritora, não estão ainda presentes no mundo real. Seu parâmetro de avaliação utiliza uma variável moderna para o século

²⁸⁷ Original: “To lay down in the shape of practical moral rules courses of conduct only to be made real by the rarest states of motive and disposition, tends not to elevate but to degrade the general standard, by turning that rare attainment from an object of admiration into an impossible prescription.”

²⁸⁸ Original: “it is for art to present images of a lovelier order than the actual, gently winning the affections, and so determining the taste”

²⁸⁹ Original: “But in any rational criticism of the time which is meant to guide a practical reform, it is idle to insist that action ought to be this or that, without considering how far the outward conditions of such change are present, even supposing the inward disposition towards it”

XIX, a opinião pública. Eliot comenta como, com o desenvolvimento progressivo de determinadas atividades profissionais, alguns pontos do dever social adquirem um padrão mínimo que deve ser atingido em geral, em termos de consciência do quanto essas funções abrangem. A autoria, no entanto, não está nesse rol:

existem até algumas funções e práticas em relação às quais homens muito acima da média em dignidade de natureza sentem quaisquer escrúpulos, ainda que seu consequente comportamento seja facilmente demonstrado como tão injurioso quanto o suborno, ou qualquer outro procedimento lentamente venenoso que degrada a vitalidade social. Entre aqueles cuja vocação ainda não adquiriu algo parecido com uma consciência madura na percepção pública, está a Autoria.²⁹⁰ (ELIOT, 1883, 288)

A falta de escrúpulos que a escritora percebe na vocação para a autoria perpassa diferentes níveis – financeiro, social, prático, estético. O que seria justificável em uma época em que o acesso a determinadas práticas de autoria era restrito a poucos indivíduos, com a expansão da educação das diferentes camadas sociais se torna inaceitável. É preciso, portanto, em sua visão, desenvolver

um princípio regulatório em relação à publicação de produtos intelectuais, que se sobreporia às regras do mercado: um princípio, isto é, que deveria derivar de uma fixação da vocação do autor de acordo com as características que a diferem de outras profissões.²⁹¹ (ELIOT, 1883, 288)

Não é possível, na proposta de Eliot, interpretar a autoria pura e simplesmente como uma atividade econômica, ainda que esteja claro que ela é, também, um ganha-pão. Ela está preocupada, portanto, com aquilo em que a autoria difere das outras profissões, porque pode perceber claramente seu status de profissão. Não há mais dúvida, em Eliot, diferentemente do que se pode perceber em Jane Austen, por exemplo, de que o autor faz parte de uma categoria profissional específica, submetida à lógica de mercado em que as trocas de trabalho acontecem. No entanto, há algo de estranho a essa lógica, e Eliot localiza esse elemento alheio na função moral específica à autoria, ainda que seja necessário, pela falta de regulamentação dessa atividade, algum tipo de orientação que determine “uma noção clara do que justificaria homens e mulheres assumirem a autoria pública, e do modo em que eles deveriam ser determinados pelo que comumente se chama sucesso.”²⁹² (ELIOT, 1883, 288-89).

²⁹⁰ Original: “there are even some functions and practices to regard which men far above the line in honourableness of nature feel hardly any scrupulosity, though their consequent behaviour is easily shown to be as injurious as bribery, or any other slowly poisonous procedure which degrades the social vitality. Among those callings which have not yet acquired anything near a full-grown conscience in the public mind is Authorship.”

²⁹¹ Original: “some regulating principle with regard to the publication of intellectual products, which would override the rule of the market: a principle, that is, which should be derived from a fixing of the author's vocation according to those characteristics in which it differs from the other bread-winning professions.”

²⁹² Original: “a clear notion of what should justify men and women in assuming public authorship, and of the way in which they should be determined by what is usually called success”

A metáfora a que Eliot recorre para pensar a prática da autoria naquilo em que ela difere das demais é centrada na analogia entre a profissão do escritor e a do tecelão de chita. Ela descreve o processo de produção do tecido no qual o industrial leva em consideração a demanda do mercado, gerando o máximo possível de produtos, de acordo com a amplitude da demanda. Uma segunda situação se refere a um tecelão que descobre uma nova técnica de produção que resulta em sua fama, mas, inadvertidamente, incorpora na composição do tecido um tipo de veneno. Nenhum dos dois casos, contudo, é completamente análogo às particularidades da profissão do escritor. O primeiro por uma diferença no tipo de capital envolvido nas diferentes produções:

O capital do autor é o poder de seu cérebro – poder de invenção, poder de escrita. O capital do fabricante, em casos de sorte, é continuamente reproduzido e aumentado. Aqui está a primeira grande diferença entre o capital que se torna chita e o capital cerebral que se torna literatura.²⁹³ (ELIOT, 1883, 290)

Não é possível, portanto, que o capital de que o autor depende – seu poder criativo – renda frutos tão padronizados quanto o do tecelão. A satisfação do consumidor no caso dos tecidos é garantida pela contínua produção de objetos semelhantes em valor e qualidade, o que não pode ser assegurado no caso da autoria. Além disso, é preciso considerar que a atividade do escritor, na concepção de Eliot, envolve inevitavelmente “o ofício de professor ou influenciador da mente do público”²⁹⁴ (ELIOT, 1883, 291), em um argumento não tão distante daqueles empregados por Thomas Carlyle e G. H. Lewes em seus ensaios analisados no capítulo três desta tese. Isso não significa dizer que qualquer pessoa que, em seu momento de lazer, produz algum texto, tenha que se orientar a partir desse compromisso social que Eliot vê estar na base da autoria. Esse papel só é possível no caso do profissional, uma vez que

uma atividade legitimamente social deve ser benéfica para outros além do agente. Escrever prosa ou verso como um exercício privado e por satisfação não é uma atividade social; ninguém é culpável por isso mais do que por decorar os versos de outras pessoas, se ele não negligencia sua atividade legítima por consequência.²⁹⁵ (ELIOT, 1883, 290)

É preciso, desse modo, que o autor esteja consciente de sua influência enquanto escritor sobre as mentes de seu público. Se ele possui talento, mas produz literatura simplesmente visando receber a maior remuneração possível, sua atuação é, como afirma Eliot, semelhante àquela do

²⁹³ Original: “The author's capital is his brain-power—power of invention, power of writing. The manufacturer's capital, in fortunate cases, is being continually reproduced and increased. Here is the first grand difference between the capital which is turned into calico and the brain capital which is turned into literature.”

²⁹⁴ Original: “the office of teacher or influencer of the public mind.”

²⁹⁵ Original: “a legitimate social activity must be beneficial to others besides the agent. To write prose or verse as a private exercise and satisfaction is not social activity; no- body is culpable for this any more than for learning other people's verse by heart, if he does not neglect his proper business in consequence.”

tecelão de produtos envenenados. O autor deve, portanto, ter certeza de que sua obra não esteja “envenenada” – ou seja, que não seja má literatura. Eliot vê como melhor opção para os escritores populares um profundo comprometimento com a qualidade de sua produção, ao invés de simples interesse de ganho financeiro:

Um escritor capaz de popularidade só pode escapar dessa culpabilidade social ao, primeiramente, obter um profundo senso de que a literatura é imprestável, se não é admiravelmente boa: ele deve detestar a má literatura com tanto fervor que lhe seria indiferente produzi-la somente se outras pessoas não a odiassem. E se ele tem esse sinal do sopro divino em si, ele deve se decidir por não exercer a autoria como vocação com uma determinação comercial de ficar rico com ela.²⁹⁶ (ELIOT, 1883, 291-92)

Isso não significa, no entanto, que o artista não deve negociar sua obra, ou pensar sobre os aspectos econômicos de sua atividade. Eliot admite que a remuneração de cada autor deve ser proporcional ao que ele acredite ser justo em relação ao que produz, mas não “forçar ou apressar sua produção, ou mesmo refazer o que já foi feito, seja por si mesmo ou por outros, de modo a não obter nenhuma contribuição real com seu trabalho, pelo bem de aumentar sua renda a um grau extravagante”²⁹⁷ (ELIOT, 1883, 292).

De modo geral, podemos perceber uma tendência na argumentação da autora de dar mais espaço em seu esquema de valores para a consciência moral do escritor do que para o papel da genialidade. O gênio, ainda que necessário para o reconhecimento do artista enquanto tal, é secundário se comparado à consciência dos processos e valores morais em funcionamento em sua obra. Isso deriva de uma premissa que supõe a perfeição artística como subsequente à utilidade social da literatura. Na visão de George Eliot, o autor é um membro importante da sociedade, principalmente no que toca ao melhoramento de suas condições morais. Isso não parece significar, contudo, que ela entenda que as obras devam ser moralizantes, mas que, ao contrário, devem abrir espaços para que os leitores possam elaborar seus conflitos dentro dos universos ficcionais de modo a elevar o nível moral da sociedade em que se encontram. A arte, nessa função social, é mais do que mero entretenimento. Ela é um instrumento de elevação do caráter do leitor, e, em última instância, um meio de evolução social. É, portanto, mais importante medir a influência de um autor na sociedade em que se situa do que elevar sua vaidade através de críticas elogiosas. Nesse sentido, o argumento de Eliot se distancia de Carlyle e Lewes, e se aproxima muito mais da visão de Elizabeth

²⁹⁶ Original: “A writer capable of being popular can only escape this social culpability by first of all getting a profound sense that literature is good-for-nothing, if it is not admirably good: he must detest bad literature too heartily to be indifferent about producing it if only other people don't detest it. And if he has this sign of the divine afflatus within him, he must make up his mind that he must not pursue authorship as a vocation with a trading determination to get rich by it.”

²⁹⁷ Original: “force or hurry his production, or even do over again what has already been done, either by himself or others, so as to render his work no real contribution, for the sake of bringing up his income to the fancy pitch”

Gaskell. O questionamento sobre a ética do texto literário e o papel da leitura no melhoramento da sociedade é central para a definição de Gaskell de autoria, porque justifica a atuação feminina em um campo que, em última instância, é o campo da necessidade (dos leitores de serem pessoas melhores). A ênfase de Eliot parece estar muito mais próxima da preocupação de Gaskell, pensando a atuação da autoria em um contexto de ação social em prol de um bem maior.

A questão da originalidade também é discutida pelos textos. Central em uma concepção de autoria tradicional, de base romântica, como aquela descrita por Martha Woodmansee (1994), a questão aparece problematizada principalmente no trecho intitulado “Value in Originality”. Nele, Eliot aponta um dos critérios que baliza o que ela entende por qualidade literária: a empatia. A nota discute como o valor de um texto é determinado pelo nível de compreensão e empatia que ele apresenta. Esses critérios são extremamente importantes para sua própria produção enquanto ficcionista, e é possível ver nos argumentos do trecho os contornos do que podemos chamar de uma poética individual, ou seja, um conjunto de diretrizes que orientam sua própria produção literária, centrados principalmente nesses dois polos – compreensão e empatia.

Assim, a originalidade surge como critério intimamente dependente dessas duas categorias:

Quando uma multidão de homens aprender a usar a mesma linguagem no discurso e na escrita, então, e somente então, podem surgir os grandes mestres da linguagem. Pois em que consiste sua maestria? Eles usam as palavras que já são um meio familiar de entendimento e empatia de tal forma a alargar ainda mais o entendimento e a empatia. A originalidade dessa ordem transforma o mato selvagem em campo de pastagem. Idiosincrasias são temperos de aroma questionável.²⁹⁸ (ELIOT, 1883, 303)

Isso quer dizer que não basta, simplesmente, a criação de uma linguagem original pelo prazer da criação em si. A chave da criação artística para Eliot parece estar naquilo em que ela renova a língua de modo a dar mais acesso à compreensão e à empatia. Nesse sentido, a escritora não está partindo do vazio. Há uma tradição na literatura inglesa que lida com a ideia de empatia como elemento central da produção literária. Catherine Gallagher, ao tratar de escritoras eminentes no século XVIII, analisa a obra de Charlotte Lennox e descreve como a ideia da empatia está na base de sua produção. Contudo, “[a ficção] não foi sempre concebida como um estímulo natural para a empatia; frequentemente, era vista como uma prova à distância a que se poderia estender a

²⁹⁸ Original: “When a multitude of men have learned to use the same language in speech and writing, then and then only can the greatest masters of language arise. For in what does their mastery consist? They use words which are already a familiar medium of understanding and sympathy in such a way as greatly to enlarge the understanding and sympathy. Originality of this order changes the wild grasses into world-feeding grain. Idiosyncrasies are pepper and spices of questionable aroma.”

compaixão.”²⁹⁹ (GALLAGHER, 1994, 167). Esse é o ponto que Eliot revisa, porque propõe que a literatura deva, através de sua linguagem, alargar o entendimento e a empatia de seus leitores.

Fica claro, entretanto, a partir do texto, que há uma base eminentemente linguística na originalidade que Eliot procura assegurar. Essa concepção pode ser considerada bastante moderna para a época, pois, de certo modo, a ensaísta afirma que a renovação do meio linguístico familiar ao leitor é o fundamento da maestria do escritor, e assim prenuncia o que os formalistas russos elaborariam no início do século XX sob o nome de teoria do estranhamento. Elaborada por Vitor Chklovski, a ideia de estranhamento surge da necessidade de pensar a finalidade da arte. Para ele:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já passado não importa para a arte. (CHKLOVSKY, 1917, 45)

Guardadas as devidas proporções de elaboração teórica, é interessante pensar nessa categoria como uma forma de diálogo entre Eliot e a tradição teórica que a segue. Sua produção não parece estar preocupada com a obscuridade da forma assim como coloca Chklovski, mas a ideia de que a arte deva ressignificar as palavras de uso comum está em sintonia com proposta da arte como meio de percepção do devir do objeto. Não se procura aqui estabelecer essa conexão de modo a demonstrar qualquer precocidade ou poder profético do pensamento de Eliot. Ou seja, não queremos com a comparação afirmar que ela já havia pensado as categorias teóricas que os formalistas desenvolveriam cerca de quarenta anos depois. O objetivo é, no entanto, demonstrar como a ideia de Eliot sobre a natureza da arte era mais complexa do que a simples atuação moral. O autor é, em seu horizonte, aquele indivíduo capaz de utilizar a técnica de forma inovadora e estar ao mesmo tempo consciente do conteúdo que analisa. A originalidade é, desse modo, para além de uma questão de boa prática profissional, um problema de estética.

Os problemas relacionados a sua concepção de arte não aparecem apenas nos momentos em que trata de sua noção de autoria, mas também quando relaciona à produção literária o papel da crítica. Sua proximidade com os leitores profissionais da época é bastante reconhecível quando se pensa que ela foi, por muitos anos, uma resenhista atuante. Portanto, seu pensamento é também influenciado por uma experiência pessoal do circuito das resenhas das revistas literárias da época. Sua análise da prática do crítico é enfocada a partir da ideia do julgamento sobre a qualidade do trabalho dos autores, e ela inicia por apontar algumas perguntas que deveriam guiar o olhar crítico:

²⁹⁹ Original: “[f]iction was thus not always conceived as a natural stimulus to sympathy; often it was seen as a test of how far one could extend compassion,”

[...] qual foi sua contribuição individual para a riqueza espiritual da humanidade? Ele teve uma nova ideia? Ele animou verdades antigas, mas negligenciadas, com novo vigor, e lançou uma nova luz sobre as suas relações com outras verdades admitidas? Ele impregnou alguma ideia de um novo estoque de emoção, e desse modo alargou a área do sentimento moral? Ele deu, por uma ênfase aqui, ou um sábio descaso ali, proporções mais úteis ou belas para objetivos e motivações? E mesmo quando seu pensamento esteve misturado como o tipo de erro que é óbvio para a maioria, bem como aquele que só pode ser discernido por pessoas instruídas, ou manifesto pelo progresso das coisas, teve ele a pitada do nobre entusiasmo que deveria rechaçar a nossa discriminação crítica se sua retidão é inspirada por um hábito de sentimentos menos admirável?³⁰⁰ (ELIOT, 1883, 294-95)

Para além de questões de atuação exclusiva do analista, as perguntas propostas descrevem profundamente sua concepção de autor. Em primeiro lugar, ele deve contribuir para a riqueza espiritual da humanidade – o que pode ser esperado dentro do contexto dos dois polos mencionados anteriormente, compreensão e empatia, faculdades profundamente ligadas à ideia do espírito humano. A questão da originalidade também aparece, tanto em termos de uma nova criação quanto da renovação, através de uma injeção de emoção, de verdades negligenciadas ou esquecidas. Eliot apresenta a idealização de seu autor quando refere-se a “novas e melhores proporções para objetivos e motivos”, que podem ser nem sempre os mais corretos, mas que são justificáveis pelo ímpeto dos sentimentos. Contudo, o que ela percebe ser efetivamente realizado é uma estratégia mais simplória, que percorre um dos três caminhos:

notar erros salientes, e usá-los como indícios decisivos da incompetência do escritor; ou encontrar algo aparentemente semelhante ao que disse em uma conexão nem sempre claramente demonstrada, foi dito por outro alguém, ainda que com grande efeito, até que esse novo efeito de desacreditar a originalidade do outro tenha se mostrado como uma causa final adequada; ou pronunciar do ponto de vista do gosto individual que esse autor a quem outros apreciam é repulsivo, cansativo, e não se pode aguentar a não ser por aquelas pessoas sem graça que são de outra opinião.³⁰¹ (ELIOT, 1883, 295)

Ou seja, a crítica que busca apenas encontrar erros, estabelecer a falta de originalidade sem levar em consideração o efeito do texto, ou que trata a análise a partir do gosto pessoal, é uma

³⁰⁰ Original: “[...] what was his individual contribution to the spiritual wealth of mankind? Had he a new conception? Did he animate long-known but neglected truths with new vigour, and cast fresh light on their relation to other admitted truths? Did he impregnate any ideas with a fresh store of emotion, and in this way enlarge the area of moral sentiment? Did he by a wise emphasis here, and a wise disregard there, give a more useful or beautiful proportion to aims or motives? And even where his thinking was most mixed with the sort of mistake which is obvious to the majority, as well as that which can only be discerned by the instructed, or made manifest by the progress of things, has it that salt of a noble enthusiasm which should rebuke our critical discrimination if its correctness is inspired with a less admirable habit of feeling?”

³⁰¹ Original: “to notice some salient mistakes, and take them as decisive of the writer's incompetence; or to find out that something apparently much the same as what he has said in some connection not clearly ascertained, had been said by somebody else, though without great effect, until this new effect of discrediting the other's originality had shown itself as an adequate final cause; or to pronounce from the point of view of individual taste that this writer for whom regard is claimed is repulsive, wearisome, not to be borne except by those dull persons who are of a different opinion.”

prática que empobrece o campo literário. Eliot parece pedir, através de seus comentários, que a crítica eleve sua capacidade intelectual até o ponto em que seja independente de uma repetição de valores já repisados simplesmente por fazerem parte de uma tradição. Pode-se concluir, assim, que os dois pontos, compreensão e empatia, são também extremamente funcionais para o caso dos críticos. Na elaboração dada pela ensaísta para a prática da análise literária, é preciso que o crítico use seu poder de compreensão para julgar qualquer texto, até mesmo os clássicos, a partir dos critérios que ele próprio propõe, e é necessário que perceba os efeitos dos sentimentos no esquema geral de análise da obra de cada autor.

Esse autor a que Eliot se refere no trecho “Judgement on Authors” não é um ser assexuado, e parece, a partir do uso do pronome masculino “he”, ser mais homem do que mulher. Em “Authorship”, contudo, ela claramente aponta que homens e mulheres podem ser autores. De qualquer modo, a questão de gênero não parece ser muito relevante para a problemática de *Leaves*. Ela é, contudo, o centro da discussão de *Silly Novels*.

O ensaio de 1856 tem uma estrutura metodológica bastante clara. A pensadora seleciona textos específicos, e, a partir de uma análise cuidadosa de determinados trechos, extrai modos de escrita recorrentes no mercado, e aponta diretamente suas faltas. Apesar de atualmente sua linguagem parecer problemática, no sentido de rebaixar o trabalho de outras escritoras mulheres, o texto tem um objetivo claro de afirmar que a qualidade de uma obra independe do gênero do escritor. Ela está, entretanto, profundamente relacionada a seu nível educacional – o que, é, finalmente, uma bandeira que ela levanta em favor da educação feminina. Não é o gênero a causa da falta de qualidade dos textos que Eliot analisa, mas a falta de educação das mulheres inglesas da época, e a reticência da crítica em encarar essa realidade. Ela ressalta o fato de ser inegável o valor da obra de determinadas mulheres, pois “[a]legremente, não dependemos de argumentos para provar que a Ficção é um departamento de literatura em que as mulheres podem, por seu gênero, estar em completa igualdade com os homens.”³⁰² (ELIOT, 2010, 33) Para que essas escritoras sejam reconhecidas por seus méritos, se faz necessário apontar o que não deve ser feito em termos de criação literária.

Existem alguns aspectos da autoria que são salientes no texto de *Silly novels*. O primeiro deles é a afirmação – retomada e matizada em *Leaves* – de que a autoria não é um hobby, mas um trabalho. Esse é um dos argumentos mais consistentes ao longo do ensaio. Eliot inicia sua argumentação ao refutar uma imagem comumente propagada na imprensa, da mulher que se torna escritora como solução para dificuldades financeiras:

³⁰² Original: “[h]appily, we are not dependent on argument to prove that Fiction is a department of literature in which women can, after their kind, fully equal men”

Podemos comentar, por sinal, que fomos liberados de sério escrúpulo ao descobirmos que romances tolos de romancistas mulheres raramente nos apresentam qualquer coisa diferente de companhias elevadas e sofisticadas. Havíamos imaginado que mulheres destituídas tornavam-se romancistas, como se tornam governantas, porque não tinham nenhum outro modo feminino de ganhar o pão. Nessa suposição, a sintaxe vacilante e os incidentes improváveis possuíam algum *pathos* para nós, como alfinetes extremamente supérfluos e toucas de dormir mal-pensadas que são vendidas por um cego.³⁰³ (ELIOT, 2010, 3)

Usando o pronome na primeira pessoa do plural, ela admite a leitora no seio de sua própria desilusão com os textos, e esse recurso retórico amplifica o efeito de indignação que a ironia da escritora mordazmente revela. Na sua imaginação, seria justificável para uma *lady* que sua sintaxe não fosse completamente correta, ou que os acontecimentos ficcionais fossem improváveis, pois a imagem da autora emprestaria certo *pathos* à obra – ainda que extremamente derogatório se levada em consideração a analogia com os produtos supérfluos e mal-acabados vendidos por um cego. A forte alusão deixa claro o valor que Eliot atribui aos romances que analisa: quase nenhum, e, quando muito, advindo de um sentimento de caridade em relação à escritora – “a escrita vazia tinha como desculpa o estômago vazio, e a tagarelice era consagrada pelas lágrimas”³⁰⁴ (ELIOT, 2010, 3). Contudo, seu argumento continua:

As belas escritoras evidentemente nunca falaram com um comerciante exceto da janela de uma carruagem; elas não tem noção alguma das classes trabalhadoras senão como “dependentes”; elas pensam que quinhentos por ano é uma ninharia miserável; a Belgrávia e os “halls baronescos” são suas verdades primárias; e elas não concebem interesse em qualquer homem que não seja ao menos um grande proprietário de terra, senão um primeiro ministro. Está claro que escrevem em *boudoirs* elegantes, com tinta violeta e uma caneta de rubi; que são completamente indiferentes às contas dos editores, e inexperientes em toda forma de pobreza exceto a de intelecto. É verdade que somos constantemente surpreendidos com a falta de verossimilhança em suas representações da alta sociedade em que parecem viver; mas elas não demonstram conhecimento algum de qualquer outra forma de vida.³⁰⁵ (ELIOT, 2010, 4)

Reiterando sua opinião, quando parte para a análise dos trechos, o primeiro problema que encontra é uma questão de matéria representada. Os termos com os quais ela descreve os aspectos

³⁰³ Original: “We may remark, by the way, that we have been relieved from a serious scruple by discovering that silly novels by lady novelists rarely introduce us into any other than very lofty and fashionable society. We had imagined that destitute women turned novelists, as they turned governesses, because they had no other “lady-like” means of getting their bread. On this supposition, vacillating syntax, and improbable incident had a certain pathos for us, like the extremely supererogatory pincushions and ill-devised nightcaps that are offered for sale by a blind man.”

³⁰⁴ Original: “empty writing was excused by an empty stomach, and twaddle was consecrated by tears”

³⁰⁵ Original: “the fair writers have evidently never talked to a tradesman except from a carriage window; they have no notion of the working-classes except as “dependents;” they think five hundred a year a miserable pittance; Belgravia and “baronial halls” are their primary truths; and they have no idea of feeling interest in any man who is not at least a great landed proprietor, if not a prime minister. It is clear that they write in elegant boudoirs, with violet-colored ink and a ruby pen; that they must be entirely indifferent to publishers’ accounts, and inexperienced in every form of poverty except poverty of brains. It is true that we are constantly struck with the want of verisimilitude in their representations of the high society in which they seem to live; but then they betray no closer acquaintance with any other form of life.”

relevantes dessa estética são consonantes com as concepções de realismo apresentadas por Eric Auerbach em *Mimesis* (2013). Nessa obra, o autor estabelece alguns critérios de análise dos modos de representação da literatura ocidental, e entre eles está a autenticidade com a qual os escritores delineiam as classes menos abastadas em seus mundos ficcionais. Ao afirmarmos que Eliot está em consonância com esses preceitos, queremos dizer que ela vê na produção literária a necessidade de compromisso com a experiência e com o real. Ao criarem obras que destituem os trabalhadores de sua humanidade em favor de uma posição de dependência, ao demonstrarem perspectivas irreais de remuneração média, ao desprezarem o homem médio como objeto de representação, essas autoras vão completamente contra o que Eliot acredita ser necessário à literatura. Por isso, ela avisa: “não deixe ser impressa nenhuma mulher que não esteja preparada para as consequências.”³⁰⁶ (ELIOT, 2010, 30).

Essas consequências são refletidas pelo tom da sua crítica, que fica, então, justificado: se essas romancistas não se encontram em uma situação em que são dignas de pena (e, portanto, imunes à rigidez de sua análise), elas devem ter suas obras julgadas a partir de seus próprios méritos. Contudo, essa não é a prática comum da cultura de resenhas inglesas contemporânea a Eliot: “Estamos cientes de que nossos comentários têm um tom bastante diferente daqueles resenhistas que [...] dizem a uma romancista depois da outra que ‘aclamam’ suas produções ‘com prazer’”³⁰⁷ (ELIOT, 2010, 31).

Com efeito, a cultura crítica é bem dissonante da prática que propõe a escritora. Segundo ela, “logo que uma mulher mostra que tem gênio ou talento efetivo, ela recebe o tributo de ser moderadamente elogiada e severamente criticada”³⁰⁸ (ELIOT, 2010, 31). Isso resulta em uma escala na qual a qualidade de uma obra oriunda de uma mão feminina é inversamente proporcional aos elogios da crítica, isto é, quanto pior, melhor. É a essa prática que se opõe George Eliot, argumentando em favor da neutralidade da análise em relação ao gênero do autor:

Harriet Martineau, Currer Bell, e Mrs. Gaskell foram tratadas tão cavalheirescamente quanto se fossem homens. E todo crítico que tem alta estima da parcela que as mulheres podem, em última instância, tomar na literatura, irá, por princípio, se abster de qualquer indulgência excepcional em relação à produção das literatas.³⁰⁹ (ELIOT, 2010, 31)

³⁰⁶ Original: “let no woman rush into print who is not prepared for the consequences”

³⁰⁷ Original: “We are aware that our remarks are in a very different tone from that of the reviewers who [...] tell one lady novelist after another that they “hail” her productions “with delight”

³⁰⁸ Original: “no sooner does a woman show that she has genius or effective talent, than she receives the tribute of being moderately praised and severely criticised”

³⁰⁹ Original: “Harriet Martineau, Currer Bell, and Mrs. Gaskell have been treated as cavalierly as if they had been men. And every critic who forms a high estimate of the share women may ultimately take in literature, will on principle abstain from any exceptional indulgence toward the productions of literary women.”

É importante que ressaltemos os exemplos que Eliot toma como representativos de uma autoria feminina que admira: Harriet Martineau, Charlotte Brontë (Currer Bell), e Elizabeth Gaskell. De certo modo, em *Silly Novels*, ela estabelece uma tradição de escritoras na qual se insere, cuja atuação está muito mais preocupada com a produção de obras que repensem a realidade, seja enfocando questões de economia política, como no caso de Martineau, de experiências da mulher solteira, como em Brontë, ou da sociedade em processo de industrialização, como em Gaskell. Elas estão em uma escala diametralmente oposta àquelas escritoras cuja produção só se ocupa de temas supérfluos.

Uma das razões que ela oferece para a multiplicidade de mulheres escritoras medíocres na imprensa vitoriana é a vaidade. Para ela um sentimento abominável, é uma justificativa de um modo de afirmação feminina de sua capacidade intelectual. A imagem gerada, contudo, a partir desse volume de textos que Eliot despreza, é distorcida, porque faz aparentar que o nível intelectual das mulheres é mais baixo do que na realidade. A distorção que ela aponta dificulta, portanto, o reconhecimento dos casos em que, tanto pela falta de meios, quanto pela qualidade da produção intelectual, as mulheres mereçam uma crítica positiva. Desse modo, ela é categórica em rechaçar esse tipo de obra que, de um lado, não é fruto de um trabalho impelido pela necessidade, e, de outro, não surge de um esforço intelectual respeitável: “Em todo trabalho há lucro; mas romances tolos de senhoras, nós imaginamos, são menos o resultado de um trabalho do que de ócio produtivo.”³¹⁰ (ELIOT, 2010, 33)

O trabalho sobre o qual fala é, necessariamente, relacionado à ideia de seriedade e de esforço pessoal. É nesse meio que parece se localizar a maior indignação de Eliot – o uso da criação literária como mero entretenimento ou lazer, não no sentido da leitura, mas da própria escrita. A escritora não admite que a tarefa literária seja realizada sem escrúpulos quanto à profundidade da reflexão intelectual por trás do escrito. Isso é reafirmado anos depois em *Leaves* quando ela toma a compreensão enquanto polo de delineamento do caráter da arte. O momento em que as mulheres tomam a pena motivadas pela vaidade é a falha crucial dessa categoria de escritoras, se é necessário para uma autora ser considerada boa que ela alargue o escopo da compreensão da natureza humana, da sociedade ou do que quer que esteja discutindo.

Sua futilidade é enervante para Eliot também porque diminui a percepção geral sobre a capacidade intelectual feminina. Como afirma,

Se, como concorda o mundo todo, um grande volume de instrução não faz de um homem um sábio, ainda menos fará um volume medíocre de instrução de uma mulher uma sábia. E

³¹⁰ Original: “In all labor there is profit; but ladies’ silly novels, we imagine, are less the result of labor than of busy idleness.”

a forma mais maliciosa de tolice feminina é sua forma literária, porque tende a confirmar o preconceito contra a educação feminina mais sólida.³¹¹ (ELIOT, 2010, 22)

A tentativa de criar mundos a partir da imaginação intocada pelo esforço reflexivo resulta, em sua visão, em textos pobres, que não estão em consonância com a produção de grandes escritores, “que tem se contentado modestamente em colocar sua experiência na ficção, e que pensaram ser tarefa suficiente a exibição dos homens e das coisas como elas são”, sobre os quais “ela suspira, tão deploravelmente deficiente na aplicação de seus poderes”³¹² (ELIOT, 2010, 14). A metodologia negativa do texto permite que a extração dos critérios da autoria ideal ou exemplar seja executada por meio de oposições. Podemos compreender quais características ela entende que os autores devam possuir, se descrevemos o que falta a essas mulheres que Eliot critica.

Portanto, se a “habilidade de uma romancista de descrever a vida real e seus semelhantes é inversamente proporcional à sua confiante eloquência sobre Deus ou sobre o outro mundo, e os meios pelos quais ela normalmente escolhe conduzir-nos para as ideias verdadeiras do invisível é uma figura totalmente falsa do visível”³¹³ (ELIOT, 2010, 15), podemos presumir que, em um autor de peso, a imagem do visível é mais importante que o invisível. Ou seja, a realidade é ela mesma a matéria de um artista. É preciso que a escritora possua a capacidade de retratar o real com tanta eloquência quanto essas romancistas que Eliot despreza falam sobre Deus e o outro mundo.

Além disso, há um elemento de estilo que ela critica, e que é interessante ressaltar:

Os assuntos mais insignificantes têm sua vulgaridade fustigada para longe no mesmo elevado estilo. Pessoas comuns diriam que uma cópia de Shakespeare estava sobre a mesa de desenho; mas a autora de ‘The Enigma,’ empenhada no uso da perífrase edificante, diz-lhe que havia sobre a mesa, “aquela fonte de pensamento e sentimento humano, que ensina o coração pelo pequeno nome, ‘Shakespeare.’”³¹⁴ (ELIOT, 2010, 16-17)

Notemos o uso da ironia contida na palavra vulgaridade – não há nada de vulgar na descrição de um volume de Shakespeare sobre uma mesa, mas Eliot assume a voz dessas autoras para apontar os seus próprios critérios estéticos. A vulgaridade está na consideração da realidade

³¹¹ Original: “If, as the world has long agreed, a very great amount of instruction will not make a wise man, still less will a very mediocre amount of instruction make a wise woman. And the most mischievous form of feminine silliness is the literary form, because it tends to confirm the popular prejudice against the more solid education of women.”

³¹² Original: “who have modestly contented themselves with putting their experience into fiction, and have thought it quite a sufficient task to exhibit men and things as they are”// “she sighs over as deplorably deficient in the application of their powers”

³¹³ Original: “ability of a lady novelist to describe actual life and her fellow-men is in inverse proportion to her confident eloquence about God and the other world, and the means by which she usually chooses to conduct you to true ideas of the invisible is a totally false picture of the visible”

³¹⁴ Original: “The slightest matters have their vulgarity fumigated out of them by the same elevated style. Commonplace people would say that a copy of Shakespeare lay on a drawing-room table; but the authoress of “The Enigma,” bent on edifying periphrasis, tells you that there lay on the table, “that fund of human thought and feeling, which teaches the heart through the little name, ‘Shakespeare.’”

como tal, enquanto deveria ser o objeto de descrição direta, sem a obscuridade dos elementos mais comuns por uma linguagem muito rebuscada. Ela credita essas criações mirabolantes das *lady novelists* a uma imaginação infantilizada: “Tais histórias [...] lembram-nos das imagens que crianças espertas às vezes desenham ‘da própria cabeça’”³¹⁵ (ELIOT, 2010, 23)

Para a percepção atual, é bastante cruel a comparação entre a imaginação dessas escritoras e a de uma criança, mas a justificativa vem logo adiante. É preciso, do ponto de vista retórico, que Eliot distancie completamente o tipo de prática que grande parte dessas escritoras utiliza das mulheres que procuram um tipo de instrução mais consistente, pois precisa abrir um espaço entre as práticas que considera negativas e as que defende. O entrave entre educação e imaginação é um artifício argumentativo que funciona como meio de explicitar a possibilidade de educação efetiva da mulher. É possível, então, que ela afirme que:

Uma mulher realmente culta, como um homem realmente culto, é mais simples e menos intrusiva em virtude de seu conhecimento; ele a fez ver a si mesma e a suas opiniões em justa proporção; ela não cria dele um pedestal de onde se vangloria que obtém uma vista da totalidade dos homens e das coisas, mas faz dele um ponto de observação de onde estabelece uma estimativa correta de si mesma.³¹⁶ (ELIOT, 2010, 23)

Uma das questões mais relevantes desse ensaio se torna clara a partir desse argumento. Se a mulher é capaz de escrever livros que agradam os filósofos, por que ela não se comporta como as heroínas das *silly novels*, chamando atenção para sua capacidade intelectual? A justificativa do ensaio é que “ela entende você, sem querer fazê-lo consciente de que não poderia compreendê-la. Ela não lhe dá informação, que é a matéria-prima da cultura – ela lhe oferece empatia, que é sua essência mais sutil”³¹⁷ (ELIOT, 2010, 24). É preciso considerar a importância dessa afirmação para a estrutura da poética pessoal de Eliot. Essa dualidade carrega, no contexto da sentença anterior, uma forte carga de gênero, uma vez que, para ela, os contornos da atividade artística se dão através do alargamento da compreensão e da empatia. A informação, que é a matéria prima da cultura, pode ser adquirida através do desenvolvimento da compreensão – um processo que todo o argumento do texto parece apontar estar relacionado com práticas masculinas porque ligado intimamente com a instrução. A empatia, contudo, é relacionada claramente nessa frase com as qualidades femininas; saber e não se vangloriar do próprio conhecimento é algo profundamente conectado à modéstia característica da ideia de feminilidade vitoriana. Podemos propor, portanto, que para Eliot o autor só

³¹⁵ Original: “Such stories [...] remind us of the pictures clever children sometimes draw “out of their own head,”

³¹⁶ Original: “A really cultured woman, like a really cultured man, is all the simpler and the less obtrusive for her knowledge; it has made her see herself and her opinions in something like just proportions; she does not make it a pedestal from which she flatters herself that she commands a complete view of men and things, but makes it a point of observation from which to form a right estimate of herself.”

³¹⁷ Original: “she understands you, without wanting to make you aware that you can’t understand her. She does not give you information, which is the raw material of culture—she gives you sympathy, which is its subtlest essence”

é efetivamente realizado quando combina ao masculino do conhecimento algo de feminino da empatia.

Ao apontar essas questões, podemos notar que Eliot parece presumir que a construção da identidade autoral depende da elaboração de uma estética própria, que, em seu caso, é profundamente dependente de elementos engendrados, como o conhecimento e a empatia. É justificável, então, sua insistência na ampliação da educação formal feminina. As mulheres podem se tornar grandes escritoras quando buscam também o seu desenvolvimento intelectual, além do afetivo. Por isso são tantas as escritoras que ela considera medíocres, e às quais ela não empresta o título de autora (*author*, e não *authoress*) – elas são reiteradamente nomeadas *lady novelists* –, uma vez que apenas com o constante esforço intelectual seria possível ascender a um nível superior de autoria. Essa preocupação se reflete, posteriormente, em sua produção ficcional, tanto em termos de elaboração da forma do romance, quanto em termos de matéria representada. O que temos em Eliot, diferentemente da cena familiar de Austen, ou da missão social de Gaskell, é uma autora completamente profissionalizada, ainda que dividida em dois polos de atuação profundamente determinados por seu gênero.

Isso aparece em sua trajetória como romancista, em particular em *The Mill on the Floss*, que, dentre as obras de George Eliot, é o romance que mais se relaciona à sua trajetória pessoal. Ambientado na região central da Inglaterra, conhecida como *Midlands*, de cenários repletos de planícies e rios, o texto compartilha com a biografia de Evans a influência do relevo – no caso particular do romance, das águas dos rios – nas vidas da população. Mary Anne era filha do administrador de Arbury Hall³¹⁸ que, em razão de seu trabalho, devia conhecer a influência das cheias e baixas dos rios no dia-a-dia das fazendas inglesas. George Eliot não foi a única a tratar dessa região geográfica da Inglaterra, e outros romancistas, como Graham Swift, autor de *Waterland* (1983), também chamam atenção para a importância da água na caracterização do lugar. É nesse terreno alagado que a escritora escolhe localizar seu romance, em que problematiza questões que também fizeram parte de sua experiência pessoal.

É importante frisar as características geográficas da região em que o romance é ambientado para justificar escolhas da autora em termos de estrutura narrativa e demonstrar como o texto é pensado como um todo desde sua concepção. Uma das primeiras menções de Marian Lewes (nome que assina enquanto se relaciona com George H. Lewes) sobre a escrita de *The Mill on the Floss* registra uma ida à biblioteca de Londres para pesquisar as datas das enchentes ocorridas no início do século XIX na mesma região, como aponta John Rignall (2000, 259): “[a] primeira indicação do trabalho sobre o romance é uma entrada de diário do dia 12 de janeiro de 1859 que registra uma ida

³¹⁸ Propriedade próxima de Nuneaton, Warwickshire, pertencente à família Newdigate.

a Londres para checar o Registro Anual para ‘casos de *inundação*’³¹⁹. O rio Floss é ficcional, assim como a cidade de St. Ogg’s, mas seus fundamentos são inspirados na realidade da localidade.

O enredo de *The Mill on the Floss* também possui elementos que podem ser cotejados com a biografia de Mary Anne – sua infância extremamente próxima do irmão mais velho, Isaac, a posterior briga entre os irmãos que os separa na vida adulta, as tias da família materna e suas personalidades fortes –, todos esses fatores podem ser encontrados em relatos sobre a infância da escritora. Isso não significa dizer, no entanto, que *The Mill on the Floss* é um romance autobiográfico, mas que o uso da experiência pessoal como matéria da ficção é um dos elementos essenciais na construção da estrutura do texto, assim como ela afirma ser necessário em *Silly Novels*. Ao partimos dos pressupostos já analisados anteriormente por autores como Cottom (1987) e Dodd (1990), que afirmam o comprometimento de Eliot com uma estética realista, preocupada com o retrato da realidade assim como ela se apresenta, é razoável pensar que, em seus primeiros romances, a escritora se volte a uma realidade com a qual tem imensa familiaridade. O resultado é um texto bastante poderoso em sua evocação de um período anterior ao presente da escritura, bem como extremamente cuidadoso em sua apresentação de personagens e cenários. Em *The Mill on the Floss*, “com a força que vem de ligações da infância, George Eliot escreve com convicção wordsworthiana. [...] Ainda assim, sua representação da infância em *The Mill on the Floss* não é romantizada [...]. Mais que qualquer coisa, nós lembramos os incidentes retratados com realismo vívido.”³²⁰ (PINION, 1981, 109)

O processo de escrita do romance se dá em um período interessante da história de Eliot como escritora. Depois da publicação de *Adam Bede*, em 1859, ela já contava com um público entusiasmado com textos de sua assinatura, mas ainda alienado da figura pessoal da escritora, uma vez que a identidade do pseudônimo ainda permanecia secreta. O sucesso, contudo, trouxe um número cada vez maior de especuladores, e deu lugar para que o caso Liggins³²¹ acontecesse. A pressão aumentou entre o editor de George Eliot, John Blackwood, e a escritora. Joanne Shattock (2013) descreve como essa relação, que foi uma das mais duradouras da vida da escritora, ficou estremecida pela falta de ação, assim percebida pelo casal Lewes, do editor em refutar as afirmações da imprensa. As motivações de Blackwood eram várias, como afirma Nancy Henry

³¹⁹ Original: “[t]he first indication of work on the novel is a diary entry of 12 January 1859 which records going to London to check the Annual Register for ‘cases of *inundation*’”

³²⁰ Original: “On the strength which comes from childhood attachments, George Eliot writes with Wordsworthian conviction. [...] Yet her presentation of childhood in *The Mill on the Floss* is not romanticized [...]. Most of all we remember incidents depicted with vivid realism”

³²¹ Em 1857, uma notícia da verdadeira identidade de George Eliot é publicada em *Manx Sun*, afirmando que o pseudônimo seria, na verdade, um habitante de Warwickshire, condado de origem de Mary Anne Evans, chamado Joseph Liggins. O rumor ganha volume quando uma campanha é organizada pelo reverendo James T. Quirk em favor do impostor, supostamente roubado da remuneração de sua obra. Liggins nunca nega o fato, e a campanha se espalha pelos jornais, pressionando o casal Lewes a revelar a identidade de Marian (HENRY, 2012)

(2012), entre elas a visibilidade que a discussão na imprensa podia gerar para as obras de George Eliot, como também certo receio de expor a situação pessoal de Marian Lewes e seu casamento não convencional com George Lewes, que poderia causar efeitos negativos na circulação de seus textos.

Shattock (2013, 18) também aponta uma terceira razão, bastante relevante, para o estremecimento entre Blackwood e Eliot. Com o sucesso de *Adam Bede*, tanto George quanto Marian percebem o terreno mais firme para a negociação do modo de publicação do próximo romance. Para entender suas exigências, é preciso compreender que os mecanismos de publicação da segunda metade do século estavam em plena mudança, como aponta Dermot Coleman:

No curso da carreira de Eliot o ‘comércio da literatura’ mudou significativamente. As vendas decepcionantes de *Felix Holt* em 1866 incitaram o parceiro de Blackwood, Joseph Langford, a comentar que a nova dinâmica do mercado ‘deixava todos em um estado de incerteza e tornava impossível saber através de quais canais um livro de sucesso alcançava seu público.’³²² (COLEMAN, 2014, 58)

Dois fatores a levar em consideração consistiam no poder das bibliotecas circulantes na compra dos exemplares publicados e no papel da serialização em periódicos de romances posteriormente publicados em volumes individuais. Autores renomados como Charles Dickens e Anthony Trollope utilizam a estratégia da serialização para publicar seus romances com frequência, e a casa dos Blackwood é dona de uma das mais prestigiosas revistas literárias do século XIX. Como afirma Shattock (2013, 18), “a maioria dos editores, incluindo Blackwood, consideravam a serialização em revistas como modo de atrair leitores adicionais, ao invés de afastar aqueles das edições de biblioteca que seguiam”³²³, mas ela parecia ser uma fonte de ansiedade para os Lewes, porque tirava de seu controle o ritmo de publicação do texto, além de ser um possível elemento diminuidor das vendas dos livros.

Depois de uma queda de braços via correspondência, a escritora e o editor entram em acordo, e decidem pela publicação em formato de *triple decker* em uma primeira edição, que agrada as bibliotecas circulantes, mas emitindo uma versão mais barata posteriormente, com o intuito de arrecadar cada vez mais compradores individuais. (SHATTOCK, 2013b, 27)

A obra é publicada, inicialmente numa tiragem de 4.000 volumes, aumentada para 2.000 com as impressionantes 3.600 reservas anteriores ao lançamento, em 1860, e tem um bom número de vendas, esgotando a primeira edição no mesmo ano, “um sucesso que William Blackwood, irmão

³²² Original: “Over the course of Eliot’s career the ‘commerce of literature’ changed significantly. Disappointing sales of *Felix Holt* in 1866 prompted Blackwood’s partner, Joseph Langford, to observe that the new market dynamic ‘places everyone in a state of uncertainty and renders it impossible to know through what channels a successful book reaches the public.’”

³²³ Original: “most publishers, Blackwood included, regarded magazine serialization as attracting additional readers rather than putting off those of the library editions which followed it”

de John, contou para ela não ter sido igualado desde os romances da série de Waverly de Scott no início do século”³²⁴ (SHATTOCK, 2013b, 27). Em novembro do mesmo ano é lançada uma nova edição em dois volumes – não tão popular quanto a primeira –, e em 1862 Eliot revisa novamente o texto para a publicação de uma edição mais barata. Segundo Dermot Coleman (2014), em termos financeiros, *The Mill on the Floss* é o romance que gera a segurança financeira que permite a Marian Lewes ser capaz de fazer investimentos e obter uma pequena renda a partir de seus rendimentos. Coleman propõe um argumento sólido sobre a importância da segurança financeira gerada pela publicação de *The Mill on the Floss* sobre as futuras negociações de Eliot e Lewes com os editores, permitindo que o casal impusesse cada vez mais a própria visão sobre o mercado editorial no processo de publicação dos livros de Eliot. Isso não significa dizer que o retorno financeiro fosse o único parâmetro com que se preocupassem, pois, como aponta Coleman (2014, 62), “o valor professado de um relacionamento longo com seu editor implicitamente diferenciava o circuito de comunicação da literatura das atividades comerciais cujos participantes estavam conectados apenas por forças econômicas ou monetárias”³²⁵.

Contudo, é importante frisar a profunda consciência, tanto de Lewes, como de Eliot, sobre o caráter financeiro das trocas entre editor e escritor. Essa consciência aponta para uma concomitância de objetivos: por um lado, como percebido em *Silly Novels by Lady Novelists* e *Leaves from a Notebook*, há um compromisso por parte de Eliot com a produção de uma obra que faça elevar o nível moral da sociedade em que circula e, desse modo, um comprometimento com a forma e o conteúdo da literatura que vai além de sua função enquanto mercadoria. Mesmo nesses ensaios, entretanto, é possível perceber a aceitação da obra enquanto objeto de trocas financeiras, sujeita à configuração do mercado do qual Eliot possuía profundo conhecimento. Sua participação como editora da *Westminster Review* e sua atuação com tradutora já a haviam dotado de experiências com as relações travadas dentro do sistema de produção literário, e, de certo modo, a capacitaram para negociar com Blackwood com mais segurança.

The Mill on the Floss não é, todavia, um ponto crítico na carreira de Eliot apenas do ponto de vista financeiro. No viés artístico, ele também é um marco para a escritora. É nesse texto que ela desenvolve mais a fundo, em comparação com sua obra como um todo, o princípio regulador de sua estética pessoal, que percebemos definir sua concepção de autoria em *Silly Novels by Lady Novelists* e *Leaves from a Notebook*: a empatia.

³²⁴ Original: “a success William Blackwood, John’s brother, told her had not been equalled since Scott’s Waverly novels earlier in the century”

³²⁵ Original: “the professed value of a long-standing relationship with her publisher implicitly differentiates the communications circuit of literature from those commercial activities whose participants are connected solely by economic or monetary forces”

O princípio da empatia funciona em *The Mill on the Floss* como um elemento estruturante, de um lado, da narrativa, e de outro, da narração. É a partir dele que as personagens são apresentadas e medidas, e que o narrador descreve mesmo as ações que mais abomina. Esse sentimento funciona como balanço para afirmativas peremptórias, oferecendo sempre um ponto de vista alternativo que justifique as ações das personagens e complexificando as diretrizes oferecidas ao leitor em termos de valores pelos quais julgar os acontecimentos.

O romance é estruturado em sete livros, cada um abordando um período característico da vida de Maggie e Tom Tulliver. O primeiro, “Boy and Girl”, apresenta a vida dos irmãos quando pequenos em Dorcote Mill, e descreve a dinâmica de seu relacionamento. O segundo, “School Time”, foca no período em que Tom vai para a escola, quando diversos elementos da trama são desenhados: o relacionamento dos irmãos com Phillip Wakem, as dificuldades de Tom e superação por pura insistência, a distância que se cria entre Maggie e Tom porque não conseguem enxergar o mundo da mesma forma. “The Downfall”, o terceiro livro, descreve a queda do Sr. Tulliver – a perda do processo judicial e o resultado para sua família, dando destaque para as reações emocionais dos irmãos Tulliver e ressaltando os diferentes tipos de responsabilidade que recaem em seus ombros. O quarto, “The Valley of Humiliation”, é uma pequena ponte que serve para reestabelecer os acordos entre narrador e leitores, discutindo em uma pausa narrativa o efeito da experiência de Tulliver no público e amarrando algumas pontas para introduzir a juventude da protagonista com sua personalidade explosiva sob controle. O quinto livro, “Wheat and Tares”, acompanha alternadamente os irmãos em sua luta pessoal por conquistar algum tipo de liberdade da situação imposta pela falha do pai. Seu final, com a morte do Sr. Tulliver, instala um silêncio na história, retomada alguns anos depois no sexto livro, “The Great Temptation”, mas necessita de um enfoque alheio para rerepresentar Maggie e Tom, o que acontece pela visão de Lucy Dean. É nesse segmento que a paixão entre Maggie e Stephen Guest se desenvolve, e que o maior conflito da personagem se instala, obtendo o auge em um capítulo bastante anticlimático que a carrega para sua última tentação. O romance se encerra com “The Final Rescue”, tratando da impossibilidade de a protagonista sobreviver em um contexto que não consegue compreender o tipo de sentimento que ela possui.

A narrativa em si é amparada por uma moldura criada pelo primeiro capítulo, “Outside Dorcote Mill”, e o epílogo. Nesses dois pontos, o narrador se distancia consideravelmente da cena, e acompanha os movimentos de figuras que não nomeia em cenários específicos – a ponte perto do moinho e o cemitério de St. Ogg’s. O efeito de leitura é, de certo modo, cinematográfico, pois se assemelha às cenas de aproximação e afastamento da câmera, de modo a dar conta de todo o cenário da história. Contudo, o primeiro capítulo apresenta um elemento específico que empresta outra

conotação para as cenas, ao pessoalizar o narrador: “Agora posso voltar novamente os olhos para o moinho, e observar a incansável roda a espalhar jatos brilhantes de água a jorros. [...] Talvez também sejam horas de eu desencostar os cotovelos da pedra fria da ponte...”³²⁶ (ELIOT, 2019, 80)

O início do romance se constitui, portanto, como um diálogo entre o narrador e seu interlocutor, mediado por um momento onírico que se congela na imagem da menina Tulliver: “That little girl is watching it too; she has been standing on just the same spot at the edge of the water ever since I paused on the bridge.” (ELIOT, 2012, 6). O retorno ao diálogo introduz o local e as personagens, e é nesse espírito de troca que a narrativa é concebida: “Antes de adormecer tencionava contar-lhe a conversa que o senhor e a senhora Tulliver tiveram na sala de visitas da esquerda, nessa mesma tarde de fevereiro com que acabo de sonhar.”³²⁷ (ELIOT, 2019, 79)

O emolduramento é, portanto, também funcional para estabelecer os parâmetros de leitura do romance, que precisa ser visto como troca dialógica entre o narrador e o leitor. Sua fluidez é característica de um texto em que a água é o elemento central, emprestando imagens e causando nós narrativos, e o começo pode ser visto com a suavidade de uma nascente que alimenta o rio. Não há o peso da discussão de Daniel Deronda sobre a arbitrariedade do início – “Homens não podem fazer nada sem o faz-de-conta de um começo”³²⁸ (ELIOT, 2012b, 3) – porque o começo faz parte de uma conversa já em andamento. O mergulho do narrador na vida dos Tulliver, que faz seu salto nesse capítulo inicial, já reclama do leitor a posição de interlocutor em uma conversa confortável, em que o narrador se vê autorizado a dormir.

A cena que segue, em torno da lareira de Dorlcote Mill, introduz as dualidades fundamentais para o funcionamento do romance:

- o que causa medo é que Tom não tenha os miolos que um rapaz esperto deve ter. Parece-me um bocado tapado. Sai à tua família, Bessy.
 - Isso é verdade – disse a senhora Tulliver, aceitando o comentário pelo que valia -, está sempre pronto a deitar sal no caldo... O meu irmão já assim fazia, e o meu pai antes dele.
 - Sim, mas é pena que seja o rapaz a sair à família da mãe e não a garota. É o que dá a mistura das raças; nunca se pode calcular o que vai sair. Já a pequena sai ao meu lado; é duas vezes mais ladina que o Tom. Esperta demais para uma mulher.³²⁹ (ELIOT, 2019, 163)

³²⁶ Original: “Now I can turn my eyes toward the mill again, and watch the unresting wheel sending out its diamond jets of water. [...] It is time, too, for me to leave off resting my arms on the cold stone of this bridge...” (ELIOT, 2012, 6-7).

³²⁷ Original: “Before I dozed off, I was going to tell you what Mr. and Mrs. Tulliver were talking about, as they sat by the bright fire in the left-hand parlor, on that very afternoon I have been dreaming of.” (ELIOT, 2012, 7)

³²⁸ Original: “Men can do nothing without the make-believe of a beginning.”

³²⁹ Original: “what I'm a bit afraid on is, as Tom hasn't got the right sort o' brains for a smart fellow. I doubt he's a bit slowish. He takes after your family, Bessy.” “Yes, that he does,” said Mrs. Tulliver, accepting the last proposition entirely on its own merits; “he's wonderful for liking a deal o' salt in his broth. That was my brother's way, and my father's before him.” “It seems a bit a pity, though,” said Mr. Tulliver, “as the lad should take after the mother's side instead o' the little wench. That's the worst on't wi' crossing o' breeds: you can never justly calkilate what'll come on't. The little un takes after my side, now: she's twice as 'cute as Tom. Too 'cute for a woman, I'm afraid.” (ELIOT, 2012, 11)

Ao discutirem a inteligência dos filhos, o Mr. e a Mrs. Tulliver estão apresentando os dois lados da moeda que é a família de Maggie e Tom, além de colocarem os irmãos em contraste um com o outro. O medo de Mr. Tulliver de que o filho não seja esperto o suficiente para a carreira que espera que ele siga, e a constatação de que Maggie é muito mais inteligente que o irmão, estão no cerne do problema do romance: as expectativas da sociedade em relação à performance de determinados roteiros de gênero. Espera-se que Tom seja capaz de lidar com a tradição letrada com naturalidade e que Maggie seja dócil e gentil. Os dois invertem essas noções e apresentam qualidades alternativas, ainda que em muito submetidas a padrões. Maggie encarna o princípio da empatia que Eliot parece ver como a força feminina na prática literária, em grande medida em razão de sua impetuosidade e de seu desenvolvimento intelectual. Tom, por outro lado, demonstra a tenacidade de caráter ao perseguir seus objetivos profissionais, de modo diferente do esperado pelo pai, mas bastante condizente com uma versão de masculinidade *mainstream*, da ordem do mundo industrial que suplanta o mundo paterno. Os irmãos são, contudo, partes complementares de um todo. O que falta em um é a virtude no outro; e o sucesso de suas trajetórias é barrado pela incapacidade de compreenderem e incorporarem as características opostas.

Essa discussão comparativa estende-se pelos mais diversos níveis do romance, iniciando pelas diferenças entre os Tullivers e os Dodsons – e em como essas duas estirpes se realizam em Maggie e Tom – mas incluindo também outros pares. Ao continuarmos a primeira parte, encontramos uma oposição feminina para Maggie, Lucy Dean, que é o motor de duas crises de ciúmes que acabam em episódios memoráveis como o corte de cabelo e a fuga para o acampamento cigano. No segundo livro, temos as diferenças entre o sensível Phillip Wakem e o duro Tom Tulliver, que enrijecem ainda mais as possibilidades de Maggie. A grande disputa da vida de Mr. Tulliver é também delimitada por sua oposição em temperamento com Mr. Wakem, e o desequilíbrio dessa dualidade leva a família à queda. Os últimos livros também contrapõem os pretendentes da protagonista, Phillip Wakem e Stephen Guest, ambos indignos de sua mão, seja pela falta de vitalidade do primeiro ou pela falta de firmeza de caráter do segundo.

A estrutura dualizante de *The Mill on the Floss* poderia supor uma narrativa que contrapõe elementos de modo a demonstrar, na discussão de suas características, as qualidades superiores de um ou de outro. Desse modo, os julgamentos do narrador com relação ao valor de cada personagem seriam cristalinos, e as conclusões claramente judiciosas. Contudo, Eliot utiliza-se do binômio para acionar o princípio da empatia, desestruturando argumentos simplórios e reforçando a ideia de que é preciso considerar os méritos de ambas as partes.

A narração, assim, é pouco categórica em suas afirmações, pois recorre ao exercício constante da empatia. Eliot, de modo característico, parte de uma diferença fundamentalmente engendradora, como observamos em seus ensaios, entre o esforço intelectual e a prática da empatia, e subsume a diferença a uma ideia de empatia que se deve estender a ambos os gêneros. Por isso, dentro da obra, os momentos em que as personagens tentam colocar-se umas no lugar das outras não é exclusivo das mulheres. Mr. Tulliver, apesar da rigidez de seu ódio por Mr. Wakem, quando colocado à frente do sofrimento de sua irmã, é capaz de rever sua posição e estender-lhe sua simpatia:

- E quantos mais forem, mais devem gostar uns dos outros – disse a senhora Moss, olhando para os filhos com intenções didáticas. Voltou-se depois outra vez para o irmão e continuou: - Espero que o teu rapaz seja sempre bom para a irmã, embora sejam só os dois, como tu e eu.
O dardo foi direto ao coração de Tulliver. Não era homem de grande imaginação, mas Maggie estava sempre presente no seu espírito, e não foi preciso mais para aproximar o seu caso e o da irmã do de Tom e Maggie. Chegaria Maggie a ter privações e a tornar-se Tom duro com ela?³³⁰ (ELIOT, 2019, 2305)

Diante disso, seria possível argumentar que as mulheres de *The Mill on the Floss* são especialmente pouco empáticas. Todavia, o fato se justifica a partir da pressão social que sofrem para se manter em determinado nível social. Isso parece afirmar-se no trecho em que o narrador absorve a voz da “mulher do mundo”, quando Maggie volta de seu passeio com Stephen sem estar casada e descreve que “a opinião pública, nestes casos, é sempre do gênero feminino: não é o mundo, mas a esposa do mundo. [...] Mas o refinado instinto da opinião feminina não se deixou enganar. Felizmente! De outro modo, que seria da Sociedade?”³³¹ (ELIOT, 2019, 14355-14386)

Essa característica coloca em questão a incoerência entre o argumento de que a empatia seja eminentemente um sentimento feminino, afirmado nos ensaios de Eliot. Contudo, uma das cenas de discussão entre os irmãos deixa ver como o sentimento é de ordem feminina, não apenas por uma questão de natureza de gênero, mas pelo contexto das relações pessoais. A discussão se inicia com Maggie apontando como ela é capaz de se colocar no lugar de Tom quando ele sofre, enquanto ele não possui a mesma habilidade:

³³⁰ Original: “And the more there is of 'em, the more they must love one another,” Mrs. Moss went on, looking at her children with a didactic purpose. But she turned toward her brother again to say, “Not but what I hope your boy 'ull allays be good to his sister, though there's but two of 'em, like you and me, brother.” The arrow went straight to Mr. Tulliver's heart. He had not a rapid imagination, but the thought of Maggie was very near to him, and he was not long in seeing his relation to his own sister side by side with Tom's relation to Maggie. Would the little wench ever be poorly off, and Tom rather hard upon her?” (ELIOT, 2012, 89)

³³¹ Original: “Public opinion, in these cases, is always of the feminine gender, –not the world, but the world's wife. [...] the refined instinct of the world's wife was not to be deceived; providentially! – else what would become of Society?” (ELIOT, 2012, 553)

- Não quero me defender – disse Maggie ainda com veemência. - Sei que procedi mal... muitas vezes, constantemente. Mas se muitas vezes procedi mal, foi por ter sentimentos que estariam melhor em ti, se o tivesses. Se tu alguma vez procedesses mal, se fizesses qualquer coisa mal feita, eu teria muita pena do que te sucedesse, não quereria que fosses castigado ainda por cima. Mas sempre gostaste de me castigar, sempre foste áspero e cruel comigo; mesmo quando era pequenina, e gostava mais de ti do que de qualquer outra pessoa no mundo, deixavas-me ir para a cama chorar sem me perdoares. Não tens piedade, não tem o sentido das tuas imperfeições e dos teus pecados. É pecado ser violento, não fica bem a um mortal, a um cristão. Não passas de um fariseu. Não agradeces a Deus outra coisa senão as tuas próprias virtudes. Pensas que são tão grandes que te podem conquistar tudo o resto. Não tens a mais pequena noção de sentimentos que não estejam ligados às tuas virtudes.³³² (ELIOT, 2019, 10016-10048)

Ela vê como as virtudes do irmão fazem sentido em seu mundo e aponta sua falha em ser capaz de reconhecer outros modos de existência que não o seu. O argumento de Maggie fundamenta-se sobretudo em suas leituras de Thomas à Kempis, o místico alemão autor de *Imitação de Cristo*, que cai nas mãos da protagonista em seu momento de maior desespero. A construção dos valores de Maggie é oposta à do irmão, e se aproxima do ideal cristão que Kempis apresenta em sua proposta de compreender todo e cada sujeito como passível de erros, falhas e subsequentes reparações. Essa aproximação é interessante se pensarmos na trajetória da própria Eliot, que se declara agnóstica durante a juventude, mas estuda com profundidade o Evangelho, conhecendo e admirando os preceitos éticos propostos no Novo Testamento. Maggie, de certo modo, elabora os ensinamentos de Kempis em uma fórmula empática, com a qual a proposta de Eliot se afina. A resposta de Tom está de acordo com o que ela argumenta:

- Bem – atalhou Tom, zangado -, se os teus sentimentos são assim tão superiores aos meus, mostra-os de outra maneira que não seja por uma conduta que nos possa desgraçar, primeiro pelo ridículo, depois pelas consequências. Diz lá em que tens mostrado o amor, de que falas, por mim ou pelo pai? Desobedecendo e enganando-nos. Tenho uma maneira diferente de demonstrar os meus sentimentos e a minha afeição.³³³ (ELIOT, 2019, 20048)

A justificativa de Maggie é essencial para a compreensão da discussão que Eliot propõe: “Porque és um homem, Tom, e tens força e podes fazer na vida o que queres”³³⁴ (ELIOT, 2019,

³³² Original: "I don't want to defend myself," said Maggie, still with vehemence: "I know I've been wrong, – often, continually. But yet, sometimes when I have done wrong, it has been because I have feelings that you would be the better for, if you had them. If you were in fault ever, if you had done anything very wrong, I should be sorry for the pain it brought you; I should not want punishment to be heaped on you. But you have always enjoyed punishing me; you have always been hard and cruel to me; even when I was a little girl, and always loved you better than any one else in the world, you would let me go crying to bed without forgiving me. You have no pity; you have no sense of your own imperfection and your own sins. It is a sin to be hard; it is not fitting for a mortal, for a Christian. You are nothing but a Pharisee. You thank God for nothing but your own virtues; you think they are great enough to win you everything else. You have not even a vision of feelings by the side of which your shining virtues are mere darkness!" (ELIOT, 2012, 389)

³³³ Original: "Well," said Tom, with cold scorn, "if your feelings are so much better than mine, let me see you show them in some other way than by conduct that's likely to disgrace us all, – than by ridiculous flights first into one extreme and then into another. Pray, how have you shown your love, that you talk of, either to me or my father? By disobeying and deceiving us. I have a different way of showing my affection." (ELIOT, 2012, 389)

³³⁴ Original: "Because you are a man, Tom, and have power, and can do something in the world." (ELIOT, 2012, 389)

10048). Ou seja, o fato de Tom ser um homem justifica sua não compreensão acerca da situação da irmã: o poder que ele tem de fazer algo no mundo é incompatível com a visão daqueles que não tem poder nenhum e precisam se submeter. A submissão de Maggie é condicionada à sua opinião, “submeter-me-ei ao que reconheça e sinta ser de direito.”³³⁵ (ELIOT, 2019, 10048), mas ela vê a necessidade da resignação. Sua posição, no entanto, lhe permite imaginar os sofrimentos alheios, porque compartilha deles. Parece estar aqui o fundamento da empatia como sentimento feminino – ela está condicionada à posição social disponível a essas mulheres e não surge de um essencialismo dualista entre o ser masculino e o ser feminino. A experiência justifica a empatia enquanto sentimento feminino, porque as mulheres são forçadas a exercê-la com mais frequência.

O caso que poderia ser utilizado como contraponto a este argumento é a volta de Maggie depois da fuga com Stephen Guest. A seção em que o narrador fala pela “esposa do mundo” parece um aceno a certa falta de empatia das mulheres como coletivo em relação à protagonista. Todavia, a falta de Maggie é inadmissível dentro da sociedade de St. Ogg, e ela não subscreve ao código de conduta que força, ele mesmo, a prática da empatia, caso consideremos que a capacidade de se colocar no lugar do outro é atribuída ao gênero feminino em virtude de sua necessidade de praticá-la constantemente por pressões sociais. A rigidez de Tom não é um exemplo de conduta para o leitor, porque o torna cego para vivências diferentes da sua. Contudo, o ímpeto romântico que domina as ações de Maggie também não funciona dentro dessa sociedade, pois ela não é capaz de agir conforme as tradições nas quais se insere. Maggie não é Dorothea Brooke, de *Middlemarch*, que se casa com Ladislaw e canaliza toda sua potência para o trabalho do marido. A protagonista de *The Mill on the Floss* é uma força da natureza e precisa, portanto, voltar a ela.

Podemos, assim, abordar a construção de Maggie enquanto personagem contraditória como uma formulação de sua autora sobre as práticas da empatia, seus limites, e as características complementares necessárias à autonomia feminina. Os capítulos iniciais de *The Mill on the Floss* apresentam uma menina que se rebela contra as atividades apropriadas a seu gênero. Ao pedido da mãe para que ela sente e trabalhe em sua costura, ela responde:

- Oh mãezinha – disse Maggie, irritada -, eu não *quero* fazer o meu trabalho.
 - O quê? Um trabalho tão bonito para a colcha da tia Glegg?!
 É um trabalho estúpido! - disse Maggie com uma sacudidela à trunfa. - Rasgar coisas aos bocados e depois cosê-los, outra vez. E não quero fazer nada para a tia Glegg; não gosto dela.³³⁶ (ELIOT, 2019, 212-254)

³³⁵ Original: “So I will submit to what I acknowledge and feel to be right” (ELIOT, 2012, 389)

³³⁶ Original: “O mother,” said Maggie, in a vehemently cross tone, “I don’t want to do my patchwork.” “What! not your pretty patchwork, to make a counterpane for your aunt Glegg?” “It’s foolish work,” said Maggie, with a toss of her mane, — “tearing things to pieces to sew ’em together again. And I don’t want to do anything for my aunt Glegg—I don’t like her.” (ELIOT, 2012, 13)

A trunfa de Maggie, ou, em uma tradução livre, sua juba, é a representação física de sua rebeldia. O cabelo que não se quer docilizar é o sinal externo dos sentimentos da menina, que não gosta da tia e acha inútil o *patchwork* que deveria começar a treiná-la no trabalho da costura. O que a agrada é outro prazer, muito menos obsequioso, porém do qual ela (e seu pai) tem o maior orgulho: a leitura. Quando os Tullivers recebem a visita de Mr. Riley, para ajudar o pai a decidir sobre qual escola enviar seu filho, podemos testemunhar o gosto que Maggie tem pela leitura: “- ela lê os livros e entende-os melhor que muitas pessoas crescidas. Maggie corou de exultante triunfo. O senhor Riley teria agora por ela mais respeito, pois era evidente que até aí a considerara sem importância”³³⁷ (ELIOT, 2019, 320-356). A fala do pai, gabando-se do intelecto da filha, para além do zelo paterno, sublinha a surpresa que lhe causa uma menina ser tão inteligente. Maggie, contudo, superestima a própria esperteza e quer que o mundo a reconheça – por isso seu “triunfo exultante” ao imaginar o respeito de Mr. Riley. O desejo por aclamação é diametralmente oposto à ideia da *proper lady*, ou seja, da mocinha comportada e modesta que faz o seu *patchwork* sem reclamar. A cena ainda continua:

- Vem cá, conta-me coisas aqui do livro. Estas gravuras, por exemplo, quero que me digas o que representam.

Maggie, ainda mais corada, aproximou-se sem hesitação, espreitou o livro, pegou-lhe por uma ponta e, sacudindo a guedelha, disse:

- Ah! Já lhe digo, mete medo, não mete? Mas não posso deixar de olhar para ela. A velha que está dentro de água [sic] é uma bruxa, puseram-na lá para saber se era bruxa ou não; se ela nadar é porque é bruxa, e se se afogar e morrer, sabe?, é porque está inocente e não é bruxa, mas uma pobre velha tonta. Mas de que lhe servia isso se já estava morta? O que é, é que suponho que ia para o céu e Deus lhe dava uma recompensa.³³⁸ (ELIOT, 2019, 356)

De novo, sua inconformidade com o modelo de uma menina é marcada pela sacudida nos cabelos, a guedelha, antes que comece sua interpretação da imagem do livro de Daniel Defoe, *A História do Diabo*. É interessante que Eliot assinale essa passagem, porque Maggie fica hipnotizada por uma situação na qual a inocência de uma mulher é posta à prova, mas sua condenação já está determinada previamente. Por mais que Deus dê à “pobre velha tonta” uma recompensa, a vida terrena já se perdeu, sem possibilidade de contestar a acusação de bruxaria. Maggie olha para seu próprio futuro e não pode desviar os olhos; aprende desde a infância que o destino de uma mulher

³³⁷ Original: “she’ll read the books and understand’em, better nor half the folks as are growed up. Maggie’s cheeks began to flush with triumphant excitement: she thought Mr. Riley would have a respect for her now; it had been evident that he thought nothing of her before.” (ELIOT, 2012, 17)

³³⁸ Original: “Maggie with deepening colour went without hesitation to Mr Riley’s elbow and looked over the book, eagerly seizing one corner, and tossing back her mane, while she said, “O, I’ll tell you what that means. It’s a dreadful picture, isn’t it? But I can’t help looking at it. That old woman in the water’s a witch—they’ve put her in to find out whether she’s a witch or no, and if she swims she’s a witch, and if she’s drowned—and killed, you know—she’s innocent, and not a witch, but only a poor silly old woman. But what good would it do her then, you know, when she was drowned? Only, I suppose, she’d go to heaven, and God would make it up to her.” (ELIOT, 2012, 17)

acusada de qualquer crime é ser culpada, mesmo quando inocente. “Metete medo, não?” parece uma reação apropriada à leitura.

A resposta de Mr. Riley é sugerir “a ler outro livro bonito. Não tens livros mais bonitos?”³³⁹ (ELIOT, 2019, 395), dirigindo o olhar da menina para preocupações mais adequadas, mais “bonitinhas” (*pretty*), e, portanto, mais femininas. Ela então responde:

- Tenho, tenho – disse Maggie, recuperando um pouco da sua vivacidade, no desejo de provar a extensão de suas leituras -, já sei que este livro não é bonito, mas gosto dos bonecos e faço com eles histórias na minha cabeça. Mas tenho as *Fábulas de Esopo*, um livro sobre cangurus e outras coisas, e *A viagem do peregrino*.
- Sim, senhora, esse é que é um bom livro, não podes ler outro melhor.
- Sim, mas também fala muito do Diabo – disse Maggie triunfante -, e vou mostrar-lhe a gravura em que ele está tal qual como é, a lutar com um cristão.³⁴⁰ (ELIOT, 2019, 395)

A audácia da menina ao querer mostrar suas leituras é um dos desafios com os quais mais se debate durante a infância. Ela justifica seu interesse pelo livro inadequado de Defoe, porque gosta das imagens e cria “histórias na [sua] cabeça”, como a autora de sua própria história o faz. Sua criatividade permite a ela olhar para a figura e ir além do que a página contém, viajando pelos mundos de deus e do diabo que correm nas páginas. Podemos inferir que a criatividade de Maggie é a semente de sua capacidade de se colocar no lugar do outro, porque é capaz de, para além dos fatos, intuir os sentimentos que se passam por detrás da página que o mundo lhe apresenta. Se pensarmos, também, que a protagonista é a única personagem que aparece tecendo histórias na própria mente, podemos concluir que existe, no romance, uma concepção de criatividade – relacionada à ideia da autoria, afinal – que depende de um ímpeto que não se limita a cortar pedaços já feitos e cosê-los, mas que precisa, sacudindo a juba, fazer das figuras histórias mais desenvolvidas. O carinho que o narrador³⁴¹ lida com os problemas da pequena Maggie, e sua interpelação à leitora para que se lembre da realidade dos dramas infantis, denota, em *The Mill on the Floss*, um entendimento de sua experiência como um processo válido de desenvolvimento do sujeito. Maggie é impetuosa, inteligente e pouco modesta, e Eliot parece apontar para o fato de que essas características são, em botão, o que mais tarde poderia se tornar a criatividade de uma autora.

³³⁹ Original: “and read some prettier book. Have you no prettier books?”

³⁴⁰ Original: “O yes,” said Maggie, reviving a little in the desire to vindicate the variety of her reading, “I know the reading in this book isn’t pretty—but I like the pictures, and I make stories to the pictures out of my own head, you know. But I’ve got ‘Æsop’s Fables’ and a book about Kangaroos and things, and the ‘Pilgrim’s Progress’”. “Ah, a beautiful book,” said Mr Riley; “you can’t read a better.” “Well, but there’s a great deal about the devil in that,” said Maggie, triumphantly, “and I’ll show you the picture of him in his true shape, as he fought with Christian.” (ELIOT, 2012, 17-18)

³⁴¹ Pode-se discutir o gênero do narrador de *The Mill on the Floss*, uma vez que sua autora é uma mulher, mas parece-nos que, devido a elementos textuais que surgem aqui e ali, a voz narrativa seja intencionalmente masculina. Ver em Chagas da Costa (2016) a abordagem do narrador do romance.

As ficções que a menina cria na própria cabeça dão um jeito de escaparem para o mundo real. Note-se que, para descrevê-las, o narrador desliza a focalização para o ponto de vista de Tom, dando a dimensão de como alguém com muito pouca criatividade (e, portanto, muito pouca capacidade de empatia) não conseguiria compreender a lógica da protagonista: “As intenções de Maggie tinham, como sempre, mais vasto alcance do que Tom supunha.”³⁴² (ELIOT, 2019, 3041) O alcance da mente de Maggie vai além de Tom, e sua imaginação permite que ela se afaste da família em busca de uma oportunidade de reconhecimento com um povo que ela acredita poder ensinar – os ciganos. A realidade, entretanto, traz para a menina um choque. É na cena em que conversa com os ciganos que Maggie vê, pela primeira vez na narrativa, a colisão entre o que sua mente cria e o mundo real. Ela começa a perceber, ao não receber nenhum reconhecimento pelo que pensa ser seu grande intelecto, que “seria impossível ser rainha desta gente ou comunicar-lhes as coisas interessantes ou úteis que sabia”³⁴³ (ELIOT, 2019, 3205). É o momento de o narrador também deixar claro o que a narrativa já trazia implícito: a falta de educação formal da menina e sua completa insignificância no esquema geral da sociedade:

Como se vê, Maggie Tulliver nada tinha de comum com a menina de oito ou nove anos, bem-educada e bem instruída de nossos tempos. Ela tinha estado só um ano num colégio de St. Ogg e tinha tão poucos livros que às vezes lia o dicionário. Se déssemos uma volta pelo seu cérebro, encontraríamos lá a mais inesperada ignorância a par dos mais inesperados conhecimentos. Seria capaz de nos dizer que há uma palavra <<poligamia>> e, conhecendo também a palavra <<polissílabo>>, chegara à conclusão de que <<poli>> queria dizer muitos. Mas não fazia ideia nenhuma de que os ciganos não tivessem mantimentos, e os seus pensamentos eram, em geral, uma estranha mistura de transparente argúcia e sonhos cerrados.³⁴⁴ (ELIOT, 2019, 3239)

Vemos aqui presente a Eliot de *Silly Novels*, reclamando a expansão da educação feminina, ao demonstrar como a falta de um treinamento formal permite que as mais absurdas conclusões possam surgir da mente de uma garotinha esperta. A inteligente inferência sobre o significado do prefixo “poli” é contrastada com sua completa ignorância sobre a realidade do povo cigano, sobre a qual ela tanto fantasiara. O romance, desse modo, serve também de aviso contra o mal da falta de instrução, e como modo de oportunizar que outras meninas – possíveis futuras leitoras – tenham mais chances que sua Maggie de entrar em contato com outras realidades. Sua volta aos braços do

³⁴² Original: “Maggie’s intentions, as usual, were on a larger scale than Tom had imagined.” (ELIOT, 2012, 116)

³⁴³ Original: “Maggie felt that it was impossible she should ever be queen of these people, or ever communicate to them amusing and useful knowledge.” (ELIOT, 2012, 123)

³⁴⁴ Original: “Maggie Tulliver, you perceive, was by no means that well-trained, well-informed young person that a small female of eight or nine necessarily is in these days: she had only been to school a year at St Ogg’s, and had so few books that she sometimes read the dictionary; so that in travelling over her small mind you would have found the most unexpected ignorance as well as unexpected knowledge. She could have informed you that there was such a word as “polygamy,” and being also acquainted with “polysyllable,” she had deduced the conclusion that “poly” meant “many;” but she had had no idea that gypsies were not well supplied with groceries, and her thoughts generally were the oddest mixture of clear-eyed acumen and blind dreams.” (ELIOT, 2012, 124)

pai depois de sua refeição com os ciganos é também um retorno a um mundo que, apesar de protegê-la, não lhe permite acesso à realidade como ela é.

Vemos a protagonista crescer e encontrar desafios de ordem semelhante, testando os limites de sua espontaneidade, e revisando sua visão de mundo. Na altura do livro 4, no capítulo intitulado “*A voice from the past*” (Uma voz do passado), encontramos uma Maggie já adolescente, em pleno dilema resultante da perda do processo do pai. A voz a que se refere o título do capítulo é Bob Jankins, companheiro de brincadeiras de Tom e Maggie quando pequenos, e uma das personagens de classe mais baixa retratadas no romance. Bob oferece à moça, depois do leilão dos móveis da casa, um conjunto de livros que adquire porque sabe de seu gosto pela leitura e, de certo modo, sente pena da situação em que a família Tulliver se encontra.

Os livros são uma fonte de prazer e tortura para a protagonista, pois, ao mesmo tempo em que lhe conferem objetivos e ocupam seu tempo com o estudo, também aumentam sua ambição. Os vocábulos escolhidos para descrever o modo em que ela lida com o conhecimento a que tem acesso são relacionados à alimentação e às imagens religiosas tradicionais da árvore e da maçã:

E assim a pobre criança, com a fome da sua alma e as suas ilusões de vaidade, começou a mordiscar estes duros frutos da árvore do saber, preenchendo as horas livres com o latim, a geometria, as formas do silogismo, sentindo orgulhosa de vez em quando por seu entendimento estar à altura destes estudos destinados aos homens.³⁴⁵ (ELIOT, 2019, 8289)

A fome de sua alma, contudo, não é saciada pelos duros frutos da árvore do saber que lhe traz Bob Jankins. O caminho de Maggie ainda perpassa a superação do orgulho que tem de si própria, pois é preciso que aprenda a modéstia. Só assim seria capaz de preencher todas as expectativas do irmão em relação a si própria. Todavia, é impossível que a protagonista extraia uma parte de sua personalidade que está presente desde sua infância. Não há solução para o dilema em que Maggie se encontra. Ela quer participar do mundo dos homens, sem ser um homem, e não importa, como no caso da bruxa, qual seja a sua verdadeira natureza, isto é, não interessa se sua capacidade intelectual é realmente tão desenvolvida quanto imagina. Seu destino é inconciliável com esse orgulho que surge toda vez que enfrenta alguma dificuldade. Ela se comporta, nesta altura do enredo, como o que esperamos, hoje em dia, de uma adolescente:

Revoltava-se contra a sua sorte, perdia-se na solidão, e tinha acessos de angústia e ódio contra o pai e a mãe, que eram tão diferentes do que ela os queria, e contra Tom, que não compreendia os seus sentimentos. Outras vezes o seu cérebro entretinha-se com romances

³⁴⁵ Original: “And so the poor child, with her soul’s hunger and her illusions of self-flattery, began to nibble at this thick-rinded fruit of the tree of knowledge, filling her vacant hours with Latin, geometry, and the forms of the syllogism, and feeling a gleam of triumph now and then that her understanding was quite equal to these peculiarly masculine studies.” (ELIOT, 2012, 321)

que a pudessem afastar para um mundo menos árido e sórdido. Iria ter com um grande homem, Walter Scott, por exemplo, e dir-lhe-ia como era infeliz e inteligente, e decerto que ele havia de fazer qualquer coisa por ela. Mas no meio das suas visões, o pai entrava, às vezes, na sala, e, surpreendido por ela não notar que ele chegara, dizia-lhe com ar de queixa; - Vamos, então hoje tenho de ir buscar meus chinelos? - A voz atravessava Maggie como uma espada: havia outra tristeza além da sua própria, e ela tinha estado a pensar em lhe voltar as coisas e em a abandonar.³⁴⁶ (ELIOT, 2019, 8289)

Dividida entre acessos de ódio e fugas para mundos ficcionais, a menina se debate com a situação dos pais. Sua fantasia de conhecer Walter Scott e estabelecer com ele uma relação é singularmente interessante, porque sinaliza um papel que Maggie enxerga ter o escritor, como alguém que poderia dirigir-lhe a ação, e estender-lhe a mão. A voz do pai pedindo os chinelos é a voz do presente, que a força a aprender, novamente, a empatia. Colocar-se no lugar de Mr. Tulliver é um modo de superar os próprios dilemas, ao colocá-los em perspectiva. O fator mais importante na mudança de comportamento de Maggie, contudo, é a leitura de Thomas à Kempis, e seu comprometimento em agir de acordo com os preceitos do livro. É uma experiência espiritual que a transforma, e que ela nomeia o “Ano Cristão” de sua vida, em que se esforça para abandonar toda a preocupação com o mundo terreno. Os termos da descrição são sugestivos:

Maggie suspirou fundo e atirou para trás a sua farta cabeleira negra, como se quisesse ver melhor uma súbita visão. Aqui estava então um segredo da vida que lhe tornaria fácil a renúncia a todos os outros segredos, aqui estava a sublime altura a atingir sem a ajuda do inundo [sic] exterior, aqui estavam o discernimento, a força, a conquista prontas a ser ganhas por meios inteiramente dentro dela, onde o mestre supremo esperava ser ouvido. Tudo isso a penetrava subitamente como a solução do problema, todas as infelicidades da sua vida de moça vinham de se preocupar demasiado com o seu próprio prazer, como se fosse a necessidade central do Universo; e pela primeira vez viu a possibilidade de alterar a posição donde emanavam os seus próprios desejos, de colocar-se fora de si mesma e de olhar para a sua vida como parte insignificante do todo divino.³⁴⁷ (ELIOT, 2019, 8375)

³⁴⁶ Original: “She rebelled against her lot, she fainted under its loneliness, and fits even of anger and hatred towards her father and mother, who were so unlike what she would have them to be—towards Tom, who checked her and met her thought or feeling always by some thwarting difference—would flow out over her affections and conscience like a lava stream and frighten her with the sense that it was not difficult for her to become a demon. Then her brain would be busy with wild romances of a flight from home in search of something less sordid and dreary: she would go to some great man—Walter Scott, perhaps—and tell him how wretched and how clever she was, and he would surely do something for her. But, in the middle of her vision, her father would perhaps enter the room for the evening, and, surprised that she sat still without noticing him, would say complainingly, “Come, am I to fetch my slippers myself?” The voice pierced through Maggie like a sword: there was another sadness besides her own, and she had been thinking of turning her back on it and forsaking it.” (ELIOT, 2012, 322)

³⁴⁷ Original: “Maggie drew a long breath and pushed her heavy hair back, as if to see a sudden vision more clearly. Here, then, was a secret of life that would enable her to renounce all other secrets—here was a sublime height to be reached without the help of outward things—here was insight, and strength, and conquest, to be won by means entirely within her own soul, where a supreme Teacher was waiting to be heard. It flashed through her like the suddenly apprehended solution of a problem, that all the miseries of her young life had come from fixing her heart on her own pleasure, as if that were the central necessity of the universe; and for the first time she saw the possibility of shifting the position from which she looked at the gratification of her own desires—of taking her stand out of herself, and looking at her own life as an insignificant part of a divinely-guided whole.” (ELIOT, 2012, 325)

Os cabelos, agora, não são mais sacudidos, mas jogados para trás, deixando no passado a menininha da juba desgrenhada. Agora, seus sentimentos podem atingir o “sublime”, porque pode se sentir realmente insignificante diante da perspectiva divina. Esse período é importante para o aprofundamento da capacidade da protagonista de exercer sua empatia, porque sua profunda revolta precisa ser sublimada para conseguir compreender os sentimentos dos pais. Ela se abandona na tarefa espiritual e, com ela, consegue dominar o próprio corpo, e deixar que ele seja dominado por outros:

A mãe começava a gostar da sua filha, alta e trigueira, a única coisa em que podia fixar a sua ansiedade e o seu orgulho; e Maggie, apesar do seu desejo ascético de não ter qualquer adorno pessoal, era obrigada, por causa da mãe, a ter o cabelo penteado em abundantes caracóis negros, postos como uma coroa no cimo da cabeça, segundo a triste moda desses antigos tempo.³⁴⁸ (ELIOT, 2019, 8482)

Os cabelos rebeldes, intratáveis, agora são enrolados e trançados, arrumados aos moldes do gosto da mãe, simplesmente para satisfazer o desejo de uma mulher que Maggie sabe ter perdido tudo. Nesse momento, em que a moça consegue domesticar o seu lado selvagem e impetuoso, mesmo com o contraste que lhe oferece Phillip Wakem, nas “Profundezas Vermelhas”³⁴⁹, sua criatividade se volta apenas para o mundo a seu redor, e não mais para seu mundo interior. Essa falta da protagonista – que encontra seu oposto no irmão, que realiza grandes conquistas no mundo dos negócios, mas não se desenvolve emocionalmente – resulta em uma supressão que só pode manifestar-se como sonho, sem que ela tenha controle sobre as próprias ações. Por isso, a fuga com Stephen Guest, o noivo da prima, é descrita como se Maggie estivesse sonhando, porque a realidade que ela constrói para si mata sua capacidade de decidir criar uma história para si própria. O retorno a St. Ogg, a tentativa de se redimir, todas são inúteis, porque não nascem de uma elaboração concreta da moça sobre seu próprio futuro, mas como o retorno de um desejo que ela reprime anos antes durante a adolescência. De certo modo, a trajetória de Maggie representa a situação de mulheres como Austen, ou Gaskell, ou Eliot, que precisaram descobrir um modo de canalizar sua criatividade para que ela não se expressasse em lugares inadequados. Uma vez que a escrita não é, para Maggie Tulliver, uma opção, devido à sua falta de educação e seu isolamento intelectual, ela só pode usar toda essa energia em uma direção incontrolável, o mundo dos sonhos. Esse se reflete na realidade, e deixa consequências amargas.

³⁴⁸ Original: “The mother was getting fond of her tall, brown girl, the only bit of furniture now on which she could bestow her anxiety and pride; and Maggie, in spite of her own ascetic wish to have no personal adornment, was obliged to give way to her mother about her hair, and submit to have the abundant black locks plaited into a coronet on the summit of her head, after the pitiable fashion of those antiquated times.” (ELIOT, 2012, 329)

³⁴⁹ Título do capítulo em que Maggie e Phillip se reencontram, “In the Red Deeps”, referente às árvores de tom avermelhado que cercam a clareira na qual conversam.

Seu acordar se dá apenas com a chegada do dilúvio, que prenuncia seu fim:

Nos primeiros momentos não senti nada, não pensei em nada, exceto que tinha passado de repente desta vida onde tinha sofrido tanto: era a transição para a morte, sem agonia – e estava sozinha com Deus na escuridão.

Tudo tinha sido tão rápido – como um sonho – que as regras vulgares da associação estavam destruídas. Deixou-se cair no assento do barco, agarrando o remo maquinalmente, e durante muito tempo não teve percepção nítida de sua situação. A primeira coisa que a fez voltar à consciência foi a cessação da chuva – e a consciência de que as trevas estavam divididas por uma luz fraquíssima que separava a escuridão de cima do incomensurável nível das águas embaixo. Era arrastada para fora da corrente: a terrível visita de Deus que o seu pai costumava falar – que tinha feito os pesadelos de sua infância. E com este pensamento surgiu a lembrança do velho lar, de Tom e da sua mãe; todos tinham surgido juntos.

- Meu Deus, onde estou eu? Onde encontrarei o caminho para casa? - gritou ela na terrível solidão.³⁵⁰ (ELIOT, 2019, 15140)

O sonho a carrega para um lugar impossível, em que se sente perdida e do qual não sabe de onde sair. A água, por onde navegou com Stephen até a própria perdição, é também o caminho do único fim que Eliot parece enxergar como possível: a morte dos irmãos. A incapacidade das personagens, ambos Tom e Maggie, de trocarem experiências e absorverem um do outro a capacidade de lidar com os mundos externos e internos, fadam-nos ao fracasso. Se Maggie encarna o princípio da empatia que Eliot descreve alhures, ela o faz sem compreender que precisa externá-lo, colocá-lo no mundo. Sua mutilação de si própria, ao suprimir parte de sua personalidade, só serve para impedi-la da autorrealização que é possível somente no exterior de si mesma.

The Mill on the Floss é, portanto, uma tentativa de explorar a ideia de empatia em seus limites e suas dificuldades, retratando na trajetória de sua protagonista a frustração do acúmulo do sentimento sem a liberação precisamente controlada para o mundo exterior. O que Eliot parece propor com a história de Maggie e Tom Tulliver é um equilíbrio entre as partes, de modo que se imbriquem produtivamente, gerando frutos que podem ser colhidos por qualquer um, e não apenas para os sujeitos individuais.

Como romance que estabelece a segurança financeira de George Eliot, *The Mill on the Floss* é também um ponto de elaboração singular de um processo de criação de personagens que ela leva ao longo de sua trajetória. Os dilemas das protagonistas de *Middlemarch*, e de *Daniel Deronda*, seus

³⁵⁰ Original: “In the first moments Maggie felt nothing, thought of nothing, but that she had suddenly passed away from that life which she had been dreading: it was the transition of death, without its agony—and she was alone in the darkness with God. The whole thing had been so rapid—so dream-like—that the threads of ordinary association were broken: she sank down on the seat clutching the oar mechanically, and for a long while had no distinct conception of her position. The first thing that waked her to fuller consciousness was the cessation of the rain, and a perception that the darkness was divided by the faintest light, which parted the overhanging gloom from the immeasurable watery level below. She was driven out upon the flood:—that awful visitation of God which her father used to talk of—which had made the nightmare of her childish dreams. And with that thought there rushed in the vision of the old home—and Tom—and her mother—they had all listened together. “O God, where am I? Which is the way home?” she cried out, in the dim loneliness.” (ELIOT, 2012, 583-584)

romances mais maduros, retomam as questões que fustigam Maggie e procuram outras soluções para os limites da empatia. Eliot consegue, na trajetória da menina com a juba desgrenhada, trançar elementos que compreende como essenciais à prática da autoria, e constrói um exemplo prático do que explora teoricamente em seus romances, revelando-se, conforme os próprios critérios, uma *proper author*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Dirás que é falso. Não. É certo. Desço
 Ao fundo d'alma toda vez que hesito...
 Cada vez que uma lágrima ou que um grito
 Trai-me a angústia - ao sentir que desfaleço...
 E toda assombro, toda amor, confesso,
 O limiar desse país bendito
 Cruzo: - aguardam-me as festas do infinito!
 O horror da vida, deslumbrada, esqueço!
 É que há dentro vales, céus, alturas,
 Que o olhar do mundo não macula, a terna
 Lua, flores, queridas criaturas,
 E soa em cada moita, em cada gruta,
 A sinfonia da paixão eterna!...
 - E eis-me de novo forte para a luta.*

Narcisa Amália de Campos - "Porque sou forte"

A autoria feminina é um objeto de pesquisa popular. Desde os anos 1980, com a consolidação da crítica feminista na academia, e com o surgimento de grandes nomes como Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Mary Poovey e Nancy Armstrong, entre outros, a pesquisa na literatura anglófona produzida por mulheres tem sido um campo altamente produtivo para os estudos de literatura. As abordagens que cada pesquisadora adota variam largamente entre teorias marxistas, freudianas, lacanianas, foucaultianas, beauvoirianas, kristevanas etc.; porém, todas têm em comum a preocupação com o gato sem rabo de Virgínia Woolf, todas voltam o olhar para o trabalho dessas mulheres que costuram textos e costumam sangrar os dedos, de um modo ou de outro, ao tecê-los.

Esta tese se insere nessa tradição de mulheres ocupadas com a experiência de outras mulheres. A escrita exerce permanente fascínio sobre seu público cada vez que mergulha entre a capa e a contracapa, e, no caso das leitoras profissionais, pesquisadoras da literatura, seu encanto é ainda mais envolvente, gerando uma curiosidade que só se sacia quando nós mesmas pegamos a pena (ou o teclado) e colocamos no papel (ou na tela) aquilo que acabamos por descobrir. De certo modo, este trabalho foi também um esforço de aproximação, uma tentativa de colocarmo-nos juntas às mulheres que produziram textos tão complexos em épocas já distantes. Por outro lado, foi um exercício de reflexão constante, motivando incessantes perguntas paralelas, que questionaram o nosso próprio lugar: por que a Inglaterra manteve vivo o registro dessas mulheres escritoras, e o Brasil não? Qual a diferença entre a escrita no contexto imperial (e imperialista) e em contextos subalternizados, no caso feminino? Em que as estratégias utilizadas pelas escritoras inglesas

diferem daquelas utilizadas pelas brasileiras? Por que o nosso século XIX é, de certa maneira, tão masculinizado pela história? Essas perguntas se mantêm silenciosas por detrás de todo nosso texto, mas são, ainda assim, motores que tracionam este trabalho.

Falamos do lugar da diferença e da distância, e a aproximação é sempre um processo confuso de compreensão do outro em suas particularidades. Por essa razão, justifica-se nossa escolha de trabalhar com a literatura inglesa do século XIX a partir de um viés histórico que estabelece o contexto no qual produziram Jane Austen, Elizabeth Gaskell, e George Eliot (e Charlotte e Emily Brontë, Harriet Martineau, Mary Wollstonecraft, Felicia Hemans, e todas as outras escritoras que aparecem lateralmente no texto). Foi necessário abordar com cuidado os trabalhos que remontam ao século XIX, escolhendo as tintas que deram vida ao cenário em que essas mulheres trabalhavam e, desse modo, fizeram as cores de seus textos mais vibrantes e salientes.

Procuramos, a partir da ideia do gênio, estabelecer o contexto do nascimento da ideia de autoria romântica que vem sendo reproduzida desde então, chamando atenção para as bases materiais de sua gênese, e para as contradições que encontra em relação às práticas dos próprios escritores. O autor, como construção ideológica do final do século XVIII, precisa se distanciar da tradição do mecenato e estabelecer, em um mercado nascente de estrutura ainda em desenvolvimento, seu papel como produtor e dono das próprias ideias. Os recursos discursivos para tanto, descritos no primeiro capítulo, utilizam-se da categoria da originalidade para cimentar os vínculos entre escritor e obra, de modo a assegurá-los filosoficamente, de um lado, e legalmente, de outro. Essa categoria, como afirma Christine Battersby (1989), é associada à ideia da masculinidade como potência criativa, e o gênio artístico acaba por absorver todas as características gerativas, mesmo aquelas associadas ao feminino. Essa configuração impede, ideologicamente, que as mulheres assumam este papel, e a tentativa de fazê-lo se soma às lutas do início do século XIX. Percebemos, ao olhar para o contexto das mudanças que sofrem no período, que as mulheres começam a se organizar, lentamente, em torno da busca por direitos civis. Figuras como Mary Wollstonecraft surgem para dar voz a uma necessidade de atualização das práticas educativas do século XVIII, e, com isso, emancipar o pensamento feminino de sua subordinação.

O processo, contudo, não sofre uma evolução linear. Ao pedido de liberdade de pensamento, responde-se com uma ideologia doméstica cada vez mais dominante, e mais restritiva das práticas intelectuais femininas. Como foi possível ver no capítulo três, ao serem confrontadas com a pressão ideológica da domesticidade, as mulheres reagiram com estratégias neutralizantes, incutindo no seio do lar atividades que as levavam para a rua. Para tornarem-se públicas, muitas mulheres investiram em serem domésticas. Por isso, ressaltamos a filantropia como modo de realização profissional

feminino, e como semente das lutas por profissionalização. Dentro de um contexto que utilizava os discursos oficiais da lei e da medicina para manter a mulher fechada no lar, o recurso de levar o lar para a rua parece expressivo de uma vontade de participar da vida pública que não se manteve dormente durante o período vitoriano. De certo modo, isso se carrega para as práticas literárias. O contraste entre o autor profissionalizado que encontramos nos discursos de Carlyle e Lewes e a mulher que se torna escritora quando o irmão o sugere, na autobiografia de Martineau, é sintomático dessa diferença. As escritoras inglesas buscam discutir o que significa ser feminina, o que significa estar restrita ao lar, para chegarem à imprensa sem sacrificar nenhum dos “muitos eus” que Elizabeth Gaskell descreve.

No caso de Jane Austen, anterior à consolidação da autoria profissional, podemos perceber como a distância entre o lar e a rua, o privado e o público, é ainda pequena. A publicação de seus textos resulta de um esforço familiar, tanto em suas primeiras tentativas – com a carta do pai que acompanha seu primeiro manuscrito e com a mediação do irmão com seu primeiro editor –, quanto em suas discussões sobre os textos com sua irmã, sua mãe e suas sobrinhas. As cartas de Austen revelam, ainda que de forma fugaz, um ambiente doméstico sensível e receptivo a sua escrita, e ela trata de suas personagens como se fossem parte da família. Isso não significa ser abertamente uma autora – sua escrita é tratada como segredo para os de fora –, mas aponta para uma visão de autoria que não é ainda institucionalmente profissionalizada, e se restringe a práticas eminentemente domésticas. Sua ficção responde a essa experiência, no caso de *Pride and Prejudice*, ao retomar, como num círculo de costura, uma tradição compartilhada pela escrita feminina de autorreflexividade. *Pride and Prejudice* se mostra um texto que sabe que é texto, e que pensa seus limites – e os limites da ficção – na elaboração de um sujeito feminino que se realiza em Elizabeth Bennet. Procuramos demonstrar, no capítulo dois, que, ao confrontar-se com diferentes narrativas, a protagonista é treinada a reconhecer a realidade como um cruzamento de ficções individuais, e é a partir desse aprendizado que adquire sua maturidade.

O caso de Elizabeth Gaskell, posterior a Austen, pareceu-nos singularmente expressivo quanto ao papel da divisão entre funções públicas e privadas para a consolidação de uma autoria feminina. Procuramos demonstrar, a partir de sua correspondência e da análise de sua biografia sobre Charlotte Brontë, como, para Gaskell, parece haver a necessidade de instaurar o âmbito doméstico como fonte da originalidade da escrita. Em uma lógica relativamente paradoxal, ela reconhece como os deveres do lar funcionam em detrimento da profissão da escrita por restringirem o tempo que a escritora tem disponível; por outro lado, parece ser-lhe necessário demonstrar que, como mulher, sua realização se dá também no lar, e o que ela aprende como mulher e mãe (ou filha, no caso de Charlotte) se traduz como força em sua ficção. É o que percebemos acontecer com

Margaret Hale em *North and South*. Seu aprendizado passa pela aquisição de conhecimentos que são do âmbito do feminino, e, apenas quando a personagem consegue elaborar uma forma de aliar os diferentes tipos de saber a que tem acesso, ela estabelece sua autonomia.

Em contraponto, as estratégias utilizadas por George Eliot tomam uma direção muito diferente das de Gaskell. Ao invés de voltar-se para o lar e a casa como espaço de autonomia e crescimento feminino, Eliot cria uma cisão entre a vida pública e a privada, marcada por seu pseudônimo. Seu modo de lidar com a questão do gênero em sua prática da autoria aparece, contudo, de modo mais racionalizado e teórico, em seus ensaios. Ao analisarmos *Silly novels by lady novelists* e *Leaves from a notebook*, percebemos sua tentativa de demonstrar que a diferença entre a literatura feminina e a masculina não está em sua qualidade. Ela defende a necessidade de duas categorias principais do autor para a boa literatura: a compreensão, ou entendimento, racional e baseada no conhecimento; e a empatia, ou compaixão, sensível e baseada nas emoções. Em um processo associativo tradicional, ela demonstra que as mulheres são mais empáticas do que os homens, podendo superar, desse modo, qualquer falta em relação a seu conhecimento. Seu argumento não parece essencialista por se encontrar em um contexto em que ela advoga pela ampliação da educação feminina, mas ainda se restringe a oposições bastante tradicionais. Em seu romance, *The Mill on the Floss*, ela coloca essas oposições sob prova, e utiliza a narrativa para testar os limites da empatia. Isso quer dizer que, na trajetória de Maggie Tulliver, está em jogo não só até onde a compaixão pode ir, mas qual o seu alcance quando não combinada com o outro polo da equação, a cultura. O insucesso do percurso de Maggie se dá, para além de suas limitações sociais, como resultado dessa falta de integração entre os opostos.

Procuramos, assim, nas trajetórias dessas três escritoras, Austen, Gaskell e Eliot, descrever os modos como elas puderam articular suas concepções de autoria feminina, em oposição a tensões entre seu gênero e as práticas de autoria vigentes. Cada uma delas escolhe um caminho singular, resultando em estratégias particulares a cada caso. O que elas têm em comum, contudo, é a capacidade de, ao colocar suas táticas em execução, elaborarem obras que tratam da tentativa de autonomia do sujeito feminino. Todas as três fazem de suas protagonistas exemplos de desenvolvimento feminino que se define por sua individualidade e sua capacidade crítica. Mesmo no caso de Maggie, que não obtém o reconhecimento social com o casamento, estamos, ao nos deparar com *Pride and prejudice*, *North and south* e *The mill on the Floss*, frente a meninas que *run the world*.

REFERÊNCIAS

ADAM Matthew publications. Publisher's note to Women's Autobiographies. **Adam Matthew publications website**. Marlborough, [s/d]. Disponível em http://www.ampltd.co.uk/digital_guides/womens_autobiographies_parts_1_and_2/Publishers-Note.aspx. Acesso em 25 de dezembro de 2019

A QUIET passion. Direção Terence Davies. Liverpool: Hurricane Films; Gibson & MacLeod; Indomitable Entertainment; WeatherVane Productions; Potemkino, 2016. 126 min.

ALGOTSSON, Anna. **Transgression and tradition: Redefining gender roles in Elizabeth Gaskell's *North and south***. 2015. dissertation - Linköping University, Linköping, 2015.

ARMSTRONG, Nancy. **Desire and domestic fiction : a political history of the novel**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

AUSTEN, Henry. Biographical notice of the author. In: AUSTEN-LEIGH, James Edward. SUTHERLAND, Kathryn. (ed.) **A memoir of Jane Austen and other family recollections**. Oxford: Oxford University Press, 2002. pp. 135-142

AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito [recurso eletrônico]**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. GRAY, Donald J.; FAVRET, Mary A. (eds.) **Pride and prejudice**. Nova Iorque: Norton Editions, 2016.

_____. **Letters of Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

AUSTEN-LEIGH, James Edward; SUTHERLAND, Kathryn. (ed.) **A memoir of Jane Austen and other family recollections**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

AVARVAREI, Simona Catrinel. Elizabeth Gaskell - A woman of many names and "mes" and the phalocentric order. In: BOLDEA, Iulian.(ed.) **Identities in metamorphosis. Literature, discourse and multicultural dialogue. Anais...** Mureş: Arhipelag XXI Press, 2014.

BARBISAN, Leci B.; TEIXEIRA, Marlene. Polifonia: origem e evolução do conceito em Oswald Ducrot. **Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, v. 16, n. 32/33, p. 161-180, 2002.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. Tradução Mario Laranjeira

BATCHELOR, Jennie; KAPLAN, Cora. (eds.) **British women's writing in the long eighteenth century : authorship, politics and history**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

_____. '[T]o strike a little out of a road already so much beaten': Gender, Genre, and the Mid-Century Novel. In: LABBE, Jacqueline (ed.). **The history of British women's writing, 1750–1830, volume five**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. pp. 84-101.

_____. Anon, Pseud and 'By a Lady': The Spectre of Anonymity in Women's Literary History. In: _____ ; DOW, Gillian. (eds.) **Women's writing, 1660-1830: Feminisms and futures**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

BATTERSBY, Christine. **Gender and genius : Towards a feminist aesthetics**. London: Women's Press, 1989.

BECOMING Jane. Direção: Julian Jarrold. Londres: Ecosse Films; Blueprint Pictures; Scion Pictures; 2 Entertain; BBC Films; Bord Scannán na héireann; Miramax Films; Hanway Films, 2007.

BIGOLD, Melanie Bian. **Women of letters, manuscript circulation and print afterlives in the eighteenth century : Elizabeth Rowe, Catharine Cockburn and Elizabeth Carter**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

BONAPARTE, Felicia. Conjecturing possibilities: reading and misreading texts in Jane Austen's *Pride and Prejudice*. *Studies in the Novel*. In: AUSTEN, Jane. GRAY, Donald J.; FAVRET, Mary A. (eds.) **Pride and prejudice**. Nova Iorque: Norton Editions, 2016.

BOOTH, Wayne. **The rhetoric of fiction [recurso eletrônico]**. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

BOYD, Nancy. **Three Victorian women who changed their world: Josephine Butler, Octavia Hill, Florence Nightingale**. Londres: Macmillan, 1982.

BRONTË, Charlotte. SMITH, Margaret. (ed.) **The letters of Charlotte Brontë : with a selection of letters by family and friends Vol. 2, 1848-1851**. Oxford: Oxford University Press,

BROWNSTEIN, Rachel M. Northanger Abbey, Sense and Sensibility, *Pride and Prejudice*. In: COPELAND, Edward; MCMASTER, Juliet. **The Cambridge companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 32-57.

CARLYLE, Thomas. SORENSEN, David R; KINSE, Brent E. (eds.) **On heroes, hero-worship, and the heroic in history [recurso eletrônico]**. New Haven: Yale University Press, 2013

CHAGAS DA COSTA, Monica. **George Eliot, o nome na capa de *The Mill on the Floss***. Orientadora: Regina Zilberman. 2016. 166 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/143597/000996527.pdf?sequence=1&isAllowed=y> acesso em 24 de dezembro de 2019

CHAPPLE, John. Unitarian Dissent. In: MATUS, J. T. (ed.) **The Cambridge companion to Elizabeth Gaskell**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. pp. 164-177.

CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. Tradução Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. 1917. In: EIKHENBAUN, B. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução Ana Maria Ribeiro Filpouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56

CLERY, E. J.; FRANKLIN, Caroline; GARSIDE, Peter. Introduction. In: _____. (eds.) **Authorship, commerce and the public: scenes of writing 1750-1850**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002.

COLBY, Robin B. **“Some appointed work to do”: Women and vocation in the fiction of Elizabeth Gaskell**. Westport: Greenwood, 1995.

COLEMAN, Dermot. **George Eliot and money: Economics, ethics and literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

COLLIN, Dorothy W. The composition of Mrs. Gaskell’s North and South. **Bulletin of the John Rylands Library**, Vol. 1, No. 5. Manchester: Manchester University Press, 1971.

COTTOM, Daniel. **Social figures: George Eliot, social history, and literary representation**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

DAILY MAIL. First edition of Jane Austen's Pride and Prejudice fetches £140,000 at auction. **Daily mail online**. Londres, 30 out. 2010. Disponível em <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1325055/Early-edition-Jane-Austens-Pride-Prejudice-auctioned-140-000.html>. Acesso em 28 de junho de 2018.

D’ALBERTIS, Deirdre. “Bookmaking out of the remains of the dead”: Elizabeth Gaskell’s The Life of Charlotte Bronte. **Victorian studies**, Bloomington, Vol. 39, No. 1, p. 1-31, 1995.

DELAFIELD, Catherine. **Serialization and the novel in mid-Victorian magazines [recurso eletrônico]**. Londres: Routledge, 2016.

DICKENS, Charles. **Household Words: a weekly journal / conducted by Charles Dickens Volume I. From March 30 to September 21**. Londres: Household Words Office, 1850.

_____. **A tale of two cities**. Londres: Penguin, 2004.

_____. **Um conto de duas cidades**. [s.l.]: Lebooks, 2019.

DILLANE, Fionnuala. **Before George Eliot: Marian Evans and the periodical press [recurso eletrônico]**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

DODD, Valerie A. **George Eliot: an intellectual life**. Basingstoke: Macmillan, 1990.

EASSON, Angus. **Elizabeth Gaskell: the critical heritage**. Londres: Routledge, 1991.

_____. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ELIOT, George. **The mill on the Floss**. Londres: Penguin, 2012.

_____. **Daniel Deronda**. Londres: Penguin, 2012b.

_____. **Silly novels by lady novelists**. Londres: Penguin, 2010.

_____. LEWES, Charles Lee. (ed.) **The works of George Eliot: Essays and Leaves from a notebook**. Edimburgo e Londres: William Blackwood and Sons, 1883. (Versão digital Internet Archive, 2007)

ELLIOTT, Dorice Williams. **The angel out of the house [electronic resource]: Philanthropy and gender in nineteenth-century England**. Charlottesville: University Press of Virginia, 2002.

FELDMAN, Paula. Women poets and anonymity in the Romantic era. In: CLERY, E.J.; FRANKLIN, Caroline; GARSIDE, Peter. (eds.) **Authorship, commerce and the public: Scenes of writing, 1750-1850**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2002. pp. 44-53

FELTES, N. N. **Modes of production of Victorian novels**. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

FERGUS, Jan S. **Jane Austen : a literary life**. Basingstoke: Macmillan, , 1991.

_____. The professional woman writer. In: COPELAND, Edward; MCMASTER, Juliet. **The Cambridge companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 12-31.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Belo Horizonte: Editora Vega, 1992.

FLEISHMAN, Avrom. **George Eliot's intellectual life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. (eds.) **A history of women in the West: volume IV – Emerging feminism from Revolution to World War**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

FRANTA, Andrew. **Romanticism and the rise of the mass public**. [recurso eletrônico] Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GALLAGHER, Catherine. **Nobody's story: the vanishing acts of women writers in the marketplace, 1670-1820**. Oxford: Clarendon Press, 1994.

_____. The Rise of Fictionality. In: MORETTI, Franco. (ed.) **The Novel. Volume I. History, geography and culture**. Princeton: Princeton University Press, 2006

GASKELL, Elizabeth Cleghorn. CHAPPLE, J. A. V; POLLARD, Arthur. (ed.) **The letters of Mrs. Gaskell**. Manchester: Mandolin, 1997.

_____. JAY, Elisabeth. (ed.) **The life of Charlotte Brontë**. Londres: Penguin, 1997b.

_____. INGHAM, Patricia. (ed.) **North and south**. Londres: Penguin, 2012.

_____. **Norte e Sul (edição bilíngue) [recurso eletrônico]**. Tradução Doris Goettens. São Paulo: Editora Landmark, 2015.

GENIUS. Direção: Michael Grandage. Londres/Los Angeles: Desert Wolf Productions, Michael Grandage Company, Riverstone Pictures, 2016. 104 min.

GEDDES POOLE, Andrea. **Philanthropy and the construction of Victorian women's citizenship: Lady Frederick Cavendish and Miss Emma Cons** [recurso eletrônico]. Toronto: University of Toronto Press, 2014.

GOLDBERG, Brian. **The lake poets and professional identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GRAZIA, Margreta de. **Oxford Wells Shakespeare lecture 1: Shakespeare without a life**. Site de divulgação de evento. 2018. Disponível em <https://www.english.ox.ac.uk/event/oxford-wells-shakespeare-lectures-2018>. Acesso em 24 de dezembro de 2019

GREENBLATT, Stephen et al. The Victorian age: Period introduction overview. In: _____. (gen. ed.) **The Norton anthology of English literature**. Nova Iorque: Norton, 2011. Disponível online em: <http://www.wwnorton.com/college/english/nael9/section/vole/overview.aspx> Acesso em 01 de julho de 2018.

GRUNDY, Isobel. Jane Austen and literary traditions. In: COPELAND, Edward; MCMASTER, Juliet. **The Cambridge companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. pp. 189-210

GUEST, Harriet. Charlotte Smith, Mary Robinson and the first year of the war with France. In: LABBE, Jacqueline (ed.). **The history of British women's writing, 1750– 1830, volume five**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. pp. 207-230

HABERMAS, Jürgen. **The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society**. Tradução Thomas Bürger e Larry Kert. Cambridge: First MIT Press, 1994.

HACK, Daniel. **The material interests of the Victorian novel**. Charlottesville: University of Virginia Press, 2005.

HADJIAFXENDI, Kyriaki; ZAKRESKI, Patricia. **Crafting the woman professional in the long nineteenth century: Artistry and industry in Britain** [recurso eletrônico]. Burlington: Ashgate, 2013.

HARMAN, Barbara Leah. In promiscuous company: Female public appearance in Elizabeth Gaskell's "North and south". **Victorian Studies**, [s. l.], v. 31, n. 3, p. 351–374, 1988.

HATTAWAY, Meghan Burke. "Such a strong wish for wings": The life of Charlotte Brontë and Elizabeth Gaskell's fallen angels. **Victorian literature and culture**, [s. l.], Vol. 42, No. 4, p. 671–90, 2014.

HELMS, Gabriele. The coincidence of biography and autobiography: Elizabeth Gaskell's "The life of Charlotte Brontë". **Biography**, Honolulu, Vol. 18, No. 4, p. 339, 1995.

HENRY, Nancy. **The life of George Eliot: A critical biography** [recurso eletrônico]. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.

HIGGINS, David. **Romantic genius and the literary magazine: Biography, celebrity and politics**. Abington: Routledge, 2005.

HOBBSAWM, Eric. **A era das revoluções, 1789-1848** [recurso eletrônico]. Tradução Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2015.

HUGHES, Linda K.; LUND, Michael. **Victorian publishing and Mrs. Gaskell's work**. Charlottesville: University Press of Virginia, 1999.

HUME, Robert. Money in Jane Austen. **The review of English studies, New series**, Oxford, Vol. 64, No. 264, p. 289-310, 2012.

HUNT, Lynn. **A invenção dos direitos humanos**. São Paulo, Companhia das letras, 2009.

ISER, Wolfgang. “A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção”. **Cadernos do Centro de pesquisas literárias da PUCRS**, Porto Alegre, v 3, n 2, 1999.

JACKSON, Jeffrey E. Elizabeth Gaskell and the dangerous edge of things: Epigraphs in North and south and Victorian publishing practices. **Pacific Coast philology**, State College, Vol. 40, No. 2, p. 56–72, 2005.

JANE AUSTEN SOCIETY OF NORTH AMERICA. Portraits of Jane Austen. **JASNA Website**. Nova Iorque, [s. d.]. Disponível em <http://www.jasna.org/austen/more-on-jane-austens-life/portraits/> Acesso em 09 de dezembro de 2019

LEAVIS, F. R. **The great tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad**. Londres: Chatto & Windus, 1960.

LEVY, Michelle. **Family authorship and Romantic print culture**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

_____. Women and print culture, 1750-1830. In: LABBE, Jacqueline (ed.). **The history of British women's writing, 1750–1830, volume five**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010. pp. 29-46

LEWES, George Henry. The condition of authors in England, Germany, and France. **Fraser's Magazine**. Londres, Vol. 35, 1847. Disponível em <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt/search?q1=condition;id=nyp.33433081676938;view=1up;seq=9;start=1;sz=10;page=search;orient=0>. Acesso em 24 de dezembro de 2019

LYONS, Martyn. **Readers and society in nineteenth-century France: Workers, women, peasants**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001.

MANN, Nancy D. Intelligence and self-awareness in ‘North and south’: a matter of sex and class. **Rocky Mountain Review of Language and Literature**, [s. l.], p. 24–38, 1975.

MARTINEAU, Harriet. CHAPMAN, Maria Weston. (ed.) **Harriet Martineau's autobiography**. Londres: Smith Elder, 1877. Disponível em <<https://oll.libertyfund.org/titles/2011>>, acesso em 24 de dezembro de 2019

MATUS, Jill L. **The Cambridge companion to Elizabeth Gaskell**. Cambridge.

MCDONALD, Richard. "And very good lists they were": Select critical readings of Jane Austen's Emma. In: LAMBDIN, Laura C.; LAMBDIN, Robert T. **A companion to Jane Austen studies**. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2000.

MCMAHON, Darrin M. **Divine fury: A history of genius**. Nova Iorque: Basic Books, 2013.

MCMMASTER, Juliet. **Jane Austen the novelist: Essays past and present**. Basingstoke: Macmillan, 1996.

MURPHY, Olivia. **Jane Austen the reader: The artist as critic**. Basingstoke: Macmillan, 2013.

OWEN, Hilary; ALONSO, Cláudia Pazos. **Antigone's daughters: Gender, genealogy, and the politics of authorship in 20th-century Portuguese women's writing [recurso eletrônico]**. Lanham: Bucknell University Press, 2011.

PARKINS, Wendy. Women, mobility and modernity in Elizabeth Gaskell's North and South. **Women's studies international forum**, [s. l.], Vol. 27, No. 5, p. 507–519, 2004.

PETTITT, Clare. **Patent inventions: Intellectual property and the Victorian novel**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

PINION, F. B. **A George Eliot companion: Literary achievement and modern significance**. Londres: Macmillan, 1981.

PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI [recurso eletrônico]**. Tradução Monica Baumgarten de Bolle. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014.

PINION, F. B. **A George Eliot companion: Literary achievement and modern significance**. Basingstoke: Macmillan Press, 1981.

POOVEY, Mary. **The proper lady and the woman writer: Ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen**. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

_____. **Uneven developments: The ideological work of gender in mid-Victorian England**. Londres: Virago, 1989.

REEDS, Eleanor. The ethics of risk in Elizabeth Gaskell's "North and south": The role of capital in an industrial romance. **Victorian review**, [s. l.], Vol. 40, No. 2, p. 55–71, 2014.

RIGNALL, John. **Oxford reader's companion to George Eliot**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

ROSE, Mark. **Authors and owners: The invention of copyright**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

RUSSETT, Cynthia Eagle. **Sexual science: The Victorian construction of womanhood**. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

SALMON, Richard. **The formation of the Victorian literary profession**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

SAUNDERS, David; HUNTER, Ian. Lessons from the “Literary”: How to historicise authorship. **Critical inquiry**, [s. l.], v. 17, n. 3, p. 479–509, 1991.

SCHOR, Hilary Margo. **Scheherezade in the marketplace: Elizabeth Gaskell and the Victorian novel**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

SHARPE, Ada. Margaret Hale’s books and flowers: North and south’s paratextual dialogues with Felicia Hemans. **Victorian review**, [s. l.], Vol. 40, No. 1, p. 197–209, 2014.

SHATTOCK, Joanne. Publishers and publication. In: HARRIS, Margaret. (ed.) **George Eliot in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. pp. 12-22.

_____. Editions of George Eliot’s work. In: HARRIS, Margaret. (ed.) **George Eliot in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013b. pp. 23-33.

SIMONTON, Deborah. **A history of European women’s work: 1700 to the present**. Londres: Routledge, 2003.

SISKIN, Clifford. **The work of writing : Literature and social change in Britain, 1700-1830**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.

SLEDZIEWSKI, Elisabeth G. The French Revolution as the turning point. In: FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michelle. (eds.) **A history of women in the West: volume IV – Emerging feminism from Revolution to World War**. Cambridge: Harvard University Press, 1993. pp. 33-47.

SORENSEN, David. R. Introduction. In: CARLYLE, Thomas. _____; KINSE, Brent E. (eds.) **On heroes, hero-worship, and the heroic in history [recurso eletrônico]**. New Haven: Yale University Press, 2013

SUTHERLAND, John. **Victorian fiction : Writers, publishers, readers**. Basingstoke: Macmillan, 2006.

SUTHERLAND, Kathryn. **Jane Austen’s textual lives : from Aeschylus to Bollywood**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

THE JANE AUSTEN CENTRE. The new Jane Austen portrait by Melissa Dring. **The Jane Austen Centre**, Bath, 4 ago. 2016. Disponível em <https://www.janeausten.co.uk/the-jane-austen-portrait/>. Acesso em 09 de dezembro de 2019

TODD, Janet. **The Cambridge introduction to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

TOMALIN, Claire. **Jane Austen, a life**. Nova Iorque: Vintage Books, 1999.

TO WALK invisible. Direção Sally Wainwright. Cardiff: BBC Cymru Wales; Lookout Point; The open University, 2016. 120 min.

TREVELYAN, George Macaulay. **English social history: A survey of six centuries, Chaucer to Queen Victoria**. Londres: Longmans, Green and Co., 1942.

TUCHMAN, Gaye; FORTIN, Nina E. **Edging women out: Victorian novelists, publishers and social change**. Londres: Routledge, 1989.

TURNER, Cheryl. **Living by the pen: Women writers in the eighteenth century [recurso eletrônico]**. Londres: Routledge, 1992.

UGLOW, Jennifer S. **Elizabeth Gaskell : A habit of stories**. Londres: Faber, 1999.

WATT, Ian. **The rise of the novel : Studies in Defoe, Richardson and Fielding**. Berkeley: University of California Press, 1957.

WEEDON, Alexis. **Victorian publishing : The economics of book production for a mass market, 1836-1916**. Aldershot: Ashgate, 2003.

WILDE. Direção Brian Gilbert. Londres: BBC Films; Capitol Films; Pony Canyon, 1997.

WOODMANSEE, Martha. **The author, art, and the market : Rereading the history of aesthetics**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

WORDSWORTH, William. **The poetical works of William Wordsworth. Volume I** Londres: Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman, 1832.

WORSLEY, Lucy. **Queen Victoria : Daughter, wife, mother, widow [recurso eletrônico]**. Londres: Hodder & Stoughton, 2018.

ANEXO 1 - Retratos de Jane Austen

A) Desenho de Cassandra



C) Retrato de Rice



B) Encomenda de Austen-Leigh



D) Retrato de Byrne



Fonte: <http://jasna.org/austen/more-on-jane-austens-life/portraits/>