

# JANE AUSTEN E A ARTE DO ROMANCE

Sandra Guardini Teixeira VASCONCELOS\*

■ **RESUMO:** Este artigo pretende discutir a relação de Jane Austen com o gênero romance na sua condição de leitora e produtora. Se não há dúvida a respeito da imersão de Austen na cultura literária de sua época, não existem evidências substanciais sobre sua concepção de romance: seus comentários sobre o gênero em sua correspondência são breves e incidentais, quando não jocosos; seus romances não fornecem muitas pistas; seu “roteiro para um romance” é uma sátira; e ela não deixou um ensaio sobre ficção no qual tivesse exposto os princípios que a orientaram. Deste modo, há apenas indícios, pequenos vestígios que o interessado deve rastrear no conjunto de sua produção. Com sorte, consegue-se configurar o que era para Austen a arte do romance.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Jane Austen. Correspondência. Leitura. Romance. Forma Literária.

“I am now alone in the Library, Mistress of all I survey—”

Jane Austen (1997, p. 228)

“A novel absorbs us [...] not because of what it is about, but because of how it is written.”

John Mullan (2006, p. 6)

## Introdução

Todo grande escritor é um grande leitor, diz o lugar-comum, o qual não deixa de conter algum grão de verdade no que tem de banal. Porém, este é exatamente o caso de Jane Austen.

Em carta datada de 18-19 de dezembro de 1798, Jane Austen comenta com a irmã Cassandra que havia recebido uma mensagem de certa Mrs. Martin solicitando que ela se tornasse assinante do gabinete de leitura que estava para ser aberto, com a explicação de que o acervo não iria consistir unicamente de romances. A

---

\* Professora Titular Sênior de Literatura Inglesa e Comparada- USP. Coordenadora do Laboratório de Estudos do Romance. Curadora do Fundo João Guimarães Rosa-IEB. Bolsista de Produtividade 1A-CNPq. E-Mail: sgtvasco@usp.br

observação que se segue não poderia ser mais reveladora: “Ela poderia ter poupado essa declaração para nossa família, que é grande leitora de romances & não tem vergonha de sê-lo” (Austen, 2023, p. 125). Que os romances fizeram parte do cotidiano de Jane Austen dispensa muitas evidências. Havia a biblioteca paterna, com mais de 500 volumes, à sua disposição, a qual, segundo consta, continha obras de ficção. Por sua vez, a produção juvenil de Austen, reunida em sua *Juvenília*, se documenta os primeiros experimentos da futura romancista, não deixa de comprovar, por meio do recurso à paródia e à sátira aos romances populares que os Austen consumiam, familiaridade com as convenções literárias setecentistas

O testemunho de James Edward Austen-Leigh, por outro lado, dá conta do conhecimento das obras de Samuel Richardson pela tia e de sua preferência por *Sir Charles Grandison* (1753), sobre o qual ele afirma: “tudo o que foi dito ou feito naquela sala com painéis de cedro, era familiar para ela; e os dias de casamento de Lady L. e Lady G. eram tão bem lembrados como se elas tivessem sido amigas de verdade” (Austen-Leigh, 2025, p. 90). Deirdre Le Fay anota que “Miss J. Austen, Steventon” consta da lista de contribuintes para a publicação de *Camilla: or, A Picture of Youth* (1796) de Fanny Burney (Le Fay, 1997, p. 356, nota 4), uma leitura que já havia sido realizada apenas dois meses depois (Austen, 2023, p. 88). Não nos esqueçamos ainda de que “orgulho e preconceito” é expressão emprestada do último capítulo de *Cecilia: or, Memoirs of an Heiress* (1782), da mesma Fanny Burney.

Como destaca Isobel Grundy, “Her letters teem with every possible kind of reference to books: simple reports of what she or the family is reading; opinions; quotations applied sometimes straightforwardly but more often with multiple layers of irony; loving, joking mention of details from novels in which she treats them just like real life” (Grundy, 2002, p. 189).<sup>1</sup> De fato, entre notícias domésticas, comentários sobre a administração da casa, moda, eventos sociais, questões de saúde ou viagens, Austen faz referências ocasionais a romances ou romancistas que havia lido ou estava lendo, apesar de revelar pouco sobre o que pensava deles. Aqui e ali, surgem nomes de personagens como Harriet Byron, Tom Jones, tio Toby ou Lorde Orville; menções passageiras a escritores como Miss Edgeworth, William Godwin, Mrs. Jane West e Hannah Moore pontuam suas observações, enquanto ela não perde a oportunidade de fazer algum gracejo quando se trata de falar de algum de seus contemporâneos, como nesta carta a sua sobrinha Anna Lefroy:

Walter Scott não deveria se atrever a escrever romances, especialmente bons. — Não é justo. — Ele já tem fama & lucro suficientes como poeta, e

---

<sup>1</sup> “Suas cartas fervilham com todo tipo possível de referência a livros: simples relatos do que ela ou a família está lendo; opiniões; citações aplicadas às vezes de modo direto, mas mais frequentemente com camadas múltiplas de ironia; menções amorosas e brincalhonas a detalhes de romances nas quais ela os trata como se fossem a vida real”. (Quando não indicado nos títulos que constam das referências, as traduções são de minha autoria).

não deveria estar tirando o pão da boca das outras pessoas. — Não gosto dele &, se puder evitar, não pretendo gostar de *Waverley* — mas receio que vou ter de. — Contudo, estou muito determinada a não ficar satisfeita com *Alicia de Lacy*, de Mrs. West,<sup>2</sup> caso venha a topar com ele, o que espero que não aconteça. — Penso que posso me manter firme contra qualquer coisa escrita por Mrs. West. — Na verdade, decidi não gostar de romance algum, exceto os de Miss Edgeworth, os teus & e os meus próprios (Austen, 2023, p. 594).

Como sabemos, Austen também entremeava seus próprios romances com muitas referências literárias, o que é mais uma prova de sua familiaridade com a tradição novelística de sua época. Estima-se que ela alude a mais de quarenta romances e histórias romanescas em sua ficção e correspondência, os quais, segundo Annete Hopkins, cobriam dois aspectos principais: “reconstruction of the medieval past and social reform and sentimentalism” (Hopkins, 1925, p. 401).<sup>3</sup> Hopkins anota ainda que ‘on trashy novels she was nourished and this nourishment helped to produce a great novelist and a sane critic’ (Hopkins, 1925, p. 402).<sup>4</sup> Poderíamos acrescentar que eles certamente a ajudaram a aprimorar sua inclinação satírica. Austen de fato leu extensivamente para uma mulher de seu tempo e fez de suas personagens leitores também. Os sete *horrid novels* que Isabella Thorpe tem listados em seu caderno e recomenda a Catherine Morland pareciam pura invenção de Jane Austen até que Michael Sadleir (1927) rastreasse cada um deles e descobrisse que se tratava de *Gothic romances* efetivamente publicados entre as décadas de 1780 e 1790. Ele argumenta que não apenas a escolha de Austen não foi nada aleatória, mas respondia perfeitamente a seus fins satíricos. Os romances góticos foram a grande sensação dos anos de 1790 e ele assinala que “a woman of her sympathy and perception [...] would in her heart have given to that chic as much credit for [their] qualities as mockery for [their] absurdities (Sadleir, 1927, p. 3).<sup>5</sup>

No entanto, é no contexto de sua paródia do Gótico que deparamos com sua famosa defesa do gênero romance no capítulo V de *A abadia de Northanger*. Enquanto a história de Catherine Morland é uma advertência geral contra as fantasias exageradas, contra os perigos da dependência da ficção como substituto da vida real, Austen assume uma posição contra os críticos e até mesmo contra aqueles romancistas que depreciam os romances como obras frívolas. Ela salienta que, ao contrário, os romances proporcionam um profundo conhecimento da natureza hu-

<sup>2</sup> *Alicia de Lacy: An Historical Romance*, de Jane West, publicado em 1814.

<sup>3</sup> “reconstrução do passado medieval e reforma social e sentimentalismo”.

<sup>4</sup> “ela se alimentou de romances desprezíveis e este alimento ajudou a produzir uma grande romancista e uma crítica sensata”.

<sup>5</sup> “uma mulher com sua compreensão e percepção [...] teria, no fundo, atribuído àquela moda tanto crédito por suas qualidades quanto zombaria por seus absurdos”.

mana, perspicácia e prazer, e acentua o fato de oferecerem uma visão singular das pessoas que supera a da vida real. Pela voz do narrador, Austen confronta os opositores do romance com o argumento de que o gênero é com frequência injustamente criticado “por orgulho, ignorância ou espírito de imitação” e faz um apelo para que os romancistas se apoiem, pois são “um grupo difamado” (Austen, 2022, p. 62). Em seguida, faz um elogio ao romance por sua capacidade de entretenimento – o “prazer mais prolongado e genuíno” (Austen, 2022, p. 62) – que ele oferece aos leitores; sobretudo, ela enfatiza o poder do gênero de combinar inteligência, sagacidade e humor. Que uma personagem perspicaz como Henry Tilney expresse sua admiração por *The Mysteries of Udolpho* [*Os mistérios de Udolpho*] deveria reforçar o ponto de vista do narrador. Diz Henry: “A pessoa, seja homem ou mulher, que não sente prazer ao ler um bom romance há de ser de uma estupidez intolerável. Já li todas as obras da sra. Radcliffe com enorme prazer” (Austen, 2022, p. 140). O que parece insensato, portanto, não é o que se lê, mas como se lê – isto é, são os voos fantasiosos e a imaginação sem freios que pode desorientar os leitores e ter um efeito negativo em sua percepção e compreensão da realidade.

A defesa aberta e firme do gênero romance feita por Austen em *A abadia de Northanger*; seus comentários, ainda que sucintos, sobre a forma novelística em suas cartas; seu roteiro para um romance; sua reconciliação das principais diferenças entre o método narrativo de Richardson e Fielding, segundo Ian Watt (1990); sua investigação sobre a vida intelectual de suas heroínas, na visão de Kathryn Sutherland (2004); suas essas são algumas das questões que este artigo pretende abordar para discutir a concepção de romance de Austen e sua contribuição para o desenvolvimento do gênero no início do século XIX.

## Ideias sobre o romance

Que Austen esteve imersa na cultura literária de sua época dispensa maior ênfase, mas e quanto às suas próprias ideias sobre o gênero romance? Ela nunca escreveu um ensaio sobre ficção, onde pudesse ter formulado princípios literários. É necessário, portanto, nos basearmos em fragmentos para tentar ter alguma noção de quais poderiam ser suas premissas novelísticas. Embora fragmentários, ainda assim eles podem funcionar como indícios de seus próprios métodos de composição. Naturalmente, temos o *Plan of a Novel according to Hints received from Various Quarters* [Roteiro para um romance segundo sugestões de diversas pessoas], a peça burlesca que ela parece ter concebido em resposta às sugestões para uma narrativa que lhe foram feitas pelo bibliotecário do Príncipe Regente. Datada provavelmente de 1816, a paródia esboça um esquema que poderia ser descrito de modo mais preciso como uma orientação sobre como não escrever um romance. Tudo o que ela considerava ridículo ou disparatado no que diz respeito aos elementos constitutivos da narrativa é devidamente criticado: as personagens física

e moralmente irrepreensíveis – perfeitas “quanto ao caráter, ao temperamento e aos modos” (Austen, 1963, p. 428); motivações insatisfatórias; incidentes absurdos; inocência perseguida; locais remotos; linguagem rebuscada; sentimentalismo. Todos os clichês e dispositivos dos romances sentimentais são menosprezados e zombados neste *Plan of a Novel*, que parece inspirado nas sugestões de James Stanier Clarke de que ela deveria delinear “em alguma obra futura os hábitos de vida e caráter e entusiasmo de um clérigo — que dividiria seu tempo entre a metrópole & o campo [...]” (Austen 2023, p. 636), uma frase que Austen repete praticamente palavra por palavra em seu roteiro: “A cena se passa no campo, a heroína é filha de um clérigo que, depois de ter vivido muito neste mundo, havia se retirado dele e se estabelecido em uma paróquia, com uma pequena fortuna própria”. Sua heroína seria naturalmente bela — com “olhos escuros e bochechas rechonchudas” — e se destacaria na música — tocaria “igualmente bem piano-forte e harpa” e cantaria “no estilo natural”. “Uma variedade impressionante de aventuras”, pessoas “depravadas e mal-afamadas”, “escapadas por um triz” e um final feliz completam o quadro, exibindo o melhor do temperamento satírico de Austen (Austen, 1963, p. 428). Não que ela já não o tivesse exercitado em seus escritos juvenis, mas o roteiro comprova o quanto ela havia aprimorado seus instrumentos e saboreado a tradição da agudeza (*wit*) ao realizar sua própria obra. O roteiro põe em evidência os clichês e as convenções típicos dos romances populares e comerciais com seus enredos estereotipados e heroínas em dificuldades que enchiam as estantes dos gabinetes de leitura.

Na réplica dirigida ao bibliotecário Clarke, no entanto, Austen arma-se de sua faceta mais séria e polida para agradecer, mas ao mesmo tempo recusar as sugestões, justificando-se como alguém que “não seria nem capaz de escrever um romance histórico nem um poema épico”, pois se ocupa apenas de “retratos da vida doméstica em vilarejos no campo” (Austen, 2023, p. 674). Segundo ela,

Não conseguiria me sentar seriamente para escrever um romance sério por qualquer outro motivo que não fosse salvar minha vida, & se me fosse indispensável continuar e nunca rir de mim mesma ou de outras pessoas, estou certa de que seria enforcada antes que tivesse concluído o primeiro capítulo. — Não — Devo ater-me a meu próprio estilo & seguir meu próprio caminho; e ainda que eu possa jamais ter sucesso nele novamente, estou convencida de que falharia completamente em qualquer outro. — (Austen, 2023, p. 674-5)

A esta altura (1816), Austen já havia publicado 4 romances e, sem dúvida, havia encontrado seu caminho. Se não havia aberto mão da ironia e da capacidade de rir de si mesma e dos outros, havia demonstrado seu empenho em dar uma nova direção ao romance e incorporar recursos e procedimentos narrativos que fizessem dele “uma forma literária séria e moderna” (Sutherland, 2004, p. 253). O

contraste entre o *Plan* e o autorretrato esboçado acima não poderia ser mais claro. Na correspondência, por sua vez, Austen expõe seu triplo papel de leitora, crítica e autora.

Quando vasculhamos as cartas em busca de declarações ou comentários sobre literatura, é nas críticas, escassas porém incisivas, que encontramos suas ideias sobre o gênero romance e seu apurado senso formal, este último também documentado na cuidadosa revisão dos seus romances. Só podemos imaginar o quanto mais haveria se toda a sua correspondência houvesse sobrevivido. Não destinadas ao público, as cartas serviram como um canal para externar opiniões francas sobre as obras de outros romancistas, ao mesmo tempo que confirmam sua inclinação para as observações jocosas a respeito delas. Qualidades e defeitos são, assim, referidos abertamente, constituindo um conjunto de traços que podiam merecer elogio ou desaprovação e que, reunidos, nos dão uma ideia do que ela desejava evitar ou, alternativamente, buscar em sua própria escrita.

Em algumas ocasiões, as obras ou as personagens são mencionadas apenas de passagem, recordando algum elemento do enredo que se encaixa no contexto do que está sendo relatado ao destinatário: o tom demasiadamente claro do fraque do amigo irlandês Tom Lefroy e a cor das roupas de Tom Jones (personagem de Henry Fielding); a comparação entre a própria missivista e Camilla (personagem de Fanny Burney) ou entre a flor branca de uma touca que ela está pensando em adquirir e a pena<sup>6</sup> de Harriet Byron (personagem de Samuel Richardson). Há, porém, comentários um pouco menos pontuais que contêm apreciações sobre diferentes romances contemporâneos, as quais, se lidas pelo negativo, possibilitam apreender algumas das diretrizes que orientaram os próprios métodos de composição de Austen, pois tratam de elementos da narrativa tais como enredo, ou personagens, como demonstram os trechos abaixo. Pode-se ler neles, ainda, o tom zombeteiro, espécie de marca registrada da autora.

Compramos o *Fitz-Albini*;<sup>7</sup> meu pai o comprou contra minha vontade, pois não me deixa muito satisfeita que compremos a única das obras de Egerton da qual sua família se envergonha. Que estes escrúpulos, contudo, não interferem em nada em minha leitura, vais facilmente acreditar. Nenhum de nós terminou o primeiro volume ainda. Meu pai está desapontado — eu não, pois não esperava nada melhor. Nenhum outro livro trouxe jamais tantas evidências internas de seu autor. Cada sentimento é completamente o de Egerton. Há pouco enredo, e o pouco que há é contado de um modo estranho, desconexo. São apresentadas muitas personagens, aparentemente para serem apenas delineadas. Não conseguimos reconhecer nenhuma por enquanto [...] (Austen, 2023, p. 116).

<sup>6</sup> *Feather*, no original.

<sup>7</sup> *Arthur Fitz-Albini, a Novel*, romance de Sir Samuel Egerton, publicado em 1798.

*Alphonsine* não vingou. Causou-nos repugnância em vinte páginas, pois independentemente de uma tradução ruim, possui indelicadezas que envergonham uma pena até agora tão pura; e o trocamos por *Female Quixotte* [sic], que agora faz nosso entretenimento noturno; para mim, alto entretenimento, pois considero a obra tão divertida quanto me recordava dela (Austen, 2023, p. 290)<sup>8</sup>

Estamos lendo *Clarentine*,<sup>9</sup> & e ficamos surpresas em descobrir o quanto é tolo. Lembro-me de gostar bem menos dele numa segunda leitura do que na primeira & de modo algum ele aguenta uma terceira. Ele é cheio de condutas não naturais e dificuldades forçadas, sem alcançar qualquer tipo de mérito (Austen, 2023, p. 298).

Estamos agora em *Margiana*,<sup>10</sup> & gostamos dele deveras. — Estamos prestes a partir rumo a Northumberland para sermos encerradas na torre de Widdrington, onde deve haver dois ou três grupos de vítimas já confinadas por um vilão muito elegante (Austen, 2023, p. 378).

[...] temos *Ida of Athens*, de Miss Owenson; que deve ser inteligente, pois foi escrito, conforme diz a autora, em três meses. — Até agora lemos somente o prefácio; mas seu *Irish Girl* não me faz ter grandes expectativas. — Se o ardor de sua linguagem fosse capaz de afetar o corpo, poderia valer a pena lê-lo neste inverno (Austen, 2023, p. 383).<sup>11</sup>

Recebemos *Rosanne*<sup>12</sup> em nossa Sociedade, e achamo-lo bem como o descreveste; muito bom e inteligente, porém maçante. A grande excelência de Mrs. Hawkins encontra-se nos assuntos sérios. Há algumas conversas e reflexões muito encantadoras sobre religião: mas nos tópicos mais leves penso que ela recai em muitos absurdos; e, quanto ao amor, sua heroína tem sentimentos muito cômicos. Há mil improbabilidades na história. Tu te recordas das duas Miss Ormesden, apresentadas apenas ao final? Muito planas e antinaturais. — Por outro lado, Mlle. Cossart é minha paixão (Austen, 2023, p. 621)

Porém, é o romance *Self-Control* da escocesa Mary Brunton, publicado em 1811, que parece merecer especial atenção de Austen, que se refere a ele diversas vezes ao longo dos anos, o que, na visão de Kathryn Sutherland (2004), se

---

<sup>8</sup> *Alphonsine*; or, *Maternal Affection. A Novel*, romance de Madame de Genlis publicado originalmente na França em 1806, que Jane Austen leu em tradução para o inglês; *The Female Quixote*; or, *The Adventures of Arabella*, romance de Charlotte Lennox, publicado em 1752.

<sup>9</sup> *Clarentine*, romance de Sarah Harriet Burney, publicado em 1798.

<sup>10</sup> *Margiana*; or, *Widdrington Tower*, romance de Mrs. S. Sykes, publicado em 1808.

<sup>11</sup> *Woman*; or, *Ida of Athens* (1809) e *The Wild Irish Girl* (1806) são romances da irlandesa Sydney Owenson (Lady Morgan).

<sup>12</sup> *Rosanne*; or, *a Father's Labour Lost*, romance de Laetitia Matilda Hawkins, publicado em 1814.



explicaria pela preocupação de Austen com o sucesso de Mary Brunton exatamente no momento em que *Sense and Sensibility* estava sendo impresso. Sutherland também ressalta que *Self-Control* “contribuiu significativamente para a voga dos romances domésticos e morais entre mais ou menos 1808 e 1819, aproximadamente o intervalo da própria carreira profissional de Austen” (Sutherland, 2004, p. 259). Se, por um lado, *Self-Control* se estrutura em torno de um enredo que mobiliza os *tópoi* convencionais dos romances sentimentais – a heroína perseguida, o vilão libertino, pressões financeiras, sequestro, uma travessia marítima, mas um final feliz –, Brunton incorpora alguns temas sérios, tais como autonomia, política de gênero, controle das paixões e autodomínio. Enquanto o primeiro trecho registra certo receio por parte de Austen, dando razão a Kathryn Sutherland, os comentários ainda assim soam irônicos e irreverentes:

Tentamos obter *Self-controul* [sic], mas em vão. — Gostaria de saber qual é a avaliação dela, mas fico sempre meio receosa de achar que um romance inteligente é inteligente demais — & em achar que antecipa totalmente minha própria história & minha própria gente (Austen, 2023, p. 414).

Estou examinando *Self-Control* novamente, & confirmo minha opinião de que é uma obra de excelentes intenções, elegantemente escrita, sem qualquer traço de natureza ou probabilidade. Declaro que não sei se a descida de Laura pelo rio norte-americano não é a coisa mais natural, cotidiana que ela faz (Austen, 2023, p. 511).

Resgatarei meu crédito [...] escrevendo uma imitação de *Self-Control* assim que possível; — e ainda o melhorarei; — minha heroína não será simplesmente arrastada em um barco sozinha por um rio americano, ela atravessará o Atlântico da mesma forma, & não parará jamais até que chegue a Gravesent. — (Austen, 2023, p. 605).

Se for possível resumir em poucas palavras o que Austen aponta a partir de sua leitura dos romances que comenta, suas principais qualidades envolvem a naturalidade, a probabilidade, a adesão aos fatos, o respeito aos limites da própria experiência e conhecimento por parte do autor, a decência, a reserva, e a relação entre causa e efeito; por outro lado, os defeitos incluem a escassez de incidentes, as motivações frágeis, a articulação imperfeita entre incidente e personagem, a distorção dos códigos sociais e a falta de contenção no estilo. Pode-se presumir, assim, que em suas próprias obras as primeiras eram alvos a perseguir ao passo que os últimos eram falhas a evitar. Além disso, são basicamente as mesmas orientações que transmite a sua sobrinha Anna Lefroy, para quem assume uma espécie de mentoria ao comentar o manuscrito dela em um pequeno conjunto de 5 cartas. Elogios à caracterização das personagens se somam a “correções” – o termo é usado



por Austen – que dizem respeito à coerência interna, à verossimilhança, ao enredo, à linguagem (Austen, 2023).<sup>13</sup> Generosamente, ela discute em detalhes os acertos e equívocos de Anna Lefroy e abre uma fresta que nos permite um vislumbre dos princípios que guiaram suas próprias técnicas novelísticas e método de composição.

Enquanto nas 161 cartas que formam o legado não-ficcional de Austen seus próprios romances são mencionados apenas de modo muito breve – relativamente a seus leitores, edições, negociação com os livreiros, ou recepção –, Austen umas poucas vezes deixa escapar alguma observação que ajuda a iluminar seus procedimentos ou expõe sua avaliação das próprias criações, sem excluir o gracejo, nem o senso crítico com que trata sua obra:

Devo confessar que eu a [Elizabeth Bennet] considero a criatura mais encantadora que já apareceu sob forma impressa, & e como farei para tolerar aqueles que não gostam dela pelo menos, não sei. — Há alguns erros típicos — & e um “disse ele” ou um “disse ela” poderia às vezes deixar o diálogo mais imediatamente claro — porém “não escrevo para estes elfos estultos”

“Que por si só não são muito argutos”. — O segundo volume é mais curto do que eu gostaria — mas a diferença não é tão grande na realidade, já que há uma proporção maior de narrativa nesta parte. Contudo, podei & cortei com tanto sucesso que imagino que deve ser ao todo bastante mais curto que *S&S* (Austen 2023, p. 447).

A obra [*Pride and Prejudice*] é leve & brilhante & borbulhante demais; — falta-lhe matiz; — ela precisa ser ampliada aqui & ali com um capítulo longo — de bom senso, se fosse possível, se não, de solenes disparates ilusórios — sobre algo sem conexão com a história; um ensaio sobre escrita, uma crítica a Walter Scott, ou a história de Buonaparté [sic] — ou algo que criasse um contraste & levasse o leitor com maior deleite à ludicidade & epigramatismo do estilo geral. [...]

Deparei com o pior erro de impressão que já vi na página 220 — volume 3, onde dois diálogos viraram um. — Poderia também não ter havido ceias em Longbourn, mas suponho que isso se deva aos resquícios dos velhos hábitos de Meryton adotados por Mrs. Bennet (Austen, 2023, p. 450).

Tu [Anna Austen] estás agora reunindo tuas personagens de modo adorável, fazendo com que fiquem exatamente num lugar que é o prazer da minha vida; — três ou quatro famílias em um vilarejo no campo é a coisa certa com que se trabalhar — (Austen, 2023, p. 590).

<sup>13</sup> As cartas são datadas de “meados de julho de 1814” (p. 572-573); 18 de agosto de 1814 (p. 575-578); 18 de setembro de 1814 (p. 589-591); 28 de setembro de 1814 (p. 593-595); 30 de novembro de 1814 (p. 610).

O que faria com teus [James Edward Austen] retratos robustos, viris, espirituosos, cheios de variedade & brilho? — Como poderia juntá-los ao pedacinho (de duas polegadas de largura) de marfim em que trabalho com um pincel tão fino que produz pouco efeito depois de tanta labuta? (Austen, 2023, p. 699).

Ele [Mr. Wildman] & eu não concordamos em nada, é claro, quanto às nossas ideias sobre romances e heroínas; — retratos de perfeição, como sabes [Fanny Knight], me deixam enojada & cruel — mas há muito bom senso no que ele diz [...] (Austen, 2023, p. 728).

— Não te [Fanny Knight] surpreendas ao descobrir que tio Henry sabe que tenho outra [obra]<sup>14</sup> pronta para publicação. Não pude dizer não quando me indagou, mas ele não sabe nada além disso. — Não gostarás dela, portanto não precisas ficar impaciente. Talvez gostes da heroína [Anne Elliot], já que ela é quase boa demais para ser criação minha (Austen, 2023, p. 728).

Vou criar uma protagonista [Emma] de quem ninguém, a não ser eu, vai gostar muito (cit. Austen-Leigh, 2025, p. 142).

## Austen e a arte do romance

Jane Austen ocupa um lugar, na história do romance, que a situa na confluência de dois momentos fundamentais: o ponto de chegada do longo período de ascensão e formação do gênero, que teve início com a publicação de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, em 1719 e se estendeu por todo o século XVIII, e o ponto de virada, com a abertura de novos caminhos, para os quais a autora de *Pride and Prejudice* viria a contribuir de modo brilhante. Na trajetória deste gênero que foi se configurando à medida que se exploravam maneiras originais de narrar a vida e a experiência das pessoas comuns, Austen viria a conquistar um posto de enorme relevância pelas inovações técnicas que introduziu e pelo novo patamar a que elevou o romance. Juntamente com Sir Walter Scott, ela foi responsável por infundir respeitabilidade ao gênero que, até então, era visto com reservas e preconceito.

Em seu *Ascensão do romance*, Ian Watt postula que as diferenças entre os paradigmas narrativos de Samuel Richardson e Henry Fielding encontraram sua conciliação na obra de Fanny Burney e de Jane Austen, ao seguirem os “conflitos domésticos [...] em sua minuciosa apresentação da vida cotidiana” — à moda de Richardson — e adotarem o distanciamento em relação ao seu material, “a partir de uma perspectiva cômica e objetiva” — à moda de Fielding (Watt, 1990, p. 257). Ainda segundo Watt, os romances de Jane Austen devem ser considerados como “as soluções mais bem-sucedidas de dois problemas narrativos para os quais Richardson e Fielding forneceram apenas respostas parciais” (Watt, 1990, p. 258). No entanto,

---

<sup>14</sup> A referência aqui é a *Persuasion*, que Jane Austen havia terminado de escrever (em 1816).

ao atribuir à linhagem masculina do romance este papel central na formação de uma escritora como Austen, Ian Watt negligencia e omite a fundamental importância da tradição novelística feminina, que incluiu não apenas Fanny Burney, mas outras precursoras que prepararam o caminho para ela: Ann Radcliffe, Charlotte Lennox, Hannah More, Charlotte Smith, Elizabeth Inchbald, Hester Piozzi e Maria Edgeworth. Por outro lado, ao fazê-la herdeira dos dois fundadores do romance inglês, Ian Watt dá menos ênfase do que poderia à originalidade e agência [agency] de Austen, isto é, às suas escolhas estéticas e consciência artística.

É preciso, deste modo, tentar delinear o que constitui de fato a arte de Austen e, para isso, é necessário examinar os romances que ela nos legou a fim de mapear os procedimentos narrativos que criou, subverteu ou sofisticou. A tese que Collins Hemingway (2024) sustenta é que Austen construiu sua carreira literária gradualmente, aprimorando sua técnica passo a passo em um processo criativo que ele organiza em dois momentos, denominados “the Steventon novels” (*Northanger Abbey*, *Sense and Sensibility* e *Pride and Prejudice*) e “the Chawton novels” (*Mansfield Park*, *Emma* e *Persuasion*), tendo em *Pride and Prejudice* um ponto de inflexão. Hemingway examina como Austen dominou ferramentas como ponto de vista, construção de cenas e diálogo para criar um “novo estilo” de ficção que lançou as bases para o romance moderno.

Seu argumento baseia-se em uma análise detida da estrutura, organização, desenvolvimento de personagem e temas de cada um deles, o que o leva a concluir que nos primeiros dois romances pode-se detectar um processo de revisão que deixou rastros de suas versões preliminares na sua forma final. Assim, a arquitetura de *Northanger Abbey* combina a paródia gótica como ponto de partida com duas outras linhas narrativas – a relação amorosa entre Catherine Morland e Henry Tilney e o contraste entre a falsa relação de amizade entre Catherine e Isabella Thorpe e a verdadeira, entre Catherine e Eleanor Tilney – que acabam por se sobrepor à base gótica inicial, com algumas referências góticas sendo introduzidas a fim de manter a unidade temática. Tendo tido sua primeira redação ainda nos anos de 1790, *Northanger Abbey* (originalmente intitulado *Susan*) seria, na visão de Collins Hemingway, “não apenas uma ponte entre os romances adultos de Jane Austen e sua juvenília mas também pode bem ter começado como uma de suas juvenílias” (Hemingway, 2024, p. 110). Igualmente, ele carrega os sinais dos anos que separaram sua primeira redação e a preparação do manuscrito que seria finalmente publicado na edição póstuma de 1818, conforme reconhece o alerta aos leitores que Austen acrescentou, de que o tempo “tornou comparativamente obsoletas” algumas partes da obra, pois “durante aquele período, lugares, costumes, livros e opiniões haviam passado por mudanças consideráveis” (Austen, 1818, p. xxiv).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> “[...] some observation is necessary upon those parts of the work which thirteen years have made comparatively obsolete. The public are entreated to bear in mind that thirteen years have passed since

Enquanto *Northanger Abbey* seria o resultado de uma mescla de formas, *Sense and Sensibility* (*Elinor and Marianne*, inicialmente) foi escrito como um romance epistolar, isto é, como uma série de cartas (Austen-Leigh, 2025, p. 239). Austen teria convertido esse formato e criado cenas mais diretas e dramáticas, transformando caracterizações “imprecisas” em representações vívidas, psicologicamente profundas e realistas. Assim, o ponto de vista limitado do autor da carta deu lugar ao narrador em terceira pessoa, que incorpora cenas e sumários narrativos, ainda que perdurem vestígios do formato original, por exemplo nos capítulos 8, 9 e 10 do volume 2 e em monólogos que se parecem com textos de cartas, como no capítulo 1 do volume 3 (Hemingway, 2024, p. 116).

A viragem decisiva se situa em *Pride and Prejudice*, que significou uma mudança fundamental na arquitetura dos romances, na medida em que Austen passava a adotar a cena e o diálogo como o modo predominante de organização do enredo. A exposição, usada com muita perícia, funciona como uma espécie de marcação cênica ou apenas nos momentos em que a história assim o exige. Andrew Wright (1964) sugere que Austen mobiliza seis diferentes tipos de ponto de vista, que abrangem desde o relato ‘objetivo’, o comentário indireto, o comentário direto (infrequente), o aforismo (no sentido de senso comum), o modo dramático e a revelação interior. Evidentemente, eles são utilizados no conjunto da produção novelística da autora, embora os dois últimos ganhem cada vez mais espaço nas narrativas. A abertura de *Pride and Prejudice* põe em movimento de maneira primorosa esta técnica, jogando o leitor dentro da ação, depois de dois curtos parágrafos introdutórios. Ao comentário de senso comum, tratado ironicamente pelo narrador, segue-se o diálogo entre Mr. e Mrs. Bennet, que não apenas introduz o tema que se constituirá no fio condutor do enredo, mas também delineia a personalidade das duas personagens que interagem e expõem suas diferenças, configurando o choque de perspectivas que as caracteriza e impulsionando a ação. Este será em larga medida o *modus operandi* do narrador, sobretudo no que diz respeito ao conflito central que moverá a trama e será logo introduzido, envolvendo Elizabeth e Darcy. O manejo competente do diálogo será responsável por cenas memoráveis no romance, que têm sempre como protagonistas Elizabeth e um interlocutor, seja ele o próprio Darcy, Mr. Collins ou Lady Catherine de Bourgh. O modo dramático de apresentação também pode se configurar pela condensação, como no episódio de *Emma*, em que Mrs. Elton está colhendo morangos em Donwell Abbey, propriedade de Mr. Knightley:

“A melhor fruta da Inglaterra — preferida de todos —, sempre saudável. Estes eram os melhores canteiros, do melhor tipo. Era uma delícia colher ela mesma — a única forma de realmente aproveitá-los. A manhã sem dúvida era

---

it was finished, many more since it was begun, and that during that period, places, manners, books, and opinions have undergone considerable changes.”

a melhor hora — nunca se cansava — todos os tipos eram bons — os hautboys eram infinitamente superiores — não havia comparação — os outros mal eram comestíveis [...]” (Austen, 2020, p. 469)

Não há dúvida de que se trata de uma “conversa” unilateral, que só permite ouvir a pretenciosa esposa do vigário de Highbury, mas ainda assim funciona como mais um elemento de caracterização, situando o leitor próximo à personagem, como se ele fosse um dos convidados de Mr. Knightley. Aos diálogos, que desempenham a função de dar a ver as diferentes individualidades, se soma o procedimento que Andrew Wright chama de revelação interior, que pode tomar a forma de reflexões das personagens, ainda que mediadas pelo narrador, ou mais explicitamente recorrer ao discurso indireto livre ou do monólogo interior, como no autoexame de Elizabeth Bennet, quando ela se dá conta de sua cegueira em relação a Darcy:

[Elizabeth] Sentiu-se absolutamente envergonhada de si mesma. — Não conseguia pensar mais em Darcy ou em Wickham sem se sentir cega, tendenciosa, preconceituosa, absurda.

“Como pude ser tão desprezível!”, ela exclamou. — “Justo eu, que sempre me orgulhei das minhas capacidades! Que tantas vezes desdenhei da ingenuidade generosa de minha irmã e exaltei minha vaidade com uma desconfiança inútil e imperdoável. — Que descoberta humilhante! — E, no entanto, como mereço essa humilhação! — Nem que estivesse apaixonada poderia ter sido tão miseravelmente cega. Mas minha loucura foi a vaidade, não o amor (Austen, 2011, p. 333-334).

Por vezes, a mistura de vozes (narrador – personagem) se torna o dispositivo para dar acesso à interioridade da protagonista e expor seu autoengano, como quando Emma é incapaz de admitir para si própria a verdadeira razão que a leva a explicar ou justificar certos posicionamentos, atribuindo-os a falsos motivos:

Suas [de Emma] objeções ao casamento do sr. Knightley não diminuíram nem um pouco. Ela só conseguia ver males nele. Seria uma grande decepção para o sr. John Knightley; e, conseqüentemente, para Isabella. Um verdadeiro dano para as crianças; uma mudança terrível e uma perda considerável para todos eles; uma imensa diminuição no conforto cotidiano do pai; e, quanto a ela própria, não podia suportar a ideia de Jane Fairfax na abadia de Donwell. Uma sra. Knightley, à qual todos teriam de dar precedência! Não — o sr. Knightley não podia nunca se casar. O pequeno Henry precisava continuar a ser o herdeiro de Donwell (Austen, 2020, p. 321).

A vida interior de tímida Fanny Price, talvez a mais incompreendida e menos amada das protagonistas austenianas, pode se revelar não apenas em passagens semelhantes, em que o dispositivo do monólogo interno é mobilizado, mas igualmente em um trecho descritivo, como este, em que o aposento e os objetos são índices das emoções de Fanny:

Ali [a antiga sala de aula] encontrava enorme conforto em suas horas de lazer. Ali se refugiava quando ocorria algo desagradável, e imediatamente se consolava com alguma atividade ou alguma reflexão. Ali tinha suas plantas, seus livros — que colecionava desde que ganhara seu primeiro xelim —, sua escrivaninha, seus habilidosos trabalhos de caridade; e, quando não queria fazer nada, quando só conseguia devanear, bastava-lhe contemplar qualquer um dos objetos a seu redor para lembrar-se de algo interessante (Austen, 2014, p. 240-241).

Se a introspecção e a condição de dependência de Fanny Price são traços que moldam sua reserva e motivam esse voltar-se para dentro de si mesma, a Anne Elliot de *Persuasion* vive o recolhimento não só pelo temperamento reservado, mas sobretudo porque não lhe é possível compartilhar seus pensamentos e sentimentos com o pai e a irmã mais velha, por quem é frequentemente subestimada e negligenciada, ou com qualquer outra pessoa de suas relações. Portanto, é por meio do discurso indireto livre que se pode ter acesso à rica vida mental e subjetiva da protagonista. O retorno do Capitão Wentworth, após 8 anos do rompimento e afastamento entre eles, provoca emoções profundas, que se traduzem em monólogos interiores nos quais Anne medita, reflete, pesa, examina os acontecimentos:

Ciúme do sr. Elliot! Era o único motivo que ela conseguia imaginar. O capitão Wentworth, com ciúme dos afetos dela! Ela não teria acreditado nisso uma semana antes — nem três horas antes! Por um momento, a gratificação foi estupenda. Infelizmente, pensamentos muito diversos se sucederam. Como poderia apaziguar o ciúme dele? Como a verdade chegaria a ele? Como, em meio a todas as desvantagens peculiares de suas respectivas situações, ele saberia dos reais sentimentos dela? Era um tormento pensar nas atenções do sr. Elliot. O dano que causavam era incalculável (Austen, 2024, p. 287).

Em *Persuasion*, assim como em *Pride and Prejudice* anteriormente, Austen fará um uso notável das cartas. Darcy se vale deste recurso para se explicar a Elizabeth Bennet, da mesma maneira que o Capitão Wentworth recorre ao mesmo expediente para comunicar a Anne Elliot seus sentimentos, providência que se segue ao entre ouvir o capital diálogo entre Anne e o Capitão Harville, quando ambos discutem a respeito do amor e da natureza dos afetos por parte dos homens e das mulheres:

Não posso mais ouvir em silêncio. Devo falar com você através dos meios ao meu alcance. Você perfura minha alma. Sou metade agonia, metade esperança. Não me diga que é tarde demais, que aqueles sentimentos preciosos se foram para sempre. Ofereço-me novamente a você com um coração que lhe pertence ainda mais do que quando quase o partiu oito anos e meio atrás (Austen, 2024, p. 349).

Diálogos, cartas, sumários narrativos, monólogos interiores são todos procedimentos que servem à caracterização das personagens, à revelação de seu estado psicológico, e a enredos verossímeis, em que as motivações são expostas e as relações de causa e consequência são estritamente observadas. O controle que Jane Austen aprende a exercer sobre seu material à medida que vai criando suas narrativas se revela em cada romance publicado. Igualmente, nenhuma de suas obras é uma simples repetição da anterior, representando sempre uma espécie de novo começo, ou novo desafio. Enquanto *Sense and Sensibility* se lê como uma sátira perspicaz, crítica e irônica do romance sentimental setecentista, *Pride and Prejudice* introduz os instrumentos que seriam diligentemente aprimorados ao longo do breve período da vida produtiva de Austen, principalmente o recurso aos diálogos espirituosos, ao *repartee*<sup>16</sup> e ao discurso indireto livre. *Mansfield Park* apresenta um enredo complexo, que envolve, para além do amor de Fanny por Edmund, uma série de tramas secundárias muitas das quais se entrecruzam: Maria Bertram- Henry Crawford- Fanny Price; Mary Crawford-Edmund Bertram-Fanny Price; Sir Thomas Bertram e Antigua; a peça teatral; a família Price em Portsmouth etc. Em *Emma*, há uma subtrama que se desenrola a partir da chegada de Jane Fairfax em Highbury e que só será revelada quando o compromisso secreto entre ela e Frank Churchill se tornar público. Para pôr estes enredos em movimento, Jane Austen cria uma galeria de protagonistas (em especial Elizabeth Bennet, Fanny Price e Anne Elliot) que se destacam por suas ricas vidas interiores e por sua integridade inteligência e personalidade. Com *Emma*, Austen se arrisca, ao “criar uma protagonista [Emma] de quem ninguém, a não ser eu, vai gostar muito” (cit. Austen-Leigh, 2025, p. 142).

Como sua correspondência deixa muito claro, Jane Austen tinha plena consciência e vai ganhando cada vez maior domínio de sua arte, sem temer experimentos com a forma. Com isso, ela eleva o gênero romance a um novo patamar, incorporando e renovando os achados de seus antecessores. Quanto a seus sucessores, o reconhecimento foi lento e gradual. Não foi diferente a recepção inicial à autora, que B.C. Southam qualifica como “pedestre”, observando que, “em muitos aspectos, o surgimento e crescimento da reputação crítica de Jane Austen foi um processo tedioso e demorado” (Southam, 2009a, p. 1),<sup>17</sup> com a exceção de Sir Walter

<sup>16</sup> Sucessão ou troca de réplicas inteligentes; pugilato verbal leve e divertido.

<sup>17</sup> Southam usa a palavra “pedestrian” no original. A outra citação lê-se: “In many respects the birth and growth of Jane Austen’s critical reputation was a dull and long-drawn-out affair.”



Scott e Richard Whately, cujas resenhas foram influentes e impediram que ela fosse esquecida (Southam, 2009b, p. 1).

Para Charlotte Brontë, instigada à leitura de *Pride and Prejudice* pela avaliação positiva do crítico inglês George Henry Lewes, Jane Austen não poderia ser uma grande escritora porque era demasiadamente sensata e realista (Gaskell, 1996, p. 275). Henry James, por sua vez, apesar de atribuir a ela um posto elevado entre os romancistas, trata Austen com a condescendência que reservava à produção novelística feminina (Duckworth, 1999). Foi preciso uma Virginia Woolf para reconhecer a grandeza de Austen, cuja reputação, segundo Woolf, vinha crescendo pelos últimos dez ou vinte anos em toda a Inglaterra. No início dos anos de 1920, por ocasião do lançamento de *Love and Freindship* [sic] e de *The Complete Works of Jane Austen* (organização de R.W. Chatman), Woolf publicou alguns ensaios em que comenta as narrativas de juventude, a correspondência e as obras de maturidade de Austen. O encanto com a produção da jovem de 15 anos é indisfarçável e o som do riso que emana das histórias leva Woolf a constatar que Austen está escrevendo não apenas para a família, mas “para todos, para ninguém, para nossa época, para sua própria” e, “em seu canto, está rindo do mundo.” (Woolf, 1984, p. 136). A jovem cresce e se torna “uma das mais consistentes satiristas em toda a literatura” (Woolf, 1984, p. 139) e junta, à sua agudeza, “a perfeição de seu gosto” (Woolf, 1984, p. 141). Ela apreende o que há de profundo na trivialidade da existência cotidiana, exibe um senso apurado de observação, uma qualidade elusiva, um equilíbrio de dons que motivam Woolf a especular que, se tivesse vivido mais, Austen seria a precursora de Henry James e de Marcel Proust (Woolf, 1984).

Vasconcelos, S. G. Jane Austen and the Art of the Novel. **Itinerários**. Araraquara, n. 62, p. 283-300, jan./jun. 2026.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to discuss Jane Austen's relationship with the novel genre both as a reader and a writer. While there is no doubt about Austen's immersion in the literary culture of her time, there is no substantial evidence about her conception of the novel: her comments on the genre in her correspondence are brief and incidental, if not humorous; her novels do not offer many clues; her "plan of a novel" is a satire; and she did not leave an essay on fiction in which she expounded the principles that guided her. Thus, there are only hints, small traces that the interested reader must track down in the entirety of her work. With luck, one can reconstruct what the art of the novel meant to Austen.*

■ **KEYWORDS:** *Jane Austen. Correspondence. Reading. Novel. Literary Form.*

## REFERÊNCIAS

- AUSTEN, Jane. **A abadia de Northanger**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.
- AUSTEN, Jane. Advertisement, By the Authoress, to *Northanger Abbey*. In: AUSTEN, Jane. **Northanger Abbey: and Persuasion**. With a Biographical Notice of the Author. London: John Murray, 1818, p. xxiii-xxiv. Disponível em: <https://archive.org/details/northangerabbey141aust/page/n29/mode/2up>. Acesso em: 28 de janeiro de 2026.
- AUSTEN, Jane. **Cartas de Jane Austen**. Tradução de Renata Cristina Colasante. São Paulo: Martin Claret, 2023.
- AUSTEN, Jane. **Emma**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2020.
- AUSTEN, Jane. **Jane Austen's Letters**, collected and edited by Deirdre Le Faye. Oxford & New York: Oxford University Press, 1997.
- AUSTEN, Jane. **Mansfield Park**. Tradução de Hildegard Feist. Penguin-Companhia das Letras, 2014.
- AUSTEN, Jane. Opinions of *Mansfield Park* and *Emma*. In: AUSTEN, Jane. **Minor Works**, edited R.W. Chapman. London: Oxford University Press, 1963, v. VI, pp. 431-439.
- AUSTEN, Jane. **Orgulho e preconceito**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011.
- AUSTEN, Jane. **Persuasão**. Tradução de Isadora Prospero. Rio de Janeiro: Antofágica, 2024.
- AUSTEN, Jane. Plan of a Novel, according to hints of various quarters. In: AUSTEN, Jane. **Minor Works**, edited R.W. Chapman. London: Oxford University Press, 1963, v. VI, pp. 428-430.
- AUSTEN, Henry. Informações biográficas sobre a autora. In: AUSTEN-LEIGH, James Edward. **Reminiscências de Jane Austen e outras recordações familiares**. Tradução de Solange Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2025, p. 185-192.
- AUSTEN-LEIGH, James Edward. **Reminiscências de Jane Austen e outras recordações familiares**. Tradução de Solange Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2025.
- BROWN, Lloyd Wellesley. **Bits of Ivory. Narrative Techniques in Jane Austen's Fiction**. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1973.
- DUCKWORTH, William C. Misreading Jane Austen: Henry James, Women Writers, and the Friendly Narrator. **Persuasions**, n. 21, 1999, p. 96-105.
- GASKELL, Elizabeth Gaskell. **The Life of Charlotte Brontë**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

- GRUNDY, Isobel. Jane Austen and Literary Tradition. In: COPELAND, Edward & McMASTER, Juliet (ed.). **The Cambridge Companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 189-210.
- HEMINGWAY, Collins. **Jane Austen and the Creation of Modern Fiction**. Six Novels in a 'Style Entirely New.' Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2024.
- HOPKINS, Annette B. Jane Austen the Critic. **PMLA**, v. 40, n. 2, June 1925, p. 398-425.
- KRAMP, Michael (ed.). **Jane Austen and Critical Theory**. New York & London: Routledge, 2021.
- MULLAN, John. **How Novels Work**. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- NORMANDIN, Shawn. **Jane Austen and Literary Theory**. New York & London: Routledge, 2021.
- SADLEIR, Michael. The Northanger Novels. A Footnote to Jane Austen. **The English Association**, Pamphlet n. 68, November 1927.
- SOUTHAM, B.C. (ed.). **Jane Austen: The Critical Heritage**. Volume I, 1811-1870. New York: Routledge, 2009a.
- SOUTHAM, B.C. (ed.). **Jane Austen: The Critical Heritage**. Volume II, 1870-1940. New York: Routledge, 2009b.
- STABLER, Jane. Literary Influences. In: TODD, Janet (ed.). **Jane Austen in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 41-50.
- SUTHERLAND, Kathryn. Jane Austen and the Invention of the Serious Modern Novel. In: KEYMER, Thomas & MEE, Jon (ed.). **The Cambridge Companion to English Literature, 1740-1830**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 244-262.
- TODD, Janet & BREE, Linda (ed.). **Later Manuscripts**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WILTSHIRE, John. **The Hidden Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- WOOLF, Virginia. Jane Austen. **The Common Reader**. Edited by Andrew McNellie. New York: Harcourt, 1984, p. 134-145.
- WRIGHT, Andrew H. **Jane Austen's Novels**. A Study in Structure. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1964.

