

AS QUATRO ESTAÇÕES DE *EMMA*¹

Guilherme Lentz da Silveira MONTEIRO*

■ **RESUMO:** Este trabalho propõe um exercício de leitura de *Emma*, de Jane Austen, revelando-se a construção da obra como um processo que alude ao jogo e contempla uma ludicidade. Propõe-se a leitura como uma vivência caracterizada por essa mesma postura. Constata-se que o enredo do romance de Jane Austen se desdobra pelo período cronológico de um ano, em que cada uma das quatro estações põe em destaque um personagem, cuja caracterização em certa medida espelha elementos tradicionalmente associados à respectiva estação do ano. Defende-se que o desvendamento dessa proposta narrativa é constitutivo da experiência leitora e que contribui para a fruição e para a consistência da apreensão dela feita pelo leitor, o qual se enriquece também porque, na construção de sua leitura, encontra possibilidade de acionar outras referências culturais que *Emma* permite pôr em pauta, como o conjunto de concertos *As quatro estações*, de Antonio Vivaldi. Tal exercício pode ensejar a disposição para o contato com outras obras e abrir em âmbito mais geral a perspectiva da leitura como uma atividade que conjuga investigação e prazer através da opção por chaves de leitura adequadas. Trata-se de um trabalho pautado principalmente na própria fonte primária, a obra literária, com contribuição de teóricos que pensam a literatura como vivência leitora, como Roland Barthes e Leyla Perrone-Moisés.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Jane Austen. *Emma*. Prática leitora. Ludicidade. Ensino de literatura.

Introdução

Um espirro rompe a cerimônia de casamento, enquanto o pastor, com ridícula impostação, tropeça na prosódia, sem familiaridade com a inocência. Um viril cavalgar, muitos cenários requintados e idílicos, toques furtivos, olhares perscrutadores e passos de dança compõem um crescendo, que explode em

* Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais — Docente do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais — guilhermelentz@gmail.com

¹ Todas as citações de *Emma* têm como referência a edição da Martin Claret de 2018, com tradução de Adriana Sales Zardini, registrada na bibliografia. Nesses casos, apenas a página será indicada no corpo do texto. Demais citações serão feitas conforme as normas de publicação.

múltiplas repetições de um nome: “Emma”, “Emma”, “Emma”, “Em”. Emma, a personagem, encerra o segmento entre a polidez e o desdém, autoconfiante, segura de seu lugar no centro das atenções. A ambientação evoca uma atmosfera talvez mais neoclássica do que tipicamente inglesa, no sentido de que privilegia a limpidez e a luminosidade — muito características da produção artística da Europa continental do final do século XVIII, época em que a história se passa — em vez de ser austera e chuvosa, como nas representações mais tradicionalmente associadas à Inglaterra. Soa ao fundo um trecho do terceiro movimento do “Verão”, um dos mais intensos momentos de *As quatro estações* (1725), de Antonio Vivaldi (1678-1741). Com esses elementos, a diretora Autumn de Wilde constrói o trailer de apresentação de seu longa-metragem *Emma* (2020), adaptação do romance homônimo de Jane Austen.

A opção por essa trilha sonora é feliz, na medida em que ilumina a obra de Jane Austen, criando uma chave de leitura pertinente. De fato, em *Emma*, como se pretende demonstrar neste estudo, a autora situa os eventos em épocas perceptivelmente delimitadas, estabelecendo uma espécie de espelhamento entre o enredo e a passagem das estações do ano. Transcorrendo ao longo de quase exatamente doze meses, os episódios narrados em *Emma* podem, com alguma flexibilidade, necessária à verossimilhança, ser divididos em quatro vertentes temáticas que se justapõem cronologicamente, cada uma das quais com foco em um personagem e circunscrita a uma estação do ano. Como na série de concertos que Vivaldi dedicou ao tema, constrói-se uma correspondência entre esses momentos do ano e a forma como são narradas as situações que acontecem em cada um deles, bem como entre eles e as personagens mais relevantemente envolvidas em cada um dos quatro momentos narrativos em que a obra pode ser subdividida de acordo com essa leitura.

A linearidade cronológica tem momentos de ruptura em *Emma*, e muitos episódios não recebem datação específica, mas a atenção a indícios que o texto fornece permite que se estabeleça com clareza esse arco temporal. O casamento da Srta. Taylor, acontecimento instaurador do fluxo narrativo, coincide com o início do outono, o que fica claro quando Emma, sentindo-se solitária com a mudança da amiga, lamenta ter que “viver as longas horas de outubro e novembro” (p. 11) até ter a companhia da irmã Isabella, que chegaria em visita para o Natal. Nessa época, chega a Highbury a glacialmente bela Jane Fairfax, que se resfriara “desde o último dia sete de novembro” (p. 175) e voltava à terra natal, para o desagrado de Emma, que “por um período de três meses teria de ser cortês com uma pessoa que lhe desagradava” (p. 180). Posteriormente, a “melhor das estações” (p. 206) marca a chegada do primavera Frank Weston. Finalmente, o enredo e os ânimos se aquecem até uma época em que “fazia calor” (p. 396), em um clímax narrativo. Os casamentos de Harriet, “antes do fim de setembro” (p. 530), e de Emma, um mês depois (p. 531), marcam o fechamento da narração e do ciclo das estações.

Seguir essa proposta equivale a acatar a leitura como uma espécie de prazerosa investigação. Epaminondas de Matos Magalhães e Marcos Aparecido Pereira, resgatando Eco, creem que “o texto apresenta as pistas e cabe ao leitor desvendá-las” (2017, p. 146), em um trabalho que o aproxima do detetive e que é a ação em que “a verdadeira criação da obra acontece” (2017, p. 152). Lembram os autores que, para Roland Barthes, “toda a excitação se esconde na possibilidade da descoberta, no suspense que faz avançar rumo ao fim da história”, e, imbuídos dela, os leitores seguem “estimulados nesse jogo intelectual e excitante” (2017, p. 153). Flávio Carneiro concorda com a ideia de que há um efeito sedutor nessa investigação, acrescentando que “o prazer da crítica – ou, de um modo geral, da leitura – estaria não exatamente num objetivo final, o de alcançar a resposta ao enigma, mas no jogo mesmo das conjecturas, das formulações possíveis” (2009, p. 164).

Nesse sentido, a leitura tem muito de jogo. Como em um quebra-cabeça, ler é um pouco juntar peças, formar quadros a partir de indícios, de investigações de encaixes, de hipotetizações, de apreensões. Ler tem algo de apostar, de mover-se com base em cartas de conteúdo incerto, em dados de faces surpreendentes. Ler tem algo da estratégia do xadrez, do saber movimentar peças, do antecipar lances contando com a plausibilidade e a improbabilidade dos desfechos. Há também no ler algo do jogo da sedução: da atração, da provocação silenciosa, mal disfarçada, da expectativa por um tácito enlace final. Por contrário que possa ser em um campo de tantas incertezas e silêncios, há ainda algo de outra ordem no jogo, que é a regra: ler tem a ver também com seguir procedimentos mais ou menos consagrados, quase protocolares. Por fim, a leitura envolve um outro aspecto do jogo, que é, claro, o prazer, a diversão, a brincadeira.

Vinícius Carvalho Pereira (2012) traz elementos elucidativos sobre essa postura. Ele resgata o trabalho dos autores franceses que integram o grupo Oulipo, que produziam literatura a partir de uma metodologia lúdica, estabelecendo regras, condições e desafios que valorizassem “o caráter imaterial da literatura e a imanência do texto como brincadeira de significantes” (2012, p. 122) e que exigissem, por exemplo, a supressão de determinada letra em todo o corpo de um texto ou a disposição das palavras na estrutura da frase segundo uma lógica matemática previamente estabelecida. Com isso, revelam-se potencialidades linguísticas normalmente frustradas pelos usos cotidianos, abrindo-se a possibilidade de novos sentidos, experiências e prazeres, em um movimento de sedução e de libertação.

O que Jane Austen faz claramente é muito diferente do que o Oulipo proporia mais de um século mais tarde, mas a aproximação entre as produções dessas duas fontes cumpre o papel de destacar a importância do elemento lúdico em ambos os casos. A literatura em escala mais ampla está sempre aberta a essa possibilidade. Afinal, como lembra Vinícius Carvalho Pereira, “o uso de restrições formais em literatura não é algo criado pelos oulipianos” (2012, p. 122), vide a forma fixa de

um soneto ou o rigor de versos decassílabos, por exemplo, e muitas outras formas de ludicidade são postas em operação nos gestos criativos.

Roland Barthes valida a tese de que é papel da literatura jogar, mas jogar de modo a se descumprirem as regras do jogo. Por meio dessa “trapaça salutar” (1997, p. 16), desestabilizadora das autoridades que a linguagem carrega em suas formas socialmente consagradas, “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é teatro” (1997, p. 17). Barthes propõe uma literatura que busque o que ele chama de um “grau zero”, que “encena a linguagem, em vez de, simplesmente, utilizá-la” (1997, p. 19), que abdique da ambição de se representar a realidade e promova uma “anarquia languageira” (1997, p. 28), ou seja, que liberte a língua de seus compromissos pragmáticos e permita que ela seja uma experiência em si.

Leyla Perrone-Moisés vê nessa proposta um movimento de sedução. Para ela, as línguas “estão carregadas de amavios, de filtros amatórios, que não dependem nem mesmo de uma intenção sedutora do emissor” (1990, p. 13). Ela vê na literatura “elementos típicos de uma situação de sedução: o jogo, o desvio, a fascinação, a decepção de um sentido final, em suma, um infinito jogo fantasmático” (1990, p. 13). Concordando com Barthes, crê que o “que é sedutor nas palavras é tudo o que está *ao lado* do sentido primeiro” (1990, p. 14). Nesse jogo, cujo “objetivo é operar um corte no inconsciente do outro e fazer advir a possibilidade de uma linguagem” (1990, p. 17), o “seduzido consente em ser enganado” (1990, p. 20). Dentro desse paradigma, Leyla Perrone-Moisés apresenta a princesa Xerazade, como exemplo de uma “extraordinária sedutora” (1990, p. 14), reconhecendo sua maestria em usar “uma das mil armas sedutoras da linguagem: sua capacidade de narrar” (1990, p. 14).

Em *Emma*, o tema do jogo é constante e atravessa a obra em vários níveis, sempre de forma coerente com o tema da sedução. O jogo aparece como passatempo nas partidas noturnas de gamão entre a protagonista e seu pai, e as reuniões de lazer são marcadas por brincadeiras de adivinhações, por baixo das quais muitas vezes estão também os jogos de sedução. Emma se diverte, tentando manipular as uniões amorosas, como se as pessoas fossem peças em um tabuleiro. Ela faz isso assumidamente, pelo que é repreendida por Knightley e Anne Weston, emissores da voz da razão e da virtude na trama, embora seja fato que, entre dissimulações e comportamentos calculados, mantendo ou não atenção a regras, que também podem ser tácitas ou socialmente estabelecidas de forma clara, poucos em *Emma* se furtam a disputar o jogo amoroso. Se Emma acredita estar no controle das apostas, Harriet, Elton, Jane Fairfax, Frank Churchill, mesmo o autoconfiante George Knightley, todos eles avaliam suas cartas, ora as colocando na mesa, ora as sonhando, em blefes e intrigas.

Essa dinâmica perpassa a trama, mas há outro grande jogo em curso: o jogo literário. É a própria folha de papel uma espécie de tabuleiro sobre o qual o texto, peça nas mãos da autora, também se movimenta. Também o espaço-tempo da narração é superfície sobre a qual os personagens-peões se articulam. Fadado a assumir ele mesmo um papel nessa mesa, o leitor observa Jane Austen fundir os vários níveis dessa partida e assumir uma regra, analogamente ao que os participantes do Oulipo fariam mais de cem anos depois, dispondo, de tal forma que os diversos elementos que participam da obra atuem em interdependência, os episódios sobre o período de um ano.

Tudo ao redor de Emma

Nessa lógica, Emma, claro, é o sol, ao redor de quem toda a vida em Highbury parece gravitar. Luminosa, adorada pelo pai e “senhora de sua casa desde muito cedo” (p. 9), acredita ser também senhora dos destinos amorosos dos moradores da região, que ela crê manipular, vale repetir, como peças em um tabuleiro. Com uma vida invejável, Emma está não obstante diante de “reais perigos”, cambaleante em um fino limite entre “ter o poder para satisfazer todas as suas vontades” e “ser propensa a ter uma autoconfiança extremamente exagerada” (p. 9). Já a partir do início da obra, o casamento de Anne Taylor, até então âncora moral e afetiva da protagonista, põe em tensão os limites de Emma, que acredita ela mesma ser tida como “fantasiosa e problemática” (p. 15) pelo galante amigo Knightley, que sentencia: “Ela nunca se dedicará a algo que necessite esforço e paciência, seus caprichos comandam sua razão” (p. 45).

Mimada e manipuladora, Emma tenta conduzir os destinos daqueles a seu redor com uma mistura de trapaça e bom senso. Por exemplo, à nova amiga Harriet, cujo interesse pelo modesto Robert Martin ela tenta sufocar, diz:

— Harriet, eu tenho uma regra pessoal: se uma mulher tem dúvida se aceita ou não um pedido de casamento, certamente deve recusá-lo. Se ela hesita em dizer “sim”, então deve dizer “não” imediatamente. Não é uma situação para questionar os sentimentos, não ter certeza. Penso ser meu dever, como amiga e mais experiente do que você, dizer-lhe algumas palavras. Mas não pense que quero influenciá-la. (p. 63)

Declarações como a de que “é quase impossível para um homem acreditar que uma mulher possa recusar uma proposta de casamento” (p. 72) comprovam a personalidade sagaz e altiva, com cores mesmo pioneiras evidentes ao leitor do século XXI, (p. 99); ao mesmo tempo, é impossível ignorar a postura defensiva, de quem briga contra os próprios anseios, evidente em muitas manifestações, como a seguinte:

— Não tenho nenhum motivo que me levasse ao casamento. Se eu estivesse apaixonada, aí seria diferente! Mas nunca me apaixonei, não é da minha índole nem da minha natureza. Acredito que nunca me casarei. E, sem amor, tenho certeza de que seria uma tola ao trocar meu conforto por um casamento. Não preciso de fortuna nem de ocupação, muito menos de posição na sociedade. Acredito que pouquíssimas mulheres são, verdadeiramente, donas de suas casas como eu sou de Hartfield. E nunca, jamais poderia esperar ser tão amada e tão considerada como agora sou, a favorita e única aos olhos do meu pai. (p. 99)

É evidente que pairam, sobre esse tabuleiro que Emma tenta acreditar que domina, não só as regras do amor, em si desestabilizadoras, como as também implacáveis regras do jogo narrativo, ou seja, cabe a ela conduzir não só os interesses amorosos, mas também os enlaces que devem ser formados pelos fios do enredo, que pressupõe o encontro da posição adequada de cada peça na composição do edifício textual. Para trilhar sua jornada como personagem, Emma não tem alternativa a não ser friccionar as placas sobre as quais se coloca a estrutura de sua boa vida e do que ela acredita ser sua autoconfiança.

Quatro estações e seus amores

Para o leitor, essas fissuras estão evidentes desde o arco inicial, que, tendo como núcleo o impasse envolvendo Philip Elton e Harriet Smith, contempla o período do outono. A morosidade e o despontamento que essa estação traz na obra está bem representada no comportamento insosso, bajulador, forçadamente “amável e cortês” (p. 42) de Elton. A narradora aponta que

as atenções dele eram excessivamente galantes, mas parecia uma característica pessoal, um erro de julgamento, de conhecimento e de bom gosto. Uma prova de que ele não veio de uma boa família, e que, apesar de todas as suas gentilezas, às vezes faltava-lhe um pouco de elegância (p. 151).

Esse caráter patético fica evidente e mais risível na insistência da protagonista em promover a união entre Harriet e Elton, quando é óbvio que é a Emma que ele orienta seu interesse amoroso. O outonal desfolhar dessas intenções, expondo-lhes a nudez, dá-se em tom melancólico até que, concomitantemente ao primeiro cair da neve, Elton de forma desastrada se declara a Emma, enquanto Harriet, em sintonia com os desencontros amorosos que também a afetam, convalesce em casa.

Ao início do inverno corresponde a chegada de Jane Fairfax e um arrefecimento dos ânimos amorosos em Highbury. Como a brisa fria que denuncia a proximidade da mudança da estação, sua presença já se insinuava nos meses anteriores, através das cartas bem escritas e em caligrafia impecável a cujas leituras a Srta. Bates

submetia uma enfadada e enciumada Emma, que se sentia desconfortável por dividir as atenções, “por um período de três meses” (p. 180); portanto, por toda a estação. Bonita, talentosa, independente, elegante, refinada, embora oriunda de uma classe social inferior, Jane é não obstante silenciosa, “muito reservada” (p. 186), triste. Emma se sentia diminuída pela presença de Jane, evitando a rival e tecendo sobre ela maliciosas insinuações. Comentando o afastamento entre Jane e a antiga amiga, a Sra. Dixon, Emma diz que “deve ser terrível ter uma amiga por perto que faz tudo melhor do que nós mesmas” (p. 221), e fica evidente que é também de si mesma que ela fala. Paralelamente a esse embate, como um apêndice pouco importante, Harriet hiberna, elaborando suas desilusões amorosas e digerindo o noivado um tanto convencional entre Elton e a antipática Augusta Hawkins.

É só com o avançar das semanas e a promissora influência de temperaturas mais amenas que as novas perspectivas surgem. Se a glacial sobriedade de Jane Fairfax é o contraponto exato ao estilo solar de Emma Woodhouse, o primaveril Frank Churchill opõe-se em vivacidade e carisma ao descolorido Philip Elton. Tido como “motivo de admiração em Highbury” (p. 23), Frank Churchill é apaixonante: idolatrado pelo pai, conquista, é claro, o interesse da volúvel Harriet; é dono, sem que isso fique imediatamente claro ao leitor, da afeição de Jane Fairfax; abala as posturas celibatárias da própria Emma. É pertinente lembrar que Botticelli, retomando antigas tradições pagãs, associa a primavera à deusa grega Afrodite (Cumming, 1998, p. 22, 23), “deusa do amor e da fertilidade” (Cury, 1992, p. 17). Embora a deusa inspire o amor, a fertilidade e a renovação da natureza, Mário da Gama Cury lembra que “Afrodite tinha um temperamento irascível e era vingativa, e seus amores às vezes eram funestos” (1992, p. 17). Assim, se Frank Churchill é uma presença colorida e revigorante, é também uma força incômoda e desestabilizadora, que põe em xeque as peças no tabuleiro em *Emma*.

É nesse contexto que chega, enfim, o verão, a estação do sol. A passagem do período entre maio e junho corresponde a um movimento de definição mais clara das identidades, propósitos e situações dos principais personagens. Cristalizados em sua postura de inveja e arrogância, os Elton já não têm mais relevância no movimento das peças. Jane Fairfax acha lugar na vida em Highbury. O empavesado Frank, como flor já além de seu ponto ideal de maturação, desperta, em vez de leveza e simpatia, desconforto. Paralelamente, em um animado baile, após salvar Harriet do constrangimento de ser ignorada durante uma dança, Knightley faz a Emma um convite que propicia um importante esclarecimento:

— Você me dá o prazer desta dança? – e ofereceu-lhe sua mão.

— Certamente. Você me provou que sabe dançar, e ambos sabemos que não somos irmãos, ou seja, não formamos um casal impróprio.

— Irmãos! É claro que não. (p. 363)

Estando as cartas na mesa e os dados lançados, os peões parecem quase em posição para o lance final.

Emma é quem parece ainda em processo interno de composição. Em passeio a Donwell, “quase na metade de verão” (p. 393), permite-se um momento de silenciosa solidariedade por Jane e, percebendo-a abatida, observa-a “partir com o zelo de uma amiga” (p. 399). Por outro lado, no dia seguinte, em um passeio tornado tenso sob a influência do calor, Emma gratuitamente zomba dos modos pouco sofisticados da Srta. Bates, o que vale à protagonista uma firme represália de Knightley, o que a deixa abalada e propensa a um raro exercício de autocritica. Tomada por um sentimento de culpa, arrependida de posturas de arrogância, surpreendida pela revelação de um interesse amoroso de Harriet por Knightley, Emma enfim admite para si mesma que ela própria ama o velho amigo. Ela se dá conta de que não está efetivamente no controle das peças que compõem o tabuleiro do jogo social. Está desnordeada.

Verão e fúria

Neste ponto é válido retomar a referência a *As quatro estações*, de Vivaldi, feita por Autumn de Wilde no trailer de seu filme homônimo do romance de Jane Austen. Como se sabe, Vivaldi vale-se de uma concepção descritiva de música para compor a série de quatro concertos dedicados cada um a uma das quatro estações do ano. Paulo Roberto Peloso Augusto lembra que, mostrando-se Vivaldi fiel ao gosto barroco por antíteses, “*As Quatro Estações* reúnem simultaneamente características opostas que se complementam, como uma sugestão poética que percorre toda a composição” (2015, p. 33). Tal dialeticidade é já presente no título da série de doze concertos de que *As quatro estações* originalmente fazem parte, *Il cimento dell’Armonia e dell’Invenzione* (1725), ou *A disputa entre a harmonia e a invenção*, em português, em que se aborda justamente a antítese entre a liberdade da imaginação criativa e o rigor da técnica. Dentro dessa lógica, a primavera e o outono, estações marcadas por climas amenos, são representadas por peças de melodias suaves, dançantes, confortáveis, acolhedoras, enquanto o inverno e o verão aparecem na forma de melodias intensas, arrebataadoras, sombrias.

Essas características se apresentam também nos sonetos que dialogam com a partitura, como fica claro no exemplo do verão:

O verão

Sob a dura estação de sol aceso
Definha homem, definha rebanho e arde o pinho;
Solta o cuco a voz, e logo com ele
Canta a rolinha e o pintassilgo.

Zéfiro doce expira mas, desafiado,
Surge Bóreas de repente ao seu lado;
E chora o pastor, porque decerto
Teme feroz tempestade e seu destino.

Rouba dos membros cansados o seu repouso,
O temor dos relâmpagos e trovões ferozes
E de moscas e moscões o zumzum furioso.

Ah, que pena, seus temores eram verdadeiros!
Troveja e fulmina o céu e majestoso
Quebra o topo das espigas e danifica os grãos.
(Cueto Jr., 2017)²

De autoria incerta, mas em geral atribuídos ao próprio Vivaldi, os sonetos que acompanham *As quatro estações* espelham a visão sobre as estações que os concertos expressam. O leitor brasileiro, acostumado a ver o verão associado a descanso, plenitude das belezas naturais e lazer à beira-mar, pode estranhar que essa estação, em *As quatro estações*, apareça com uma conotação tão diferente, mas, como se vê no soneto, o verão é uma “dura estação”, em que tudo “definha”; o repouso é roubado, e uma “feroz tempestade” se anuncia. Na última estrofe, a concretização dessa ameaça é recebida com um lamento. Raios e trovões põem a perder todo um trabalho prévio de cultivo.

O terceiro e último movimento do concerto é o usado no trailer do filme de Autumn de Wilde e corresponde justamente a essa estrofe. Notas em rápido intervalo abrem o movimento, marcadas por cortes de violino, que em seguida passam a trocar frases, em uma espécie de desafio. Vivaldi compõe o concerto em sol menor, sendo esse tom, para Paulo Roberto Peloso Augusto, “próprio para uma melodia mais dramática e um timbre mais escuro” (2015, p. 38). Desde os primeiros compassos, a composição evoca no ouvinte a sensação de melancólica angústia, assinalada por notas bem demarcadas, contundentes. Nos compassos finais, as várias partes da orquestra se aproximam, quase em uníssono, em um crescendo de rapidez e intensidade, até a catártica nota final. A densidade desse movimento, comparável à de uma moderna peça de heavy metal, sem dúvida é condizente com a sensação de medo e a atmosfera trovejante e intimidadora descrita no poema que o

² L'Estate // Sotto dura staggion dal sole accesa / Langue l'uom, langue 'l gregge, ed arde il pino;/ Scioglie il cucco la voce, e tosto intesa / Canta la tortorella e 'l gardelino. // Zéfiro dolce spira, ma contesa / Muove Borea improvviso al suo vicino; / E piange il pastorel, perche sospesa / Teme fiera borasca, e 'l suo destino; // Toglie alle membre lasse il suo riposo / Il timore de' Lampi, e tuoni fieri / E de mosche, e mosconi il stuol furioso. // Ah, che purtroppo i suoi timor son veri! / Tuona e fulmina il ciel e grandioso: / Tronca il capo alle spiche e a' grani alteri.

acompanha na partitura, alusivo a tempestade e destruição. Uma trilha sonora com essas características de fato é apropriada para a última seção de *Emma*, em que a solar protagonista age de forma intensa, como o verão em toda a sua força.

Verão e altivez

Apaziguar a fúria do astro-rei é uma tarefa que apenas um dentre os personagens de *Emma* tem condição de desempenhar: Knightley, é claro. Como a versão pré-romântica de um cavaleiro, Knightley é infalivelmente fiel e disposto a quaisquer sacrifícios por sua amada e pelo bem-estar de quem se sente no dever de proteger. Ao mesmo tempo afetuoso e sensato, senhor de si, é a personificação do ideal pós-iluminista. Emma é sabidamente “bonita, inteligente e rica” e tem “excelente caráter” (p. 9), mas Knightley parece estar um passo além: enquanto na temperamental, ardilosa e algo fútil Emma há uma promessa a ser cumprida na narração, em Knightley o excelente caráter está desde as primeiras páginas já concretizado, pois ele tem “boas maneiras”, é “alegre” e, principalmente, “sensato” (p. 14). Ao longo de toda a trama, ele, entre o paternal e o heroico, é a voz da retidão e do autocontrole, que critica as intromissões casamenteiras de Emma; é o primeiro a detectar as limitações comportamentais de Frank Churchill e também o compromisso secreto deste com Jane Fairfax; é gentil e amigável com os vizinhos, independentemente de sua classe social; auxilia Harriet desinteressadamente em pelo menos duas ocasiões marcantes; mesmo se dizendo “um apaixonado muito indiferente” (p. 471), assume e declara, calorosamente, enfim, seu amor por Emma, direcionando a narração a seu final feliz. Knightley põe em prática com perfeição o que o personagem Fermín, de *A sombra do vento*, descreve como “o código do sedutor”: “coração quente, mente fria” (Zafón, 2007, p. 158).

Há um didático capítulo, o de número 18, em que Knightley expõe algumas premissas de sua visão de mundo, deixando seu senso de integridade claramente exposto ao leitor. Debatendo com Emma a conduta de Frank Churchill, através das críticas a este, Knightley deixa claros valores que toma para si, justificando o diagnóstico de Emma de que ele “sempre foi dono do próprio nariz” (p. 162). Condenando a atitude de Frank Churchill, de usar a doença da tia como pretexto para adiar uma visita ao pai, Knightley defende, por exemplo, que “um homem dessa idade não pode ficar preso às dificuldades” (p. 162); que “se existe uma coisa que um homem pode fazer, se ele quiser, é cumprir com seu dever, não por meio de manobras ou astúcia, mas apenas com vigor e decisão” (p. 162); que “um homem sensato não teria a menor dificuldade em tomar uma atitude” (p. 163). “As pessoas”, ele acredita, “respeitam quem age corretamente” (p. 163).

Traço representativo dessa conduta apolínea de Knightley é o fato de que ele se destaca por frequentemente dispensar o uso de carruagem. A esse propósito, Gregory Curtis oferece um elucidativo vislumbre de alguns aspectos da vida na

época em que se passa *Emma*, ao descrever a Paris do primeiro quinto do século XIX:

As casas eram construídas com os andares superiores se sobrepondo aos inferiores, de modo que a poeira pudesse ser lançada das janelas para a rua. A sujeira ficaria lá até que os cavalos, carruagens ou pedestres que passassem a misturassem com a lama. A chuva transformava tudo em uma massa preta. Quem caminhasse pelas ruas sujava botas, calças, saias e luvas. Quem chegava a um destino com roupas impecáveis demonstrava riqueza, pois isso mostrava que se podia pagar uma carruagem. O fedor era insuportável. Os esgotos eram jogados diretamente no Sena, onde as pessoas se banhavam e de onde retiravam água potável. (Curtis, 2003, p. 52)³

O Sr. Woodhouse claramente condena a falta da carruagem: “Receio que tenha sido uma péssima caminhada” (p. 14). Em sua primeira aparição no texto, Knightley responde já expressando sua polidez, despojamento, alegre sensibilidade para além das futilidades aristocráticas, mas deixando claro que não perde seu refinamento social por isso, sob os critérios apontados por Gregory Curtis: “De modo algum, senhor. Está uma bela noite de luar [...]. Veja meus sapatos. Não há respingos sobre eles” (p. 14-15). Jane Austen explora esse aspecto na caracterização do personagem. Tema recorrente em *Emma*, as caminhadas de Knightley são associadas a uma postura de abnegação, virilidade e cavalheirismo.

É difícil resistir ao impulso de se comparar Knightley ao pastor Dirceu, avatar do poeta luso-brasileiro Tomás Antônio Gonzaga, no célebre *Marília de Dirceu*. Aos “trinta e sete ou trinta e oito anos” (p. 14), como Gonzaga quando se apaixonou pela púbere Maria Dorothea, Knightley admite ser apaixonado por Emma desde que essa contava “seus treze anos pelo menos” (p. 507), em uma configuração etária que causa perplexidade ao leitor do século XXI, mas que era aceitável na moral do fim do século XVIII e início do XIX. Principalmente, há convergências entre pressupostos que norteiam as atitudes de Knightley e ideias que Dirceu usa como matéria de seu discurso amoroso.

Tome-se como ilustração a Lira I, através de trechos selecionados:

³ Houses were built with the upper floors overhanging the lower ones so that slop could be pouted out the Windows into the street. The mess would lie there until passing horses, carriages, or pedestrian pressed it into the mud. Then the rain transformed it all into a black sludge. People who walked in the streets fouled their boots, trousers, skirts, and gloves. Arriving at a destination in spotless clothes was a sign of wealth, since it meant one could afford a carriage. The stench was overwhelming. What sewers there were ran directly into the Seine, where people bathed and drew drinking water.

*Eu, Marília, não sou algum vaqueiro,
Que viva de guardar alheio gado; GRUPO 1
De tosco trato, d' expressões grosseiro,
Dos frios gelos, e dos sóis queimado.
Tenho próprio casal, e nele assisto;
Dá-me vinho, legume, fruta, azeite;
Das brancas ovelhinhas tiro o leite.
E mais as finas lãs, de que me visto. GRUPO 1
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!*

Eu vi o meu semblante numa fonte,
Dos anos inda não está cortado:
Os pastores, que habitam este monte,
Respeitam o poder do meu cajado. GRUPO 1
[...]

Mas tendo tantos dotes da ventura,
Só apreço lhes dou, gentil Pastora, GRUPO 2
Depois que teu afeto me segura,
Que queres do que tenho ser senhora.
É bom, minha Marília, é bom ser dono
De um rebanho, que cubra monte, e prado;
Porém, gentil Pastora, o teu agrado
Vale mais q'um rebanho, e mais q'um trono. GRUPO 2
Graças, Marília bela,
Graças à minha Estrela!

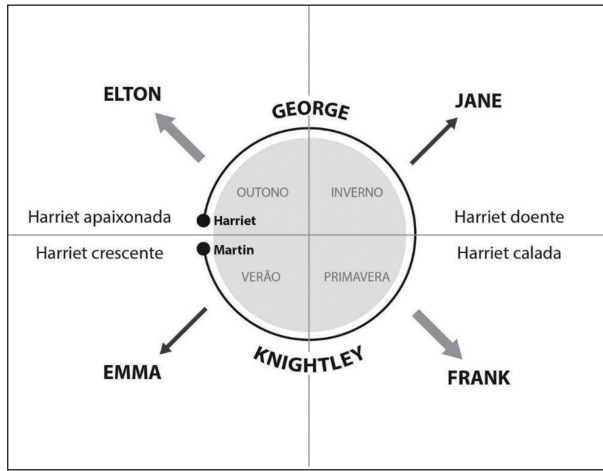
[...]
Leve-me a sementeira muito embora
O rio sobre os campos levantado:
Acabe, acabe a peste matadora,
Sem deixar uma rês, o nédio gado.
Já destes bens, Marília, não preciso; GRUPO 2
Nem me cega a paixão, que o mundo arrasta; GRUPO 3
Para viver feliz, Marília, basta
Que os olhos movas, e me dês um riso. [...]
(Gonzaga *apud* Proença Filho, 1996, p. 573-574, grifos nossos)

Como Dirceu, Knightley é autossuficiente (vide destaques do grupo 1). Eles partilham o conveniente despojamento daqueles para quem o que importa é o amor, mas a quem em todo caso está garantido o conforto material (vide destaques do grupo 2). Também relevante é o autocontrole (vide destaque do grupo 3), blindagem contra a pieguice e caprichos, e a prudência confiável, ferramenta com que ambos se configuram como senhores da situação, mesmo diante das incertezas do amor. Ambos são, assim, campeões em sua própria história, mas Knightley vai além: se Dirceu em muitos momentos soa ardiloso, não disfarçando seus interesses nem tendo pudores em colocar sua experiência a serviço da sedução à ingênua e inexperiente Marília, Knightley, mesmo que talvez beneficiado por uma benevolência da autoria feminina que o sustenta, é convincente em suas boas intenções e parece sempre agir na honesta e desinteressada gentileza. É compreensível que ele conquiste tanto a afeição da protagonista quanto a simpatia do leitor.

Quanto a Harriet, se ela ocupa uma posição de subalternidade na sociedade de Highbury, na construção narrativa é o grande fio condutor. Sua chegada como amiga de Emma, em decorrência do casamento de Anne Taylor, inaugura a trama. É quando Emma, dominadora, veta a aproximação amorosa entre a amiga e Robert Martin que se inicia uma jornada pessoal caracterizada por expansões e recolhimentos físicos, afetivos ou psicológicos de Harriet em cada arco narrativo. Através de suas desengonçadas movimentações em direção a Elton, Frank Churchill e Knightley, Harriet colhe a lição devida, sobrepõe-se à influência de Emma, apodera-se do próprio destino e se une a Robert Martin, fornecendo enfim ao texto a segunda ponta desatada desde as páginas iniciais. Emma conduz a obra e atravessa os momentos, estando presente em todos os núcleos da narração e atuando direta ou indiretamente sobre os destinos de cada personagem, principalmente no campo amoroso; Knightley é chão firme sobre o qual essa estrutura se ergue; a emancipação de Harriet é a construção que se faz a partir da movimentação das várias peças narrativas.

Pode-se propor um diagrama da construção de *Emma* (Fig. 1) que representa esse processo:

Fig. 1 – Diagrama da construção de *Emma*



O campo temporal em que a narração se desenvolve corresponde quase exatamente a doze meses, contemplando-se as quatro estações do ano, a partir do outono, sendo que cada uma delas compõe um arco narrativo dominado por episódios associados a um personagem específico: Philip Elton, Jane Fairfax, Frank Churchill e Emma. Essa estrutura é de tal forma coerente que a índole de cada personagem se opõe à do personagem correspondente à estação do ano representada no quadrante oposto no círculo das estações. Dessa forma, assim como o outono se opõe à primavera, Elton se opõe a Frank; assim como o inverno se opõe ao verão, Jane se opõe a Emma. George Knightley se coloca inabalavelmente sobre esse jogo de contrastes. A princípio apartada de sua perspectiva amorosa, Harriet é quem inicia o desenho desse círculo, explorando ao longo do ano diferentes disposições de humor, também compatíveis com o que evoca cada estação, até ser capaz de se unir a Robert Martin, não estabelecendo um ciclo que se repete viciosamente, mas como se unem as duas pontas do fecho de um colar.

Considerações finais

Como se viu, a soma das contribuições de Roland Barthes e Leyla Perrone-Moisés permite a categorizar a literatura como uma espécie de conquista amorosa que se efetiva por meio de uma violação de normas. Também em *Emma*, o jogo tem esse paradoxal papel de romper regras e se configurar como movimento de sedução. Há, é claro, os jogos em sentido literal que os personagens travam, mas é principalmente em relação aos jogos de sedução que se impõe o imperativo da trapaça, no sentido de que há que se abdicar das convenções previamente adotadas. À sua maneira, cada um dos personagens centrais cumpre essa jornada. Antes convencida de controlar os movimentos dos peões, também Emma deve acatar a submissão aos frutos de cada

estação e, afinal, abandonar humildemente as predeterminações, os preconceitos e a necessidade de disputa, para assim conquistar o próprio amor e, paradoxalmente, até o amor-próprio, que não se confunde com a casca do narcisismo.

Ainda mais importante nessa construção é o jogo narrativo em si, de sedução do leitor. Se, como diz Barthes, a alegria nunca é imerecida (1997, p. 8), quem se dispõe a brincar com as peças do quebra-cabeça certamente pode experimentar a entrega em *Emma*. Juntando-se aos personagens, que se olham, que se perdem e se reencontram de forma sugestiva como parceiros em um baile, também entra no jogo, no encaixe das estações do ano, o leitor, apostador que se torna também peça, arrebatado em uma dança textual. A grande partida se dá na enunciação, entre leitor e obra. Jane Austen, contadora de histórias, Xerazade anunciadora da modernidade, dobra, sobre o prazer do amor, o prazer da leitura.

MONTEIRO, G.L.S. The four seasons of *Emma*. **Itinerários**, Araraquara, n. 62, p. 79-94, jan./jun. 2026.

■ **ABSTRACT:** *This paper proposes a reading exercise of Emma, by Jane Austen, in which the construction of the novel is revealed as a process that alludes to the act of playing a game and incorporates a sense of ludicity. Reading is thus conceived as an experience characterized by the same playful stance. It is observed that the plot of Jane Austen's novel unfolds over the chronological span of one year, during which each of the four seasons highlights a particular character whose characterization, to a certain extent, mirrors elements traditionally associated with the respective season. The paper argues that uncovering this narrative design constitutes an integral part of the reading experience and contributes to the reader's enjoyment and to the coherence of their interpretation. The reader is also enriched insofar as, in constructing their reading, they are able to activate other cultural references that Emma brings into play, such as Antonio Vivaldi's concert cycle The Four Seasons. Such an exercise may foster a disposition toward engagement with other works and, more broadly, open up a perspective of reading as an activity that combines investigation and pleasure through the choice of appropriate interpretive keys. This study is based primarily on the primary source itself, the literary work, and also relies on contributions from theorists who reflect about the nature of reading experiences, such as Roland Barthes and Leyla Perrone-Moisés.*

■ **KEYWORDS:** *Jane Austen. Emma. Reading practice. Ludicity. Literature teaching.*

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. Il cimento dell'armonia e dell'invenzione: "As quatro estações" de Antonio Vivaldi. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. **Revista Interfaces**, nº 22, vol. 1, janeiro-junho de 2015. p. 29-44.

AUSTEN, Jane. **Emma**. Tradução de Adriana Sales Zardini. São Paulo: Martin Claret, 2018.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1997. 6ª ed.

CARNEIRO, Flávio. O leitor detetive. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo** - v. 5 - n. 2 - p. 164-169 - jul./dez. 2009.

CUETO JR., Amancio. Análise da obra: Vivaldi – O verão. Disponível em: <http://euterpe.blog.br/vivaldi-o-verao/>. Publicado em 19 de abril de 2017. Acesso em 5 de maio de 2021.

CUMMING, Robert. **Para entender os grandes pintores**. São Paulo: Ática, 1998.

CURTIS, Gregory. **Disarmed: the story of the Venus de Milo**. Nova York: Alfred A. Knopf, 2003.

CURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. 2ª ed.

MAGALHÃES, Epaminondas de Matos; PEREIRA, Marcos Aparecido. Detetives-leitores e leitores-detetives. **Revista FASCISA ON-LINE**. Barra das Graças s – MT, vol.6, n.1, p. 145-155, jan.- jul. 2017. (ISSN 2238-524)

PEREIRA, Vinícius Carvalho. A escrita como jogo: desafio e contrainte n a literatura do Oulipo. **Outra Travessia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Nº 13. 1º semestre de 2012. p. 119-135.

PERRONE-MOISÉS, 1990, Leyla. Promessas, encantos e amavios. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 13-20.

PROENÇA FILHO, Domício. **A poesia dos inconfindentes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

UNIVERSAL PICTURES BRASIL. **Emma – Teaser Trailer Oficial (Universal Pictures) – HD**. YouTube, 29 de novembro de 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OeYxSfuAbc4>>. Acesso em 29 de maio de 2021.

VIVALDI, Antonio. **As quatro estações**: Le Quattro Stagioni, Opus 8 - “Il cimento dell’armonia e dell’invenzione” [1723]. Disponível em: <https://youtu.be/DTTA-EpRWt0>. Acesso em 19 de maio de 2021.

ZAFÓN, Carlos Ruiz. **A sombra do vento**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

