

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Cláudio Cesar de Paiva

Vice-Diretor

Profa. Dra. Marcia Cristina Argenti

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador

Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Emerson Cerdas

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editor-chefe

Paulo César Andrade da Silva

Editor-executivo

Rodrigo Valverde Denubila

Editores deste número

Adriana Sales

Natália Corrêa Porto Barcellos



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios.fclar@unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

JANE AUSTEN:
250 ANOS DE SEU LEGADO

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n. 62	p. 1-320	jan./jun. 2026
-------------	------------	-------	----------	----------------

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/
França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luis Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira
(UNESP)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira
(UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/
França)
Ronaldo de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
(USP)
Sandra Margarida Nitri (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

COMISSÃO EDITORIAL

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
Juliana Santini
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Rodrigo Valverde Denubila
Wilton José Marques

PARECERISTAS

Adriana dos Santos Sales (CEFET-MG)
Bárbara Novais (UFRGS)
Bianca Rossato (IFSUL - Gravataí)
Davi Pinho (UERJ)
Deborah Mondadori Simionato (UFRGS)
Fábio dos Reis Júnior (UERJ)
Fernanda Nunes Menegoto (UFRGS)
José Ignacio Ribeiro Marinho (UFF)
Josenildo da Silva (UFC)
Leonardo Bérenger Alves Carneiro
(PUC-Rio)
Lília dos Anjos Afonso (UFPA)
Luciane de Oliveira Moreira (IFSul)
Luís Leite Santos de Freitas (UERJ)
Marcela Filizola (UFRJ)
Maria Rita Drummond Viana (UFOP)
Mariana Werkhaizer Soares de Campos
(USP)
Mariese Ribas Stankiewicz (UTFPR)
Monica Chagas Costa (UFF)
Myllela Ribeiro Lacerda (UnB)
Patricia Marouvo Fagundes (UERJ)
Renata Colasante (USP)
Sandra Maggio (UFRGS)
Vitor Amaral (UFF)

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

EDITORACÃO ELETRÔNICA

Eron Pedroso Januskevicius

CAPA

Laura Retamero Dos Santos

Itinerários – Revista de Literatura / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras. – Vol. 1, n. 1 (1990) - . – Araraquara : Faculdade de Ciências e Letras,
UNESP, 1990–

Semestral
Online
ISSN 0103-815x

I. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras.

CDD 800

Ficha catalográfica elaborada pela equipe da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp – Araraquara.

Indexada por: /Indexed by:

Web of Science (Thomson Reuters)
Emerging Sources Citation Index (Thomson Reuters)
LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts (Ulrichsweb :
<https://ulrichsweb.serialsolutions.com>)
MLA – International Bibliography (Modern Language Association/
EBSCOhost, ProQuest)
OCLC – WorldCat - Clase and Periodica
Academic Search Alumni Edition (EBSCOhost)
Academic Search Elite (EBSCOhost)

Fuente Academica Plus (EBSCOhost)
Dietrich's Index Philosophicus (De Gruyter Saur)
IBZ – Internationale Bibliographie der Geistes und
Sozialwissenschaftlichen Zeitschriftenliteratur
(De Gruyter Saur)
Internationale Bibliographie der Rezensionen Geistes und
Sozialwissenschaftlicher Literatur (De Gruyter Saur)
GeoDados

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

Adriana Sales e Natália Corrêa Porto Barcellos 9

JANE AUSTEN: 250 ANOS DE SEU LEGADO

- Blame it on the (lack of) narrator: more romance, less irony in Jane Austen's film adaptations

Cynthia Beatrice Costa e Lenita Maria Rimoli Pisetta 17

- “Sense will always have its attractions for me”: o bom senso feminino em *Razão e Sensibilidade*

“Sense will always have its attractions for me”: feminine good sense in Sense and sensibility

Débora Souza da Rosa 37

- Austen's *Emma* on screen: articulating adaptation, irony and social criticism

Genilda Azerêdo 59

- As quatro estações de *Emma*

The four seasons of Emma

Guilherme Lentz da Silveira Monteiro 79

- Retratos da perfeição: o ideal de feminilidade em *A Gossip's story* (1796), de Jane West (1758-1852), e *Razão e Sensibilidade* (1811), de Jane Austen (1775-1817)

Portraits of perfection: the femininity ideal in A Gossip's story (1796), by Jane West (1758-1852), e Sense and Sensibility (1811), by Jane Austen (1775-1817)

Julia Romeu 95

- De Highbury ao Youtube: feminismo e valores patriarcais em *Emma* e *Emma Approved*
From Highbury to Youtube: feminism and patriarchal values in Emma and Emma Approved
Lis Yana de Lima Martinez e Páscoa Maria Pereira Duarte 111

- Entre a releitura e a conversa: a arquitetura afetiva de *Orgulho e Preconceito*
Between Rereading and Conversation: The Affective Architecture of Pride and Prejudice
Marcela Santos Brigida 131

- Thinking back through her mother: Virginia Woolf on Jane Austen
Maria Aparecida de Oliveira 143

- “I cannot comprehend the neglect of a family library in such days as these.”
A história na literatura de Jane Austen
“I cannot comprehend the neglect of a family library in such days as these.”
History in Jane Austen’s Literature
Maria Clara Pivato Biajoli 157

- 250 Anos de Jane Austen: o legado da ironia, da consciência feminina e da crítica social na contemporaneidade
250 Years of Jane Austen: The legacy of irony, feminine consciousness, and social criticism in contemporary times
Margarete Afonso Borges Coêlho 175

- Biografando Jane Austen: narrativas sentimentais, revisionistas e mercadológicas
Biographing Jane Austen: Sentimental, Revisionist, and Commercial Narratives
Martha Julia Martins 197

- Entre o ser e o parecer: Lady Susan e a configuração narrativa da mulher imprópria no século XVIII
Between being and seeming: Lady Susan and the narrative configuration of the improper woman in the 18th century
Milene de Almeida Silva e Solange Peixe Pinheiro de Carvalho 215

■ Os (des)caminhos da mais recente adaptação do romance <i>Persuasão</i> , de Jane Austen: as fronteiras entre literatura e cinema e a angústia da fidelidade <i>The (mis)paths of the most recent adaptation of the novel Persuasion, by Jane Austen: the borders between literature and cinema and the anguish of fidelity</i> <i>Munike Martins Bonet</i>	229
■ Beyond the parody: gothic as narrative methodology in <i>Northanger Abbey</i> <i>Paula Pope Ramos</i>	245
■ L de lésbica ou de lady?: uma leitura diferente de Lady Susan, de Jane Austen <i>Does L stand for lesbian or Lady?: A different reading of Jane Austen in Lady Susan</i> <i>Ruan Nunes Silva</i>	263
■ Jane Austen e a arte do romance <i>Jane Austen and the art of the novel</i> <i>Sandra Guardini Vasconcelos</i>	283

ENTREVISTA

■ Entrevista: Michael Kramp <i>Natália Corrêa Porto Barcellos</i>	303
--	-----

ÍNDICE DE ASSUNTOS.....	307
-------------------------	-----

<i>SUBJECT INDEX</i>	309
----------------------------	-----

ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	311
--	-----

APRESENTAÇÃO

O LEGADO DE JANE AUSTEN 250 ANOS APÓS O SEU NASCIMENTO

Durante todo o ano de 2025, para além do universo literário, Jane Austen certamente foi a mais ilustre personalidade celebrada ao redor do mundo em comemorações que envolveram desde chás literários organizados por leitoras até grandes congressos acadêmicos, resultando em diversas exposições, além de novas adaptações de suas obras. No Brasil, foram muitos os eventos comemorativos espalhados por todo o país. Quem poderia imaginar que uma mulher de vida simples, que um dia publicou anonimamente, seria tão aclamada mais de dois séculos depois?

Há 250 anos, no dia 16 de dezembro de 1775, na pequena cidade de Steventon, no sul da Inglaterra, nascia a mais amada e celebrada escritora de todos os tempos. Filha do reverendo anglicano George Austen e de Cassandra Austen, Jane foi uma dos oito filhos do casal. As mulheres na sociedade georgiana vigente não tinham direito à educação formal. Algumas poucas frequentaram colégios internos, os quais ficaram conhecidos pelas condições precárias de higiene que levaram centenas de meninas à morte por doenças como a tuberculose. Como George Austen valorizava a educação e não fazia distinção entre seus filhos, Jane frequentou uma escola em Oxford, mas devido às más condições, permaneceu ali por pouco tempo. Seu pai assumiu para si a responsabilidade de seus estudos, servindo-lhe como tutor e deixando a sua vasta biblioteca à disposição sem restrições. É válido lembrar que naquela época os livros eram artigos de luxo, e que mulheres não eram encorajadas à leitura, muitas sequer eram propriamente alfabetizadas. A menina Jane cresceu, assim, cercada de livros e da natureza. Começou a escrever os seus primeiros textos e poemas aos 11 anos, aos 17 anos já havia escrito contos, romances e peças de teatro, textos que hoje são conhecidos como juvenília ou textos da juventude.

Mas a vida de Austen teve muitas reviravoltas. Quando seu pai faleceu repentinamente, ela, sua irmã Cassandra e sua mãe ficaram completamente desamparadas já que, além de serem mulheres, não eram de família nobre, não tinham posses, sobreviviam do salário do reverendo. Passaram anos vivendo de favores de membros da família, mudando-se constantemente, até que em 1809 finalmente foram acolhidas por um dos irmãos mais abastados em Chawton, que lhes deu uma casa, lugar onde Jane Austen revisou e publicou os seus 6 romances,

dois deles publicados postumamente. Para quem conhece a sua obra, no romance *Razão e Sensibilidade*, o primeiro publicado em 1811, as irmãs Marianne e Elinor passam por essa mesma situação de desamparo junto da mãe quando o pai delas morre. Essa situação era conhecida das mulheres da época, pois a priori, por uma questão de gênero, mulheres não tinham direito à herança, a não ser em caráter excepcional por meio de adequações legais. Ao mesmo tempo, mulheres da classe média burguesa não podiam trabalhar, de forma que não tinham possibilidade alguma de independência: na prática, as mulheres eram consideradas propriedades de seus pais que deveriam ser passadas posteriormente aos seus maridos. A obra de Austen faz uma denúncia dessa condição das mulheres em uma sociedade que se pretendia equilibrada, racional, pautada nos valores iluministas, mas que, na verdade, deixou as suas mulheres de fora desses mesmos valores. Por meio de uma escrita única marcada pelo discurso indireto livre e a ironia afiada, Jane Austen publicou romances anonimamente para não manchar o nome de sua família, assinando apenas com um “by a lady”, o que marcava a sua autoria feminina. Jane dá vida a protagonistas femininas diversas, grandes heroínas, como a destemida e desbocada Elizabeth Bennet, a ingênua e atrapalhada Emma Woodhouse, a sonhadora e apaixonada Marianne Dashwood, a resiliente e perspicaz Anne Eliot, entre tantas outras personagens femininas que ganharam o mundo, transpondo as barreiras do tempo e do espaço, e que compõem até hoje o nosso imaginário.

Suas obras tiveram grande aceitação já na época em que foram publicadas, de maneira que Austen conquistou um grande feito enquanto mulher: sua independência financeira. Na contramão das convenções sociais, Austen recusou-se casar apenas por uma estabilidade financeira. Apoiada por sua irmã Cassandra e por sua mãe, as quais assumiram as tarefas domésticas da casa, Jane pode escrever, apostou em seu talento e viveu de sua pena. Um século depois, a já reconhecida escritora Virginia Woolf celebrou em seus ensaios *The common reader* (1925) e *A room of one's own* (1929) a coragem e a importância de Jane Austen como desbravadora de um caminho artístico-literário independente em um tempo em que isso seria inimaginável: “For, of all great writers, she is the most difficult to catch in the act of greatness[...] She is a mistress of much deeper emotion than appears upon the surface. She stimulates us to supply what is not there.” (1925)

Por diversas vezes ao longo da história, sua obra foi criticada por supostamente não abordar questões políticas relevantes, tendo em vista o contexto histórico vigente, marcado por grandes guerras e mudanças significativas como a revolução industrial, vale destacar que Austen pode ser considerada uma abolicinista, de modo que abordou a escravidão de forma bastante complexa no romance *Mansfield Park* de 1814. Há pouco tempo foram descobertas cartas que atestam que três de seus seis irmãos envolveram-se publicamente no movimento abolicionista britânico. Henry Thomas Austen (1771-1850), o irmão favorito de Jane, um ex-banqueiro que se tornou clérigo, serviu como delegado na Convenção Mundial Anti-Escravidão

em Londres em 1840. Francis William Austen (1774-1865) conhecido como Frank, um oficial da Marinha Real Britânica que mais tarde se tornou almirante, atuou abertamente como ativista local anti-escravidão em Gosport. Em 1826, ele propôs uma petição ao Parlamento pedindo a abolição da escravidão nas colônias das Índias Ocidentais. Charles John Austen (1779-1852), o irmão mais novo de Jane, também um oficial da Marinha, patrulhou o comércio ilegal de escravos nas Índias Ocidentais. Ele escreveu uma carta a um jornal inglês em 1826 descrevendo a captura de um navio negreiro e as condições horríveis a bordo. Além disso, Austen criou uma protagonista negra chamada Georgiana Lambe no romance *Sanditon*, infelizmente inacabado devido à sua morte precoce aos 41 anos, sendo sepultada na Catedral de Winchester sob uma lápide que, na época, sequer a reconhecia como escritora.

Em consonância com as comemorações em âmbito global dos 250 anos do nascimento de Jane Austen, essa edição especial da *Revista Itinerários* constitui o primeiro dossiê de um periódico acadêmico brasileiro inteiramente dedicado à autora, de forma que se buscou atualizar as reflexões acerca da obra e da vida da escritora, sobretudo no contexto acadêmico brasileiro, ressaltando-se a importância de seu legado para a história da literatura ocidental. Apresentam-se, assim, discussões que versam sobre o complexo universo austeniano, como questões de gênero -não apenas literário - recepção, adaptações para outras mídias, abarcando todas as fases de sua escrita, isto é, desde os textos da juventude, passando pelos seis romances publicados, além dos manuscritos inacabados.

No que se refere ao gênero literário, Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos tece reflexões importantes sobre a arte do romance em Jane Austen, buscando pistas da formação literária da autora a fim de refletir de que maneira isso se manifesta em sua escrita. Nesse sentido formativo, Julia Romeu apresenta-nos uma análise comparativa entre Jane Austen e a escritora Jane West, precursora de Austen, apontando-nos caminhos convergentes e divergentes na obra de ambas, tanto sob o ponto de vista estrutural, quanto temático.

Os estudos voltados às representações femininas e às formas de subjetividade nas obras de Jane Austen também são examinados neste dossiê. Nesse contexto, Débora Souza da Rosa analisa *Razão e Sensibilidade* a partir da construção do bom senso feminino no contraste entre Elinor e Marianne Dashwood, demonstrando como prudência e racionalidade funcionam como estratégias de sobrevivência moral diante das limitações impostas às mulheres no período. Em diálogo com questões de gênero e sexualidade, Ruan Nunes Silva propõe uma releitura queer de *Lady Susan* a partir da interseção entre crítica feminista e estudos queer, enfatizando a invisibilidade lésbica na construção da protagonista. Já Milene de Almeida Silva e Solange Peixe Pinheiro de Carvalho analisam a protagonista sob a ótica da semiótica francesa e da teoria da identidade narrativa, evidenciando tensões entre autonomia, performance social e normas de gênero.

Outro eixo significativo deste dossiê dedica-se às relações entre afetividade, ironia e construção narrativa. Marcela Santos Brigida discute *Orgulho e Preconceito* a partir da teoria do afeto, investigando como emoções, julgamentos sociais e releituras subjetivas moldam a relação entre Elizabeth Bennet e Darcy por meio das emoções, julgamentos sociais e processos de releitura. Já Maria Clara Pivato Biajoli revisita o romance por meio de uma fala de Mr. Darcy sobre bibliotecas, buscando evidenciar as referências históricas presentes na obra e desconstruir a ideia de que Jane Austen seria uma autora apolítica. Para isso, contextualiza sua relação com questões históricas e mostra como leituras atentas ao contexto podem alterar a interpretação de seus romances. Em outra perspectiva, Guilherme Lentz da Silveira Monteiro interpreta *Emma* como um jogo lúdico estruturado pelas quatro estações do ano, ressaltando a dimensão simbólica da organização narrativa do romance e a maneira como cada estação enfatiza personagens e dinâmicas específicas. Também voltado às estratégias narrativas de Austen, Paula Pope Ramos argumenta que *Northanger Abbey* mobiliza o gótico não apenas como paródia, mas como metodologia crítica capaz de articular reflexões sobre autoridade patriarcal, construção narrativa e expectativas de gênero.

A imagem pública de Austen e suas transposições midiáticas são também discutidas neste volume. Martha Julia Martins examina diferentes formas de construção da imagem de Jane Austen por meio de biografias, destacando três vertentes: a sentimental, que preserva uma imagem doméstica e familiar; a revisionista, que a insere como sujeito histórico e intelectual; e a mercadológica, que a transforma em produto cultural alinhado a lógicas contemporâneas de consumo. No campo das adaptações audiovisuais, as tensões entre o texto e a imagem são amplamente debatidas. Cynthia Beatrice Costa e Lenita Maria Rimoli Pisetta argumentam que, nas adaptações audiovisuais das obras de Jane Austen, como *Orgulho e Preconceito* e *Emma*, há uma tendência de enfatizar o romance em detrimento da ironia, devido à ausência do narrador em terceira pessoa, elemento central na construção do estilo da autora. Como contraponto, a adaptação *Love & Friendship* (2016), dirigida por Whit Stillman, baseada em *Lady Susan*, demonstra que é possível recriar a ironia austeniana por meio de recursos cinematográficos, evidenciando os desafios e as possibilidades da transposição da literatura para o audiovisual. Por sua vez, Genilda Azerêdo explora as adaptações audiovisuais de *Emma*, de Jane Austen, investigando a relação entre adaptação e ironia, inicialmente partindo da hipótese de que esse elemento central da obra se perderia na transposição para o audiovisual. Enquanto Liz Yana de Lima Martinez e Páscoa Maria Pereira Duarte trazem Austen para o século XXI ao comparar *Emma* com a websérie *Emma Approved*, discutindo temas como feminismo, privilégio e valores patriarcais são reinterpretados do contexto da Inglaterra da Regência para o ambiente digital contemporâneo. Ainda sobre a temática de adaptações, Munike Martins Bonet analisa o filme de *Persuasão* (2022), dirigida por Carrie Cracknell,

discutindo as tensões entre literatura e cinema a partir dos debates sobre fidelidade, intermedialidade e adaptação como processo de ressignificação estética e ideológica.

Ao examinar as influências de Austen, Maria Aparecida de Oliveira discute a conexão entre a escritora e Virginia Woolf, explorando como ambas subverteram as limitações do espaço doméstico e da falta de privacidade para criar uma linguagem própria. Além disso, o estudo reafirma a importância de Austen como precursora de outras escritoras, cujas influências estão diretamente ligadas à escrita de Woolf. Sob essa perspectiva, Margarete Afonso Borges Coêlho analisa o legado de Jane Austen ao longo de 250 anos, destacando sua importância na consolidação do romance inglês por meio da ironia, da crítica social e da representação da consciência feminina em contextos patriarcais. A partir de uma abordagem histórico-literária e comparatista, o estudo evidencia como sua obra articula formação moral, agência feminina e resistência discursiva.

O presente dossiê conta, ainda, com a entrevista de Michael Kramp, docente e pesquisador na Universidade Lehigh nos Estados Unidos, destacando-se por seu trabalho *Jane Austen and the future of humanities*, por meio do qual tem viajado pelo mundo colhendo relatos de especialistas em Jane Austen.

Assim, ao celebrar os 250 anos de nascimento de Jane Austen, este dossiê reafirma não apenas a permanência da sua obra, mas também a força crítica, estética e política de sua escrita que continua a inspirar leitores, pesquisadoras e adaptações em diferentes mídias ao redor do mundo. Ao reunir estudos voltados para questões de gênero, ironia, subjetividade, recepção, tradução, intermedialidade e tradição literária de autoria feminina, esta edição evidencia a vitalidade do universo austeniano e sua capacidade de dialogar com os debates contemporâneos. Mais do que uma autora consagrada no cânone literário, Austen permanece como uma voz inquieta e transformadora, cuja obra continua a desafiar (re)leituras e a inspirar novas interpretações. Espera-se, portanto, que este volume contribua para o fortalecimento dos estudos austenianos no Brasil, ampliando o espaço de reflexão crítica sobre uma escritora que, dois séculos e meio depois de seu nascimento, permanece profundamente atual.

Adriana Sales
Natália Barcellos



JANE AUSTEN: 250 ANOS DE SEU LEGADO
JANE AUSTEN: 250 YEARS OF HER LEGACY

BLAME IT ON THE (LACK OF) NARRATOR: MORE ROMANCE, LESS IRONY IN JANE AUSTEN'S FILM ADAPTATIONS

Cynthia Beatrice COSTA*
Lenita Maria Rimoli PISETTA**

A false film might be refuted in a hundred books,
without much affecting the million dupes
who had never read the books but only seen the film.
(Chesterton, 1972, p. 116)

■ **ABSTRACT:** Austenian acidity does not seem to translate well onto cinema, TV, or streaming media. Working on this hypothesis, we argue that the systematic increase in romantic emphasis accompanying the migration of Jane Austen's work to audiovisual media is closely linked to the lack of the third-person narrator. To illustrate such phenomenon, we present excerpts from various adaptations of *Pride and Prejudice* and *Emma*, the two Austen novels that have generated the largest number of audiovisual recreations. Our discussion shows how, despite her enormous contemporary popularity, Austen's works are frequently misread as more romance-driven and naïve than they actually are, thus exemplifying the broader challenges involved in adapting literature to a different medium. As a counterexample, however, we examine the adaptation of the epistolary novella *Lady Susan*, whose absence of a narratorial guide in the source text allows the film *Love & Friendship* (2016), by Whit Stillman, to re-create Austen's irony through cinematic devices such as intertitles and visual framing. In this case, the director mobilizes filmic strategies to recover the sharp wit often muted in adaptations of the major novels, demonstrating that Austenian irony can, under specific conditions, be successfully translated onto the screen.

■ **KEYWORDS:** Jane Austen. Film adaptation. Ironic narrator. Romanticism.

* Professor in the Institute of Letters and Linguistics (ILEEL) of the Federal University of Uberlândia (UFU).

** Professor in the Department of Modern Languages at the Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences (FFLCH) of the University of São Paulo (USP).

Jane Austen (1775-1817) lived in Romantic times, but she was not a Romantic. Romanticism, in its incitement of spontaneous emotions and individual subjectivism, does not describe her literary genre or style. Somewhere between 18th-century's heartfelt poetry¹ and the realistic novel post-1830s, Jane Austen's ironic comedies stand on a category of their own. Literary critic Ian Watt (1963) believed she was stuck in the middle of two schools, the Romantic and the Victorian, neither favorable to her. She was too orderly for Romantics, too frivolous for Victorians. He wrote:

Jane Austen was not a Romantic; she did not visualize the course of the individual life as a process of climbing to higher and yet higher planes of aesthetic perfection and moral insight. More classical, and more pessimistic, she saw the individual life less as a series of pinnacles to be scaled than as, and in many senses, a set position to be maintained against the forces of selfishness, unreason, and emotional excess; nor, all things considered, were silence and cunning too high a price to pay for maintaining it at home (Watt, 1963, p. 50).

Her novels do not suffer from “emotional excess”; on the contrary, they mock it. One need only consider Catherine's obsession with Gothic novels in *Northanger Abbey* (1817, posthumous) and the immaturity of the comically romantic Marianne in *Sense and Sensibility* (1811). Her marriage stories portray rural England with its ruthless caste system “as a microcosm of a larger moral universe” (Watt, 1963, p. 2), always shrewdly observed and judged by an ironic third-person narrator.

Contrarily to the Romantic attitude of “giving to the common a higher meaning, to the usual an unusual look, to the known the dignity of the unknown” (Hinchman & Hinchman, 2007, p. 335), Jane Austen's novels focus on the common while considering it to be precisely what it is: common. In doing so, she highlights the obstacles in human relationships, understanding them as power relations in which money and influence play an important role. “She's interested in how difficult it is to be a good person. She's interested in inequality and domination, and power. She's interested in how people who don't have a lot of power nonetheless preserve their principles”, as observed by Deirdre Lynch (cited by O'Grady, 2025).

When Jane Austen is adapted onto the screen, however, more frequently than not her stories are transformed into lighthearted romance: a series of misadventures leading to an idealized happy ending for the central couple. Adaptations not only tend to express an excess of emotion and optimism, as they seek to provoke an equally emotional response on the audience. Her six comedies of manners have been systematically transformed into romantic comedies in the lines of “lovable clever

¹ Cited by idealistic characters in her novel *Persuasion* (1817, posthumous), perhaps her only work that could be considered more Romantic than not.

girl finds good man”, particularly her most celebrated work, *Pride and Prejudice* (1813). Audiences swoon over the audiovisual versions of Jane Austen's supposedly perfect heroes, and above all reigns Mr. Darcy, played in TV and cinema by the likes of Colin Firth, Matthew Macfayden, and Matthew Rhys. As Lisa Hopkins observes: “It is Darcy, not Lizzy, who is looked at” (Hopkins, 2012, p. 252). This is a remarkable phenomenon, since Mr. Darcy is a rather absent character in the novel, only making key appearances necessary for protagonist Elizabeth Bennet's development.

Jane Austen has been adapted for the screen dozens of times, with different degrees of freedom and commercial success, varying from close-to-the-source retellings such as Ang Lee and Emma Thompson's film *Sense and Sensibility* (1995) to updated versions as the commercially successful comedy *Clueless* (1995), an adaptation of *Emma* by Amy Heckerling. We can risk affirming that nowadays adaptations are as known as her books, and possibly the major responsible for the fame of Jane Austen among the two last generations of readers/viewers – after the 1990s' boom of film renderings. As Ariane Hudelet (2012, p. 264) states, “Jane Austen exists in the collective imagination maybe as much through her different incarnations as through her texts”. In academic terms, adaptations seem to have boosted the study of her works. More so, together with Shakespeare's, Jane Austen's adaptations contributed to the emergency of film adaptation as a domain of study (Cartmell & Whelehan, 2005).

The massive misinterpretation of her marriage stories as passion-driven romantic stories perhaps leads to a general wrong impression on her literature, especially by those who only watch her instead of reading her, but also by those who read her after watching adaptations. A migration in genre and style may be due to producers' desire to win over an audience that yearns for heartwarming stories, but also to a narratological aspect: the lack of a third-person narrator, largely responsible for Austenian irony and rationality. Already alluded by Nora Nachumi (2001), among other scholars, this is the hypothesis that guides our brief investigation.

The analytical framework adopted in this study developed gradually from the authors' long-term engagement with Jane Austen's works and their audiovisual adaptations. Through repeated readings of the novels – combined with the experience of translating Austen in Brazil and sustained exposure to film and television adaptations – we refined the questions guiding the analysis. *Pride and Prejudice* and *Emma* were selected to illustrate the lack of the narrator in audiovisual adaptation because both feature highly interventionist and sharply ironic third-person narrators, and because they are among Austen's most culturally influential works, being the most frequently adapted and referenced in contemporary media. The counterexample provided by *Love & Friendship* emerged from our familiarity with Austen's Juvenilia and with Whit Stillman's adaptation of *Lady Susan*.

Although modest in its reception, the film stands out among Austen adaptations for its successful re-creation of Austenian irony. Methodologically, the analysis adopts a narratological approach to examine the transformation – or obliteration – of the narratorial voice in adaptation. In this respect, Wayne C. Booth's work is particularly relevant: both his reading of Austen and his triadic model for understanding the operation of irony offer useful tools for examining how Austenian irony functions in the novels and why it often proves difficult to reproduce in audiovisual media.

We do not intend to exhaust the question of literary genre versus film genre, but to emphasize this one aspect – the narrator – as crucial to the Austenian style and the lack thereof in adaptations, which we will illustrate by examining marriage proposals in various adaptations of the novels *Pride and Prejudice* (1813) and *Emma* (1815). As a counterpoint, we show how *Love & Friendship* (2016) by Whit Stillman, adapted from *Lady Susan* (c. 1794-1799, according to Sabor, 2006), an epistolary novella belonging to Austen's Juvenilia, follows a distinct path: instead of amplifying romantic sentiment, the film preserves the sharp ironic tone of the source through overtly stylized devices, such as sardonic intertitles and a deliberately theatrical mise-en-scène. In the absence of a narratorial voice in the novella, these cinematic strategies function as a surrogate commentator, sustaining the moral ambiguity and the satirical edge that are often softened or lost in adaptations of Austen's major novels.

Lizzy & Darcy in the moors

Among Austen adaptations, *Pride and Prejudice* (2005), directed by Joe Wright, stands out as probably the best received by journalistic critics and fans. The film was nominated for four Oscars – including Best Actress for Keira Knightley in the role of Lizzy – and tends to be forgiven for some deliberate modifications, such as depicting the late 18th century, instead of the early 19th as in the novel. As for the palpable increase in romance and almost Gothic touches absent in Jane Austen's novel, that is a matter for purist academics to address:

This *Pride and Prejudice* aims to attract a very different audience – teenagers – who will gravitate toward a film that looks superficially like *Pirates of the Caribbean* crossed with *Wuthering Heights*: an edgy heroine (Keira Knightley) meets a broody hero in a long coat (Matthew Macfayden) – the music swells as emotions boil and the fog thickens (Troost, 2007, p. 79).

Contrarily to the novel, the film is not particularly funny, but angsty and touching, which is enhanced by the emotionally striking soundtrack; Keira Knightley's Lizzy is more impertinent than prejudiced; Matthew Macfayden's Mr. Darcy seems more melancholic than proud. Even his attire – the long coat

mentioned above – alludes to an icon of Romanticism, the painting *Wanderer above the Sea of Fog* (1818), by Caspar David Friedrich, which is also referenced in a sequence of Lizzy marveled at the beauty of her surroundings:

Figure 1: Lizzy on a cliff



Source: screenshot captured from Joe Wright's *Pride & Prejudice* (2025), 1h19min58sec.

The immediate predecessor of Wright's re-creation, the 1995 BBC miniseries written by Andrew Davies starring Jennifer Ehle and Colin Firth as the main couple, had already significantly increased the romantic-erotic content of the narrative, for instance, in the famous scene in which Mr. Darcy emerges wet from a pond and encounters a surprised Lizzy standing nearby (4th episode, 47min31sec). But Wright's film goes beyond by making the main characters considerably less rational than in the novel, as well as by moving the two proposal scenes to the outdoors: the first takes place under downpouring rain next to a Neoclassical building, while the second love encounter is surrounded by moors-like scenery, in the misty early morning lights. Romanticism is known, of course, for its love of nature (Hinchman & Hinchman, 2007).

Figure 2: Proposal in the rain



Source: screenshot captured from Joe Wright's *Pride & Prejudice* (2025), 1h08min44sec.

Figure 3: Darcy walks to the second proposal in the morning fog



Source: screenshot captured from Joe Wright's *Pride & Prejudice* (2025), 1h53min10sec.

In the novel, the first proposal happens indoors. The second, during a long (and etiquette-conscious) walk; Mr. Darcy and Elizabeth share a detailed conversation, in which they clarify their attitudes and sentiments. It is in the aftermath, however, that the narratives mostly differ. In the novel, the resolution of love does not solve all problems, neither does it represent an abandonment of every rational thought, as perceived in the narrator's voice in the following chapter:

The evening passed quietly, unmarked by anything extraordinary. The acknowledged lovers talked and laughed; the unacknowledged were silent. **Darcy was not of a disposition in which happiness overflows in mirth; and Elizabeth, agitated and confused, rather knew that she was happy than felt herself to be so; for, besides the immediate embarrassment, there were other evils before her.** She anticipated what would be felt in the family when her situation became known: she was aware that no one liked him but Jane; and even feared that with the others it was a dislike which not all his fortune and consequence might do away (Austen, 2012, p. 396; our emphasis).

It is thus noticeable how the couple, according to the narrator, keeps their emotions under control and is still worried about the reaction of those around them. This a strong trait in the Austenian narrative, since it is the delicate balance of relationships in her microcosm that most concerns her. Darcy “was not of a disposition in which happiness overflows in mirth” can be read as funny – ironically funny, as an inside joke shared by the author, through her narrator, and the reader, as Booth (1983) suggests about dramatic irony – because not even after conquering the woman he so much desired he allows himself to be “overflowed in mirth”. It is in pointed, yet sharp, observations like this that irony is largely constructed by the narrator throughout the entire novel.

Emma & Knightley in a rom-com

In his remarks on the rhetoric of fiction, Booth (1983, p. 175) proposes that “there can be no dramatic irony, by definition, unless the author and audience can somehow share knowledge which the characters do not hold”. Irony often presupposes an alliance between at least two participants (narrator and reader, for instance) against a third, unaware, party (the character). This is very palpable in *Emma* (1815), in which we need the narrator to assess how much we can trust the novel's heroine, whose point of view occupies center stage through indirect discourse. Once warned by the insider that she is not to be trusted, we can then experience irony by simply reading her thoughts and speeches, which invariably lack in self-knowledge.

Emma's self-centered nature is generally well translated into film. It is social commentary that tends to suffer more, as Lisa Hopkins (2012, p. 250) comments about the 2009's miniseries by BBC: “Most notably, there are no servants, entirely erasing Austen's carefully nuanced exploration of the nature of work in this society: Mr. Weston goes to see after the dinner, Mr. Elton leads his wife's donkey to Donwell, everyone seems to walk to Box Hill, and Emma does her own gardening”.

Even if *Emma* on screen is in general as comic as the book, the rational side of Emma and Mr. Knightley's union is frequently suppressed and substituted by adorable interactions in bucolic settings. In the novel their marriage is a happy one, but not in a romantic sense; it is happy because it is convenient for both sides, as it does not disturb the expectations of their social environment. There is a rightness to it: “All of the cheap marriage plots in the world should not lead us to be embarrassed about our pleasure in Emma and Knightley's marriage. It is more than just the marriage: it is the **rightness** of **this** marriage, as a conclusion to all of the comic wrongness that has gone before” (Booth, 1983, p. 259; his emphasis).

The happy ending comes when, on his return from London, Mr. Knightley finds Emma in the garden of her house. Their interaction involves clarifying Emma's true feelings regarding Frank Churchill, whom Mr. Knightley mistakenly believed to be Emma's love interest. Harriet, the friend whom Emma manipulates throughout the narrative and ends up falling in love with Mr. Knightley, is also in Emma's mind, as described by the narrator. They both realize their feelings for each other due to jealousy, which has a romantic touch. The dialogue itself is emotionally engaging, ending up with Mr. Knightley's heartfelt declaration, which starts with the famous question “Tell me, then, have I no chance of ever succeeding?” and follows with:

“I cannot make speeches, Emma:” he soon resumed; and in a tone of such sincere, decided, intelligible tenderness as was tolerably convincing.—“If I loved you less, I might be able to talk about it more. But you know what I am.—You hear nothing but truth from me.—I have blamed you, and lectured you, and you have borne it as no other woman in England would have borne it.—Bear with the truths I would tell you now, dearest Emma, as well as you have borne with them. The manner, perhaps, may have as little to recommend them. God knows, I have been a very indifferent lover.—But you understand me.—Yes, you see, you understand my feelings—and will return them if you can. At present, I ask only to hear, once to hear your voice” (Austen, 2012, p. 634).

Emma does not respond to this in direct speech. A few paragraphs later the narrator informs us: “She was his own Emma, by hand and word, when they returned into the house” (Austen, 2012, p. 636).

In adaptations the whole interaction in the garden is generally re-enacted, with cuts in the dialogue and an overall more dramatic approach. For example, the film with Gwyneth Paltrow as Emma (directed by Douglas McGrath, 1996b) changes Mr. Knightley’s (played by Jeremy Northam) love declaration significantly:

I do not wish to call you my friend because I hope to call you something infinitely more dear. Have you not wondered why I ever befriended Frank Churchill? It was because I knew he was intended for you. Indeed, when you insulted Miss Bates at the picnic, I thought that evidence of his influence over you. And I could not bear to see it. So I went away. But I went to the wrong place. My brother’s house is usually a place of comfort to me, but seeing your sister there kept you fresh in my mind. **And the torture, I assure you, was acute.** I only felt hope again when I heard of Mr. Churchill’s engagement. **And I rushed back, anxious for your feelings. Came to be near you. I rode through the rain. I... I’d ride though worse than that if I could just hear your voice telling me that I might at least have some chance to win you** (*Emma* 1996b, 1h49min; our emphasis).

To this undoubtedly romantic speech, citing emotional torture and riding through the rain, Emma responds: “Mr. Knightley, if I have not spoken it is because I am afraid I will awaken myself from this dream. It cannot be true” (1h50min). Her correspondence is soon followed by a proposal: “Marry me, my wonderful, darling friend!”, which is sealed with a kiss. The interaction is not only very different from the one in the book, as it is particularly saccharine.

Emma’s response to Mr. Knightley’s declaration, absent in the novel, is created differently in each adaptation. Adaptors possibly consider it strange and unromantic for her to say nothing after such a declaration, which is perhaps true, since cinema

requires some degree of realism. In the adaptation with Kate Beckinsale and Mark Strong as the leading couple (1996a), Emma says: "I can. I do return them [his feelings]. I do love you. I believe I always have, though I didn't know it until yesterday, I think." (*Emma* 1996a, 1h36min). In the 2009 adaptation written by Sandy Welch, Emma speaks among tears: "I find I do not know what to think" (*Emma* 2009, 4th episode, 48min58sec). These interactions are invariably followed by a kiss, which is also absent in the novel, but it can be argued that it is implied. After all, the couple decides to get married on the spot.

In *Emma*. (2020), directed by Autumn de Wilde, contrary to any expectation of closer resemblance to the novel in the new wave of recent adaptations, the scene unfolds close to the book up to the end of Mr. Knightley's speech, which he closes with an added "Will you marry me?". Emma sighs and has an unexpected nosebleed, then answers:

"I cannot! Harriet. She is in love with you! And she believes that you may love her too. You danced with her... And shown her kindness... You took notice of her at Donwell, and spoke of farming... And seemed on the verge of asking if her affections were engaged..." (*Emma*. 2020, 1h47min).

It is tricky to comment on such scene, for it seems, on one hand, to diminish any possibility of serious romanticism and enhance the narrative's comic trait by treating it as the comedy of manners that it is. On the other hand, the irrationality of it, with Emma acting incoherently and impulsively, is a contrast to her quiet attitude in the novel, in which the sweetness of Emma and Mr. Knightley's interlude is soon tempered by rational decisions after the climax.

In Jane Austen's work, as the narrator informs us, Emma avoids talking about Harriet to her now fiancé, a restraint that indicates both clarity in judgement and the preservation of her individuality after their engagement:

Emma grieved that she could not be more openly just to one important service which his better sense would have rendered her, to the advice which would have saved her from the worst of all her womanly follies—her willful intimacy with Harriet Smith; but it was too tender a subject. She could not enter on it (Austen, 2012, p. 652).

As seen, in the 2020 film not only does she bring up the subject, as she does so in a sort of altruistic outburst:

Figure 4: Emma gets a nosebleed



Source: screenshot captured on *The Independent* (Harrison, 2020).

In the following chapters, Emma's concerns about her housing situation is addressed: she would not have the courage to leave her father in Hartfield and move to Donwell Abbey, Mr. Knightley's property – the one she used to think should go to her (and Mr. Knightley's) nephew Henry, as the narrator reminds us with a rather sarcastic touch:

It is remarkable, that Emma, in the many, very many, points of view in which she was now beginning to consider Donwell Abbey, was never struck with any sense of injury to her nephew Henry, whose rights as heir-expectant had formerly been so tenaciously regarded. Think she must of the possible difference to the poor little boy; and yet she only gave herself a saucy conscious smile about it, and found amusement in detecting the real cause of that violent dislike of Mr. Knightley's marrying Jane Fairfax, or any body else, which at the time she had wholly imputed to the amiable solicitude of the sister and the aunt. (Austen, 2012, p. 645; our emphasis)

The miniseries *Emma* (2009) turns this issue into an ultra-emotional sequence, with Emma running to her fiancé's house tearfully to announce that they can never marry because she would never leave her father.

In the novel, there are no such outbursts. The idea of a marriage between Emma and Mr. Knightley borders on logic, and any minor inconvenience will soon be managed: "In general, it was a very well approved match. Some might think him, others might think her, the most in luck" (Austen, 2012, p. 655). In the final paragraph, the novel confirms its comic nature and social commentary on the frivolity of the rural petty bourgeoisie represented by Mrs. Elton:

The wedding was very much like other weddings, where the parties have no taste for finery or parade; and Mrs. Elton, from the particulars detailed by her husband, thought it all extremely shabby, and very inferior to her own.—“Very little white satin, very few lace veils; a most pitiful business!—Selina would stare when she heard of it.”—But, in spite of these deficiencies, the wishes, the hopes, the confidence, the predictions of the small band of true friends who witnessed the ceremony, were fully answered in the perfect happiness of the union (Austen, 2012, p. 664).

As seen here, the overall tone of the denouement is cheerful, but there is no loss of irony.

***Lady Susan* and the epistolary form: what becomes of irony in the absence of a third-person narrator?**

A striking counterexample to the systematic romanticization of Austen on screen is *Love & Friendship* (2016), by Whit Stillman, an adaptation of *Lady Susan*, one of Austen's lesser-known early works. *Lady Susan* does not belong to the canonical constellation of Austenian heroines, and its epistolary form produces a narrative texture fundamentally different from the six major novels. Because the story unfolds almost exclusively through letters, the text offers no stable third-person guide to regulate moral judgment. There is no narratorial “voice of reason” mediating the reader's access to events; instead, readers must assemble character, motive, and ethical positioning from a patchwork of partial, self-interested, and sometimes mendacious testimonies. *Lady Susan* not only withholds overt moral commentary but also invites the reader to engage in interpretive labor typically performed by Austen's ironic narrators.

What we intend to argue here is that, even without an effective third-person narrator, it is possible to construct an ironic layer in the film adaptation of an epistolary novella. Returning to Booth's (1983) argument about the necessity of shared knowledge between two parties — knowledge unavailable to a third — we find in *Lady Susan* a protagonist with a strong and distinctive personality, relentlessly pursuing her own interests, oblivious to other people's feelings (including those of her own daughter, Frederica). The novella has been considered a “failure” by some critics, mainly because of the narrative twist at its end. Jane Austen left the text unfinished for about ten years, returning to it later to write a “Conclusion” that does introduce a third-person narrator (Owen, 2013; Speidel, 2020; Nojiri, 2023).

More recently, however, *Lady Susan* has been “adopted” by feminist criticism (predictably so, according to Margaret Drabble, cited by Owen, 2013). From this perspective, the inconsistency of *Lady Susan*'s narrative architecture is largely

compensated by the “successful subversive vitality” of “an extraordinary, non-conformist, powerful woman who utterly undermines the patriarchal strictures of her claustrophobic society” (Owen, 2013, pp. 83–84). The point here is not how Lady Susan should be morally judged — as a Machiavellian figure or as a champion of women’s social advancement. What matters is the fact that her judgment is not guided by any narrator and is therefore left in the hands of the reader.

Stillman’s adaptation, though playful and overtly stylized, manages to preserve this interpretive openness by assigning to the camera — and to the film’s paratextual devices — a role analogous to the missing narrator of the epistolary source. We will focus here on what can be argued to be most salient strategy, the series of onscreen inscriptions introducing the characters. Far from offering neutral orientation, these written vignettes function as miniature satirical interventions, laden with irony in a tone unmistakably resonant with Austen’s own. Their wry formulations duplicate, in cinematic form, the kind of evaluative mischief Austen’s narrators usually deliver through free indirect discourse. Here, the film exploits paratext as a commentator: it directs the viewer toward a humorous, gently mocking interpretive frame without dictating a moral verdict.

The film opens with Lady Susan Vernon (Kate Beckinsale) and her daughter Frederica (Morfydd Clark) leaving Lord Manwaring’s estate in great haste, after Lady Susan’s presence has provoked scandal, jealousy, and domestic turmoil. As mother and daughter rush into the carriage, they are watched from the entrance staircase by Lady Manwaring (Jenn Murray), the aggrieved wife, by Lord Manwaring himself (Lochlann O’Mearáin), and by Sir James Martin (Tom Bennett), who at this moment is Lady Susan’s chosen suitor for Frederica, strategically selected to secure both mother and daughter’s future.

This brisk and tumultuous exit is immediately framed by the first sardonic intertitles of the film, which successively introduce the four key figures of the opening sequence (See Figures 5 to 8). Rather than functioning as neutral identifiers, these captions operate as compressed ironic verdicts, establishing from the outset a comic economy of desire, kinship, and strategic marriage.

Figure 5: Introduction of Lord Manwaring



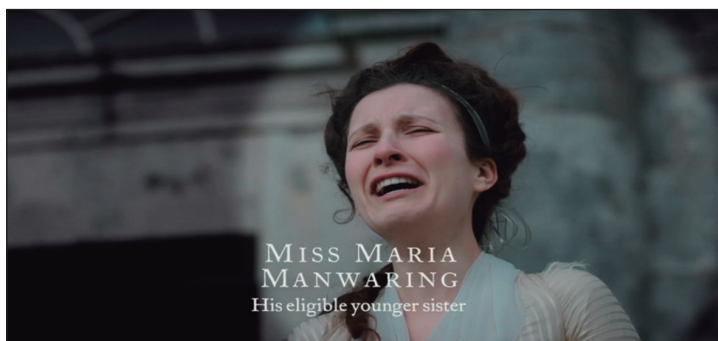
Source: screenshot captured from Whit Stillman's *Love & Friendship* (2016), 2m01sec to 2m08sec.

Figure 6: Introduction of Lady Lucy Manwaring



Source: screenshot captured from Whit Stillman's *Love & Friendship* (2016), 2m09sec to 2m14sec.

Figure 7: Introduction of Miss Maria Manwaring



Source: screenshot captured from Whit Stillman's *Love & Friendship* (2016), 2m15sec to 2m22sec.

Figure 8: Introduction of Sir James Martin

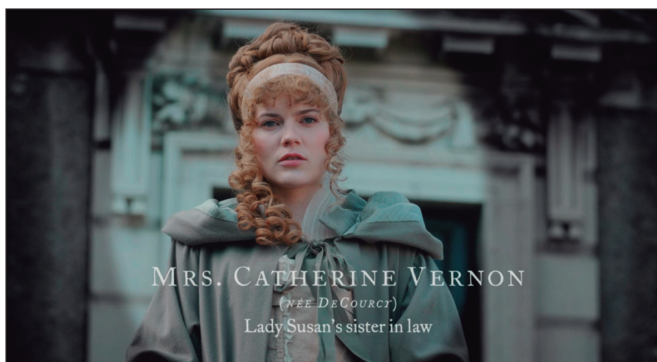


Source: screenshot captured from Whit Stillman's *Love & Friendship* (2016), 2m23sec to 2m30sec.

Lord Manwaring, for instance, is described as “divinely attractive” not only in a physical sense, but also in terms that implicitly condense wealth, visibility, and social authority. Sir James Martin, characterized as “a bit of a rattle,” appears as a wealthy yet naïve and socially inept figure, whose marital future (Frederica Vernon or Maria Manwaring) is openly negotiated by others, underscoring his function as an instrument within the marriage market rather than as an autonomous agent. Lady Manwaring, in turn, is introduced simply as “his wealthy wife,” a formulation that foregrounds economic status over emotional depth and suggests the primacy of material interest in the constitution of marital bonds. Miss Maria Manwaring is described as “eligible,” not because of any personal fortune, but through her proximity to a powerful male figure within the family network. This places her in a structurally distinct position from Frederica Vernon, whose social value depends almost entirely on the urgency of securing a rich husband – an urgency repeatedly articulated by Lady Susan herself. Taken together, the intertitles outline a hierarchy in which social worth and marital prospects circulate less through individual qualities than through proximity to masculine wealth and authority; they also help to organize the understanding of the network of relationships and intrigues described in the letters of various characters in the novella.

It should also be noted that the frames shown are not frozen images but excerpts from moving scenes, in which the characters gesture and display dynamic facial expressions. This, in itself, enhances the jocular tone of the presentation. The following scene depicts Lady Susan's brother-in-law's estate. The property, known as Churchill, becomes the setting in which other central characters of the narrative are introduced.

Figure 9: Introduction of Catherine Vernon



Source: screenshot captured from Whit Stillman's *Love & Friendship* (2016), 2m39sec to 2m43sec.

Figure 10: Introduction of Charles Vernon



Source: screenshot captured from Whit Stillman's *Love & Friendship* (2016), 2m44sec to 2m48sec.

Figure 11: Introduction of Reginald de Courcy



Source: screenshot captured from Whit Stillman's *Love & Friendship* (2016), 2m49sec to 2m53sec.

These three last title-cards, although they frame the actors in motion, present them in a markedly more restrained manner – almost static – without the exaggerated pathos of the preceding frames, in which nearly every character appears shouting or in tears. This shift in tonal and visual disposition is fully consistent with the nature of these characters. Catherine Vernon, explicitly identified as Lady Susan's sister-in-law, emerges as a figure of resistance, capable of curbing Lady Susan's maneuvers toward her "young and handsome" brother, Reginald. Mr. Charles Vernon, Catherine's "obliging husband," completes this arrangement of strong-willed women and comparatively less assertive men, reinforcing the film's recurring comedic pattern of gendered asymmetry in social power.

In Churchill, Mrs. Catherine Vernon receives a letter announcing the imminent arrival of her sister-in-law, Lady Susan – a piece of news she receives with visible unease. Her brother, Reginald, remarks with thinly veiled malice on Lady Susan's reputation as "the most accomplished flirt in all England" (3m05sec), which is an adaptation of a vitriolic letter written by him to his sister in the novella:

I congratulate you and Mr. Vernon on being about to receive into your family **the most accomplished coquette in England**. As a very distinguished flirt I have always been taught to consider her, but it has lately fallen in my way to hear some particulars of her conduct at Langford: which prove that she does not confine herself to that sort of honest flirtation which satisfies most people, but aspires to the more delicious gratification of making a whole family miserable (Austen, 2024, n.p.; our emphasis)

In the film, Mr. Charles Vernon hastens to counter this judgment by suggesting that such fame stems less from misconduct than from envy provoked by Lady Susan's beauty and social distinction. A strategic cut then shifts the scene to London, where Lady Susan visits her friend Alicia Johnson. It is there that the repercussions of her reputation become concrete: Lady Manwaring has written to Alicia's husband, Mr. Johnson – who acts as a kind of moral guardian on Lady Manwaring's behalf – urging him to sever Alicia's contact with Lady Susan, which he promptly does.

At Alicia's house, Lady Susan comments with striking candor on this interference. She suggests that Lady Manwaring should not have married a man like Lord Manwaring if she were inclined to jealousy, affirms without embarrassment her own fondness for him, and adds that, during her stay at Langford, she had been determined to act with discretion, "with no flirtation," and only in private. She delivers these statements with remarkable composure, ease, and self-possession. This unguarded display of confidence sharpens the ambiguity surrounding her character: condemned by society as an incorrigible flirt, Lady Susan nevertheless appears wholly impervious to moral censure, continuing to act as though nothing in her conduct were in the least reproachable.

This carefully staged ambiguity in the construction of Lady Susan's character is inseparable from the broader comic architecture of the film. Much more could be said about the film's sustained choreography of humor and irony, which permeates not only its intertitles but also its dialogue and narrative construction; however, constraints of space make such an undertaking impossible here.

Sir James Martin's ingenuous absurdities alone would merit a separate analysis: his solemn reflections on the "twelve commandments," his earnest search for both a church and a hill within the Churchill estate, or his naïve announcement to Alicia that, scarcely a day after his marriage, Lady Susan had informed him that he was to become a father. This declaration will later be further ironized when the spectator realizes that Lord Manwaring is in fact spending an extended season with Sir James and Lady Susan on their own property. The film thus accumulates layers of farce that oscillate between social blindness, strategic concealment, and comic delay, constantly inviting the spectator to reassess appearances.

The final scene radicalizes this ambivalence. Frederica appears radiantly grateful to her mother for what she perceives as a supreme sacrifice – the mother's marriage to Sir James Martin – which has indirectly enabled her own union with Reginald. The moment is staged as openly romantic: Frederica sings a pastoral ballad ("Over the mountains... love will find out the way", (1h28m), drawn from *Percy's Reliques* and arranged by Roger Quilter (OVER, n.d.), whose lyrics proclaim the triumph of love over obstacles. Frederica may genuinely believe in this moral resolution; yet the spectator is invited to recognize that what truly "found a way" was not love but Lady Susan's intricate network of calculation and manipulation. In a sense, the film does offer a happy ending – nearly everyone appears content. But this harmony is irreducibly indebted to Lady Susan's intrigues, which leaves open a final, troubling question: whether she is merely a morally unscrupulous agent or, paradoxically, a pragmatic benefactress who understands the world as it is and survives it without relinquishing what she values most: money, social position, and her bond with Lord Manwaring.

Final remarks

Jane Austen portrayed relationships among the rural minor aristocracy and bourgeoisie of late 18th to early 19th-century England in a critical way, showing how financial interests and the need for young women to find an eligible groom guided marital decisions. Although she did this in a light and funny way, there is no way to confuse the entirety of her literary work with the Romanticism expressed by other authors of her time.

On screen, however, her novels are usually adapted with more sweetness and less acidity, more passion and less social criticism, as we have demonstrated in the examples of adaptations of *Pride and Prejudice* and *Emma*. According to

the hypothesis examined here, from a formal point of view, this phenomenon is related to the absence of the ironic third-person narrator, who is often responsible for forming a pact with the reader against the characters, criticizing them openly or between the lines. Without this commentator to remind us of their ulterior motives, the characters' actions and speeches may seem naïve and open-hearted.

However, our counterexample shows that the absence of verbal narration and insider look is not an impediment for the establishment of an ironic tone, because irony can be redistributed across different adaptive strategies. Films derived from novels with an ironic third-person narrator frequently convert that irony into emotional legibility and romantic reassurance – perhaps more due to commercial reasons than formal ones, a new hypothesis that future studies on the reception of Jane Austen's audiovisual adaptations may seek to understand. By contrast, *Love & Friendship* erects a saturated landscape of sarcasm and theatrical excess while masquerading as a romantic comedy – an arrangement that allows naïve spectators, much like Frederica herself, to read it as a story with a happy ending, even as the film consistently supplies all the elements necessary for a rigorously detached and ironic apprehension of its own narrative world.

COSTA, C. B; PISETTA, L. M.R. . Culpe (a falta de) o narrador: mais romance, menos ironia nas adaptações cinematográficas de Jane Austen. **Itinerários**, Araraquara, n. 62, p. 17-13, jan./jun. 2026.

■ **RESUMO:** *A acidez austeniana nem sempre é bem traduzida no cinema, na TV e no streaming. Esta é a hipótese norteadora do presente estudo, que relaciona o ganho sistemático de romantismo que acompanha a migração da obra de Jane Austen para as mídias audiovisuais à obliteração do narrador em terceira pessoa. Ilustramos esse fenômeno selecionando trechos de variadas adaptações de Orgulho e Preconceito e Emma, seus romances com o maior número de recriações audiovisuais. Nossa discussão mostra como, apesar de sua enorme popularidade na atualidade, as obras de Austen são frequentemente mal interpretadas como mais amorosas e ingênuas do que de fato são, exemplificando, assim, como pode ser difícil adaptar a literatura a um novo meio. Como contraexemplo, no entanto, examinamos a adaptação da novela epistolar Lady Susan, cuja ausência de um guia narrativo no texto original permite que o filme Amor e Amizade (2016), de Whit Stillman, recrie a ironia de Austen por meio de recursos cinematográficos como intertítulos e enquadramento visual. Neste caso, o diretor mobiliza estratégias cinematográficas para recuperar o humor afiado, muitas vezes silenciado nas adaptações dos principais romances, demonstrando que a ironia austeniana pode, sob certas condições, ser transposta com sucesso para o cinema.*

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Jane Austen; adaptação cinematográfica; narrador irônico.*

REFERENCES

AUSTEN, Jane. **Four Classic Novels**. New York: Fall River Press, 2012.

AUSTEN, Jane. **Lady Susan**. Project Gutenberg eBook (most recently updated August 8, 2024). Available at: <<https://www.gutenberg.org/cache/epub/946/pg946.txt>>, access on Dec 13, 2025.

BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Fiction**. London: The University of Chicago Press, 1983. Kindle.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (ed.). **Adaptation: From Text to Screen, Screen to Text**. Nova York: Routledge, 2005.

CHESTERTON, G. K. About the Films (1936). In: GEDULD, Harry (ed.). **Authors on Film**. Bloomington: Indiana University Press, 1972. pp. 112–17.

HARRISON, Ellie. Queen's Gambit star Anya Taylor-Joy reveals she can make her nose bleed on cue. In: **The Independent**, December 7, 2020. Available at: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/anya-taylor-joy-emma-queens-gambit-b1767215.html>>, access on Dec 13, 2025.

HINCHMAN, Lewis P.; HINCHMAN, Sandra K. “What We Owe the Romantics.” **Environmental Values**, v. 16, n. 3, 2007, pp. 333–54.

HOPKINS, Lisa. Shakespeare to Austen on Screen. In: CARTMELL, Deborah (Ed.). **A Companion to Literature, Film, and Adaptation**. Chichester (West Sussex): Wiley-Blackwell, 2012. pp. 241-255.

HUDELET, Ariane. Austen and Sterne: Beyond Heritage. In: CARTMELL, Deborah (Ed.). **A Companion to Literature, Film, and Adaptation**. Chichester (West Sussex): Wiley-Blackwell, 2012. pp. 256-271.

NACHUMI, Nora. “‘As if!’ Translating Austen’s Ironic Narrator to Film’. In: TROOST, Linda; SAYNE, Greenfi Eld (ed.). **Jane Austen in Hollywood**. Lexington: University of Kentucky Press, 2001. pp. 130-139.

NOJIRI, Elines Francisca Pereira. *Amor e amizade*, filme de Whit Stillman, e *Lady Susan*, romance de Jane Austen: um estudo comparativo entre uma adaptação e sua fonte literária. In: COSTA, C. B.; PISETTA, Lenita (orgs.) **Tradução e Narrativa**. Campinas: Mercado de Letras, 2023.

O’GRADY, Eileen. Did Jane Austen even care about romance? In: **The Harvard Gazette**, July 7, 2025. Available at: <<https://news.harvard.edu/gazette/story/2025/07/did-jane-austen-even-care-about-romance>>, access on Dec 13, 2025.

OVER the mountains. Song by Roger Quilter. Oxford International Song Festival. Available at: <<https://oxfordsong.org/song/over-the-mountains>>, access on Dec 8, 2025.

OWEN, David. The Failed Text that Wasn't: Jane Austen's Lady Susan. In: SUMILLERA, Rocío G.; MARTÍNEZ DUEÑAS, José Luis (orgs.). **The Failed Text: Literature and Failure**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

SABOR, Peter (ed.). Juvenilia. **The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SPEIDEL, Susan. Letters from Page to Screen and Back Again: Jane Austen's "Lady Susan" and Whit Stillman's Two Versions of "Love and Friendship". **Persuasions On-Line**, vol. 40, no 2. Disponível em: <<https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-40-no-2/speidel/>> Accessed on Dec 5, 2025.

TROOST, Linda V. The Nineteen Century Novel on Film: Jane Austen. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **The Cambridge Companion to Literature on Screen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 79-87.

WATT, Ian. **Jane Austen**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1963.

FILMS AND MINISERIES

DE WILDE, Autumn. **Emma**. Screenplay: Eleanor Catton. UK: Working Title Films, 2020. Color, sound, 124 min.

HECKERLING, Amy. **Clueless**. Screenplay: Amy Heckerling. USA: Paramount Pictures, 1995. Color, sound, 97 min.

LANGTON, Simon. **Pride and Prejudice**. Screenplay: Andrew Davies. UK: BBC, 1995. Color, sound, 300 min.

LAWRENCE, Diarmuid. **Emma**. Screenplay: Andrew Davies. UK/USA: A+E Networks, 1996a. Color, sound, 107 min.

LEE, Ang. **Sense and Sensibility**. Screenplay: Emma Thompson.

McGRATH, Douglas. **Emma**. Screenplay: Douglas McGrath. UK/USA: Miramax, 1996b. Color, sound, 120 min.

O'HANLON, Jim. **Emma**. Screenplay: Sandy Welch. UK: BBC, 2009. Color, sound, 244 min.

STILLMAN, Whit. **Love & Friendship**. Screenplay: Whit Stillman. USA: Amazon Studios, 2016. Color, sound, 90 min.

WRIGHT, Joe. **Pride & Prejudice**. Screenplay: Deborah Moggach, Emma Thompson. UK/France/USA: Universal Pictures, 2005. Color, sound, 129 min.



“SENSE WILL ALWAYS HAVE ITS ATTRACTIONS FOR ME”: O BOM SENSO FEMININO EM *RAZÃO E SENSIBILIDADE*

Débora Souza da ROSA *

■ **RESUMO:** Este artigo investiga a construção da noção de bom senso feminino no romance *Razão e sensibilidade*, de Jane Austen, a partir da conduta consciente de Elinor Dashwood em comparação com a de sua irmã Marianne. Destaco na obra de Austen os pontos de divergência ideológica entre o Iluminismo britânico e as *Lumières* francesas, e o modo como o bom senso britânico articula os conceitos de razão e de simpatia. Parto da construção de uma concepção de futuro moderna baseada na ideia de “progresso”, aliada à noção setecentista de um “tempo feminino” cíclico, para compreender as críticas anti-jacobinas e antirromânticas de Austen tanto ao culto da razão quanto ao culto à sensibilidade. Defendo que Austen retrata a virtude da prudência, ou bom senso, como sistema autoprotetivo para mulheres, inspirando a preservação das tradições não como legitimação de verdades absolutas, e, sim, como estratégia de sobrevivência moral diante do aprisionamento ao papel feminino de reprodução da vida e do tempo histórico dos homens.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Bom senso feminino. *Razão e sensibilidade*. Iluminismo britânico. Progresso. Consciência histórica.

*É histórico o que muda, também é
histórico o que não muda.
(Braudel, 1992, p. 356).*

Introdução

É no mínimo curioso que o pontapé inicial da minha pesquisa sobre o papel do bom senso feminino na construção da consciência histórica inglesa tenha sido dado por uma passagem do *Sur les femmes*, ensaio do filósofo iluminista francês Denis Diderot, de 1772:

* UFPB – Universidade Federal da Paraíba. Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. João Pessoa – PB – Brasil. 58045-230 – debora.rosa@academico.ufpb.br

[l]a femme porte au dedans d'elle-même un organe susceptible de spasmes terribles, disposant d'elle, et suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce. C'est dans le délire hystérique qu'elle revient sur le passé, qu'elle s'élance dans l'avenir, que tous les temps lui sont présents. C'est de l'organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires¹ (Diderot, 1818, p. 642, grifo meu).

Percebi que a partir daí as mulheres poderiam estar e era necessário à ordem falocêntrica que estivessem em todos os tempos, para que não se dessem conta de que nunca estariam *de fato* em nenhum, de que seriam apenas e sempre crianças angelicais e que, quando, finalmente, bruxas anciãs, sua sabedoria serviria para revelar – com seus olhos cegados – passados e futuros não seus, mas dos homens, protagonizados pelos homens, para os homens. Estando em todo tempo, a mulher está em nenhum, seu vácuo temporal se mantendo a serviço das revelações do *Zeitgeist*, como as Moiras. E as modernas Moiras parecem ser, na literatura inglesa dos séculos 18 e 19, as damas sensatas do romance burguês.

Proponho uma análise do romance *Razão e sensibilidade* (1811), de Jane Austen, e mais especificamente da personagem Elinor Dashwood, em sua relação com sua irmã, Marianne, no que se refere à construção de uma caracterização do bom senso feminino a partir de diferentes discursos filosóficos e tradições estéticas correntes no início do século 19. Perpasso brevemente conceitos essenciais para a história da filosofia e da cultura ocidental desde a modernidade, como “bom senso” ou “prudência”, “progresso”, “razão”, “sensibilidade”, “simpatia”, “polidez”, “*gentility*”, e contextualizo a obra de Austen dentro da esfera de debates por eles suscitados. Defendo aqui, ainda, que a noção de bom senso feminino no romance exprime uma consciência histórica própria marcada por uma moralidade negativa do progresso – fruto do novo discurso de feminilidade burguesa que Austen endossa formalmente, mas contrapõe racionalmente, por meio de seu *wit* e de seus sofisticados recursos narrativos.

O “tempo feminino”

O chamado século das Luzes, das *Lumières* na França, do *Aufklärung* na Alemanha, foi também o período em que se naturalizou o discurso das identidades sexuais baseadas nas diferenças biológicas entre homens e mulheres. A mulher

¹ No decorrer deste artigo, todas as notas tradutórias são de minha responsabilidade. Tradução do trecho em destaque: “[a] mulher carrega dentro de si um órgão suscetível de espasmos terríveis, que dela dispõe e suscita em sua imaginação fantasmas de toda espécie. É no seu delírio hístico que **ela revisita seu passado, que se lança no que está por vir, que todos os tempos lhe são presentes**. É desse órgão próprio ao seu sexo que partem todas as suas ideias extraordinárias” (Diderot, 1818, p. 642, tradução e grifo meus).

passa a ser entendida, em toda a sua constituição fisiológica e ontológica, como o oposto complementar do homem, prisioneira de seu útero e do encadeamento de sofrimentos por ele causados nos variados ciclos da vida. Essas dores não mais apenas a acometem, mas passam a definir a sua própria essência e, por consequência, sua experiência com o tempo. O tempo da mulher passa, segundo Natania Meeker (2003, p. 70), a ser “characterized first and foremost by its repetitiveness – the cycle of eternal return which becomes, in ‘*Sur les femmes*’, the sign of the natural”².

O discurso sobre a própria modernidade encetado pelos *philosophes* iluministas já nasce genderizado. O que a epistemologia feminista procura provar é que as epistemologias da modernidade são assentadas, acima de tudo, numa fabricada dicotomia dos gêneros sexuais. Mais especificamente sobre a lógica da literatura libertina ou licenciada, da qual faz parte *Sur les femmes*, Natania Meeker (2003, p. 72) afirma que,

[d]uring the French Enlightenment, the gradual naturalization of sex includes the naturalization of differing relationships to historical change for men and for women [...] Women’s time [...] begins to become rooted in the eternal (and internal) difference of their biology, and increasingly resembles that of natural (rather than social) history.³

Ou seja, no mesmo processo de transformação das epistemologias ocidentais por meio do qual o futuro passa a significar “progresso”, importantes filosofias iluministas excluem as mulheres dele. Afinal, por determinação biológica, a mulher experiencia o tempo diferentemente do homem, e não pode, portanto, produzir conhecimento válido para ou sobre a história, visto que todo o conhecimento científico passa a ser pautado pela lógica do progresso.

Nas narrativas sentimentais, as mulheres encontram a perfeita alegoria desse lugar de imanência cíclica na dor que essencializa a feminilidade ocidental. Não somente a mulher não evolui, mas tão mais “feminina” é aquela que resiste à mudança, ao progresso. “Even the virtuous woman exists steadfastly outside of time while all around her moves ineluctably forward; her context is out of context, unaffected by the progression of history”⁴ (Meeker, 2003, p.82). “Mulher” torna-

² “caracterizado inicialmente pela repetitividade – pelo ciclo de eterno retorno que se torna, em *Sur les femmes*, o sinal do natural” (Meeker, 2003, p. 70, tradução minha).

³ “[d]urante o Iluminismo francês, a gradual naturalização do sexo inclui a naturalização de relações diferentes com a mudança histórica para homens e mulheres [...] O tempo para as mulheres [...] começa a tornar-se enraizado na eterna (e interna) diferença da sua biologia, e passa a parecer cada vez mais o tempo da história natural (em vez da social)” (Meeker, 2003, p. 72, tradução minha).

⁴ “Até a mulher virtuosa existe persistentemente fora do tempo enquanto tudo ao redor dela se move inevitavelmente para frente; seu contexto é fora de contexto, intocado pela progressão da história” (Meeker, 2003, p. 82, tradução minha).

se, ao longo do século 18, um signo de constância contra o qual se vai medir o progresso – conceito fundador da modernidade, ideia que, segundo o historiador Reinhart Koselleck, promove a grande mudança, o rompimento da continuidade entre o passado e o futuro no Ocidente. Na modernidade acelerada pela era industrial, o futuro deixa de ser uma repetição previsível do passado para tornar-se um horizonte de expectativa,

caracterizado por dois momentos: por um lado, pela **aceleração** com que se põe à nossa frente; por outro lado, pelo seu caráter desconhecido. [...] mesmo o presente, frente à complexidade desse **conteúdo desconhecido**, escapa em direção ao não experimentável. (Koselleck, 2006, p. 36, grifos meus).

Aos homens caberá, segundo os novos papéis sexuais ocidentais, agir, produzir, arriscar-se, inovar, **fazer acelerar**, lançar-se ao **desconhecido**, enquanto às mulheres caberá o serviço de reproduzir a vida e os costumes, conservando o que de estrutura fixa for necessária para que não se interrompa o progresso, como o casamento e a família nuclear burguesa. Neste contexto, o conservadorismo parece a posição política mais “natural” – além de moralmente apropriada – às mulheres, e o bom senso, portanto, sua melhor “arma”.

A maioria dos críticos de Jane Austen concorda que o bom senso é a virtude de maior valor social no conjunto de sua obra. São as mulheres que conservam as estruturas miniaturizadas das tradições – o bom senso ou a prudência sendo, afinal, o que o filósofo contemporâneo André Comte-Sponville (2012, p. 38) define como “a disposição que permite deliberar corretamente sobre o que é bom ou mau para o homem (não em si, mas no mundo tal como é, não em geral, mas em determinada situação) e agir em consequência, como convier”.

As personagens femininas mais “simplórias” apenas obedecem, sem hesitar, os costumes, respeitam as tradições, não interferem, não questionam, não calculam a produtividade circunstancial de cada norma social, jamais faltam com o decoro. Para toda heroína sensata há, nos romances burgueses a partir do século 18, pelo menos um tipo de contraponto feminino: ou uma dessas defensoras do senso comum que mencionei, ou uma heroína (frequentemente trágica) ou vilã (fria, “masculinizada”) que desafia o “tempo feminino” de Denis Diderot e busca (sem êxito) transcendê-lo, inscrevendo sua trajetória no “tempo masculino” do progresso. Essa tipologia se insinua como um padrão nos romances estruturados em torno da chamada “moral burguesa”, e o princípio que possibilita essa tipificação é a compreensão do “bom senso” na sua relação com o progresso, e da relação do progresso com o “tempo feminino” ontologicamente não-diacrônico descrito pelos *philosophes*.

O fato é que o caráter acelerado e o conteúdo desconhecido da nova percepção de futuro provocam, desde o início, tanto excitação quanto temor, gerando entusiasmados adeptos e críticos contumazes. Os poetas românticos estão entre os

maiores críticos da destruição da natureza e das tradições por parte do racionalismo francês e dos avanços científicos da revolução industrial. Como afirma o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1999, p. 372),

nossa dívida para com o romantismo é justamente essa correção do *Aufklärung*, no sentido de reconhecer que, à margem dos fundamentos da razão, a tradição conserva algum direito e determina amplamente as nossas instituições e comportamentos.

Uma vez que, todavia, o progresso não pode parar, e cabe aos homens, seus agentes, promover as mudanças necessárias, transcender o conhecido e seguro, então o universo da manutenção da tradição na consciência histórica ocidental é progressivamente “terceirizado” para as mulheres, de sorte que elas não apenas preservaram tradições, mas as modificaram. E, ao fazê-lo, modificaram significativamente as formas de se compreender e registrar como se sente o tempo – a principal dessas formas (no campo das artes) sendo o próprio romance, essa forma narrativa tão restringida quanto libertada pelo suposto “tempo feminino”.

O dispositivo usado pelas mulheres para manter esse complexo equilíbrio de forças é identificado de várias formas, nos romances burgueses, mas, especialmente naqueles escritos por mulheres, ele toma a forma do menos glamoroso, menos místico “bom senso”. As autoras tendem a perceber menos efeitos mágicos (“intuição”) ou naturais (“instinto”) na genderização dos papéis sociais que as limitam, e tendem a descrever os percursos internos complexos das mulheres sensatas – que conduzem suas escolhas e ações por meio de uma exaustiva combinação de razão e sensibilidade que identifico como o bom senso feminino.

A “correção romântica” da hermenêutica iluminista mencionada por Gadamer é, portanto, no campo da moral e dos costumes, frequentemente uma correção feminina, do “tempo feminino” (ao “tempo masculino”), ou protagonizada por mulheres que buscam restituir a autoridade das tradições tanto para a preservação de estruturas sociais essenciais quanto para a preservação do seu próprio papel na esfera da sociabilidade. Dentro dessa estrutura, porém, destacam-se as mulheres sensatas, personagens literárias que não se limitam a reproduzir modelos, mas colocam em sua balança moral, a cada circunstância, a produtividade de preservar tradições e a de acolher as rupturas, capazes de divisar entre as formas fluidas aquelas que se fixarão no futuro, e, assim, de calcular (ou intuir) as vantagens de cada investimento presente.

O decoro: herança da *gentility*

No universo austeniano, não escutamos falar sobre guerras, sobre imperialismo, sobre violência ou miséria extremas, mas o peso do império carrega as

tintas da imaginação moral de uma autora que, em meio a um baile vigoroso de risos e ironia, deixa transparecer o imperativo compulsório da “constância feminina”. O exemplo mais característico desse imperativo está no romance *Razão e sensibilidade* cuja heroína, a mais sensata das personagens femininas de Austen, mantém à custa de hercúlea repressão a aparência do mais digno decoro, do início ao fim da narrativa. Elinor Dashwood “was stronger alone; and her own good sense so well supported her, that her firmness was as unshaken [...]”⁵ (Austen, 2005, p. 107).

Contrariamente ao que afirmaram Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau e tantos outros *philosophes* que erigiram os pilares fâlicos dessa “natureza feminina”, o que se lê em Austen, herdeira de Mary Wollstonecraft, especialmente no romance que discute diretamente o conceito-chave da feminilidade setecentista (a sensibilidade), são “métodos”, “doutrinas”, “sistemas”, não natureza, que norteiam os comportamentos das irmãs. Afinal, tanto racionais quanto sensíveis, elas escolhem caminhos de conduta diferentes, e isso determina seus sucessos e insucessos na trajetória da empreitada matrimonial. Num dos embates de ideias das duas, Marianne provoca Elinor a explicar melhor a “doutrina” que a orienta:

‘But I thought it was right, Elinor,’ said Marianne, ‘to be guided wholly by the opinion of other people. I thought our judgments were given us merely to be subservient to those of neighbours. This has always been your doctrine, I am sure.’

‘No, Marianne, never. My doctrine has never aimed at the subjection of the understanding. All I have ever attempted to influence has been the behaviour. You must not confound my meaning. I am guilty, I confess, of having often wished you to treat our acquaintance in general with greater attention; but when have I advised you to adopt their sentiments or to conform to their judgment in serious matters?’⁶ (Austen, 2005, p. 72-3).

Elinor defende, neste trecho, sua liberdade de pensamento, enfatizando, porém, que, na dimensão das aparências, a polidez é imperativa. Não é à toa que, em

⁵ “era mais forte sozinha, seu próprio bom senso tão bem a suportava que sua firmeza era inabalável” (Austen, 2005, p. 107, tradução minha).

⁶ ‘Mas eu achei que era certo, Elinor,’ disse Marianne, ‘ser guiada inteiramente pela opinião dos outros. Achei que nossos julgamentos nos eram dados meramente para serem subservientes àqueles dos nossos vizinhos. Esta sempre foi a sua doutrina, tenho certeza.’

‘Não, Marianne, nunca. Minha doutrina nunca buscou a sujeição do entendimento. Tudo o que sempre tentei influenciar foi o comportamento. [...] Sou culpada, eu confesso, de ter frequentemente desejado que você tratasse nossos conhecidos em geral com maior atenção, mas quando eu a aconselhei a adotar os sentimentos deles ou a se conformar aos seus julgamentos em assuntos sérios?’ (Austen, 2005, pp. 72-3, tradução minha).

momentos de crise, quando “it was impossible for [Marianne] to say what she did not feel, however trivial the occasion; [...] upon Elinor therefore the whole task of telling lies when politeness required it, always fell.”⁷ (Austen, 2005, p.94). Como nos é repetido ao longo do romance, é a própria racionalidade de Marianne, e não sua sensibilidade, que a afasta do modelo da irmã e acarreta sua tragédia pessoal, pois ser guiada sempre pelos seus sentimentos e paixões é uma escolha, um ato da vontade, da razão, fundamentado numa crença bastante intransigente e impermeável ao que Austen demonstrará ser o “bom senso”. Logo depois do abalo sísmico da partida de Willoughby para Londres, por exemplo, Elinor “thought with the tenderest compassion of that violent sorrow which Marianne was in all probability not merely giving way to as a relief, but **feeding and encouraging as a duty**.”⁸ (Austen, 2005, p.60, grifo meu).

Em seus romances, Jane Austen questiona o valor moral subjacente em seguir ou não cada uma das regras da polidez, apresentando resultados variados. O fato é que o bom senso começa pela polidez, que é em si apenas “a aparência de uma virtude”, uma “virtude puramente formal, de etiqueta” (Comte-Sponville, 2012, p. 13). Ela nos mantém na aparência das virtudes até que tenhamos maturidade para adotá-las por livre escolha. Trata-se de uma qualidade apenas secundária, ensinada desde a Idade Média e especialmente a partir da Renascença nos chamados livros de cortesia (*courtesy books*), e, a partir do século 19, nos livros de etiqueta por meio dos quais a burguesia ascendente buscava copiar os modos aristocráticos.

A etiqueta é uma fachada para os valores morais, para a ética verdadeira; é, como o próprio nome sugere, a “pequena ética”. Assim sendo, também ética e etiqueta, antes misturadas nos livros de cortesia, são separadas ao longo do século 18, no mesmo processo de genderização das práticas sociais que reserva às mulheres o território da sociabilidade.

[...] [T]he elimination from etiquette of most of the moral, educational, and political matter that had been the staple of courtesy may also be understood, in part, as a consequence of the genre’s feminine orientation: women were not active in the world and hence did not require instruction about worldly things in their books of manners. The etiquette book, therefore, presupposed the emergence of women into the mainstream of sociability [...] but also their

⁷ “era impossível para [Marianne] dizer o que ela não sentia, por mais trivial que fosse, [...] recaía sempre sobre Elinor, portanto, toda a tarefa de dizer mentiras quando a polidez requeria” (Austen, 2005, p. 94, tradução minha).

⁸ “reflete com a mais delicada compaixão sobre aquela dor violenta que Marianne não estava provavelmente apenas externando como um alívio, mas **sentindo e encorajando como um dever**” (Austen, 2005, p. 60, tradução e grifo meus).

continuing exclusion from society's most important sources of power and prestige.⁹ (Curtin, 1985, pp. 418-9).

O sucesso econômico do homem burguês independe da extrema sofisticação de seus modos – que devem, porém, ser cultivados pelas suas mulheres, de modo que elas, sim, passam a consumir os livros de conduta e de etiqueta que reduzem os modos *genteel* dos nobres – o que antes fora dado por expressão manifesta da nobreza de sangue, de origem divina – ao mero treinamento mecânico nas formas de sociabilidade apropriadas a cada época e lugar. Jane Austen demonstra, em toda a sua obra, não acreditar na superioridade moral da aristocracia, seja ela a *gentry* ou a nobreza de títulos, como percebemos pela opinião de Elinor a respeito de Lady Middleton, pelo retrato nada lisonjeiro da viscondessa Lady Dalrymple ou de Sir Walter, de *Persuasão* (1817), ou de Lady Catherine de Bourgh, de *Orgulho e preconceito* (1813).

Numa pesquisa rápida pelo *Merriam-Webster Dictionary*, lê-se, no primeiro conjunto de acepções, que *gentility* é “a condição de pertencer à *gentry*”, “a superioridade social como demonstrada pelos modos, aparências ou comportamento polidos e respeitáveis”. Num segundo sentido, significa, entre outros, “decoro de conduta”, que é o sentido privilegiado por Austen, embora a origem do termo provenha do Inglês Médio, século 14, significando “nascimento ilustre”. No contexto pouco refinado da Baixa Idade Média, a origem nobre era suficiente para qualificar seus modos como superiores e divinos, de acordo com a visão de mundo teocêntrica das sociedades estamentais de que Deus conferira papéis sociais a cada estamento, cabendo à nobreza proteger o resto do povo nas guerras, e servir-lhe de modelo moral e de conduta.

As rupturas sociopolíticas e epistemológicas que desencadearam as revoluções burguesas e, com isso, a modernidade como um todo, a partir do século 18, terminaram por separar o divino do mundano, a ética da estética e, por conseguinte, a superioridade moral da superioridade dos modos. Na obra de Austen, percebemos a fina ironia da narradora diante da pretensão à superioridade moral fundamentada na superioridade de nascimento. Por outro lado, contudo, a moral valorizada nos romances – por mais que, realisticamente, nem sempre logre sucesso – é fortemente enraizada na moral cavalheiresca feudal, com a sua romantização do paternalismo dos donos de terra e do que o historiador marxista Edward Thompson (1976, p. 337)

⁹ “[...] [A] eliminação da etiqueta da maior parte da matéria moral, educacional e política que havia sido a base da cortesia pode também ser compreendido, parcialmente, como uma consequência da orientação feminina do gênero: as mulheres não eram ativas do mundo e, assim sendo, não requeriam instrução a respeito de coisas mundanas nos seus livros de conduta [*manners*]. O livro de etiqueta, portanto, pressupunha a emergência das mulheres na corrente dominante da sociabilidade [...] mas também a sua contínua exclusão das fontes mais importantes de poder e prestígio da sociedade” (Curtin, 1985, pp. 418-9, tradução minha).

chama de uma psicologia social que mantinha um “delicate agrarian equilibrium” na “hierarchy of use-rights”¹⁰. O direito à terra, segundo Thompson (1976, p. 337, grifo meu),

[d]epended not only upon the inherited right but also upon the inherited grid of customs and controls within which that right was exercised. [...] Indeed one could say that **the beneficiary inherited both his right and the grid within which it was effectual: hence he must inherit a certain kind of social or communal psychology of ownership**: the property not of his family but of his family-within-the-commune.¹¹

A *gentility* é, portanto, na obra austeniana, não somente um marcador sociopolítico (como tal, pouco garante de superioridade), mas um conjunto de imperativos morais, a origem e inspiração do tipo de polidez desejável. O mais famoso exemplo disso dá-se quando, em *Orgulho e preconceito* (1813), Elizabeth Bennet rejeita Mr. Darcy em seu primeiro pedido de casamento e oferece como razão primordial o fato de ele não ter agido como um cavalheiro quando eles se conheceram. Ao final do romance, ele confessa à heroína que essa crítica abalou profundamente a consciência que ele tinha de si mesmo, levando-o a promover mudanças significativas no seu comportamento. Outro momento crucial na obra de Austen e divisor das águas em *Emma* (1815) é quando Mr. Knightley critica a heroína pela forma desrespeitosa com que ela tratou a empobrecida, porém *genteel* (aqui no sentido de pertencente à *gentry*), Miss Bates. Em seu discurso, Knightley deixa claro que “[w]ere she a woman of fortune, [...] [he] would not quarrel with [Emma] for any liberties of manner”¹² (Austen, 2005, p. 590), mas, sendo o contrário, o erro da jovem se mostrava grave – e, tal como Darcy, Emma passa o resto do romance tentando repará-lo, tendo sido transformada radicalmente pela crítica.

O conservadorismo do tato feminino

Os erros morais mais sérios nos romances de Austen provêm desse desrespeito à psicologia social da *gentility*, especialmente no que tange ao tratamento dos

¹⁰ “delicado equilíbrio agrário” / “hierarquia dos direitos de uso [da terra]” (Thompson, 1976, p. 337, tradução minha).

¹¹ “[d]ependia não apenas do direito herdado, mas também da grade de costumes e controles herdada, dentro da qual o direito era exercido. [...] De fato, era possível dizer que **o beneficiário herdava tanto seu direito quanto a grade dentro da qual este se efetivava: ele deveria herdar, portanto, um certo tipo de psicologia de posse social ou comunal**: a propriedade não da sua família, mas da sua-família-dentro-da-comunidade” (Thompson, 1976, p. 337, tradução e grifo meus).

¹² “[f]osse [Miss Bates] uma mulher rica, [...] [ele] não censuraria [Emma] por qualquer liberdade” (Austen, 2005, p. 590, tradução minha).

indivíduos hierarquicamente inferiores. Austen sinaliza em vários momentos como, para as mulheres (que, de forma geral, já se encontram entre os inferiores), a conduta mais conservadora é uma medida autoprotetiva, já que elas estão sujeitas a mais e maiores riscos no campo da moralidade. Michael Curtin confirma essa pressuposição ao fazer uma distinção no papel do “tato” presente nos livros de cortesia, voltados para homens, e nos livros de etiqueta, voltados para as mulheres.

In etiquette [...] one deceived out of kindness and had the preservation of another's amour propre as one's object. [...]

Though it is, of course, true that tact, self-effacement, and vulnerability are not exclusively feminine, just as aggressive self-seeking is not inevitably and exclusively masculine, the fact remains that the relative dependence and powerlessness of women and independence and power of men create a psychology and morality appropriate to their given conditions of life¹³ (Curtin, 1985, p. 421).

Historicamente, o tato, como ensinado aos homens, tinha a função de preservar ou adiantar os interesses próprios do sujeito. Quando a maior parte da responsabilidade sobre o tato é transferida, na modernidade, às mulheres, a importância de se ter tato nas relações com os outros deixa de ser egoísta e o autossacrifício pelo outro passa a ser visto como um bem em si mesmo. Em *Razão e sensibilidade*, a diferença do papel do tato entre homens e mulheres ainda pode ser percebida nas formas distintas com que Elinor e o coronel Brandon encaram as atitudes de Marianne. A propósito, é sobre o coronel, “who was on every occasion mindful of the feelings of others”¹⁴ (Austen, 2005, p. 48), que Elinor profere a frase que dá título a este trabalho: “sense will always have its attractions for me”¹⁵ (Austen, 2005, p.40).

Apesar de os dois serem os personagens mais sensatos do romance, suas opiniões diferem a respeito do comportamento de Marianne porque a necessidade de atenção ao tato nas relações sociais é bem maior por parte das mulheres do que dos homens. Na verdade, é a demanda de uma atenção muito maior à polidez (que recai inteiramente sobre Elinor, já que a mãe das duas é tão romântica e inconsequente

¹³ “Na lógica da etiqueta [...] a pessoa enganava por gentileza e tinha por objetivo preservar o amor-próprio do outro. [...] / Embora seja verdade, é claro, que tato, humildade e vulnerabilidade não são exclusivamente femininos, assim como oportunismo agressivo não é inevitável e exclusivamente masculino, o fato é que a relativa dependência e falta de poder das mulheres e a independência e poder dos homens criam uma psicologia e uma moralidade apropriadas às suas condições de vida” (Curtin, 1985, p. 421, tradução minha).

¹⁴ “que era em qualquer ocasião atento aos sentimentos dos outros” (Austen, 2005, p. 48, tradução minha).

¹⁵ “o bom senso sempre terá suas atrações para mim” (Austen, 2005, p. 40, tradução minha).

quanto Marianne) que torna o olhar da irmã mais velha tão crítico em relação à mais nova. Elinor teme que ela perca a sua virtude, que incorra num escândalo sexual que pode arruinar sua reputação. Nas palavras de Marianne: “[...] if there had been any real impropriety in what I did, I should have been sensible of it at the time, for we always know when we are acting wrong, and with such a conviction I could have had no pleasure.”¹⁶ (Austen, 2005, pp. 53-4).

Esta fala vem como resposta à condenação de Elinor ao fato de que a irmã vai sozinha com Willoughby conhecer a casa da tia dele, a Sra. Smith, que nem está presente – um grave indecoro para a época. Quando Marianne justifica sua ação pelo mero prazer que ela lhe deu, Elinor argumenta que “the pleasantness of an employment does not always evince its propriety.”¹⁷ (Austen, 2005, p. 53). Enquanto Marianne confia inteiramente em sua própria intuição, Elinor, que “did not think it proper that Marianne should be left to the sole guidance of her own judgment”¹⁸ (Austen, 2005, p. 119), sabe que a aparência de virtude é tão ou mais importante do que a virtude em si – e a virtude mais valiosa para uma mulher é a sexual.

Embora concorde, em linhas gerais, com Elinor, para o coronel Brandon,

‘there is something so amiable in the prejudices of a young mind, that one is sorry to see them give way to the reception of more general opinions.’

‘I cannot agree with you there,’ said Elinor. ‘There are inconveniences attending such feelings as Marianne’s, which all the charms of enthusiasm and ignorance of the world cannot atone for. Her systems have all the unfortunate tendency of setting propriety at nought; and a better acquaintance with the world is what I look forward to as her greatest possible advantage.’¹⁹ (Austen, 2005, pp. 43-4).

Como um homem que cultivara a sensibilidade romântica na juventude, o coronel lamenta a necessária perda (frequentemente traumática) dessa desconfiança

¹⁶ “[...] se tivesse tido qualquer ausência de decoro real no que eu fiz, eu teria sido sensível a isso no momento, pois nós sempre sabemos quando estamos agindo errado, e com tal convicção que eu não teria tido nenhum prazer.” (Austen, 2005, pp. 53-4, tradução minha).

¹⁷ “o prazer de uma ação nem sempre atesta o quão apropriada ela é” (Austen, 2005, p. 53, tradução minha).

¹⁸ “não achava apropriado que Marianne fosse deixada à mercê apenas do seu próprio julgamento” (Austen, 2005, p. 119, tradução minha).

¹⁹ “[...] há algo tão amável nos preconceitos de uma mente jovem que a gente fica triste de vê-los se resignarem à recepção de opiniões mais gerais.’

‘Eu não posso concordar com você aí,’ disse Elinor. ‘Há inconveniências que acompanham esses sentimentos de Marianne que todos os charmes do entusiasmo e a ignorância do mundo não podem justificar. Todos os sistemas dela têm a tendência infeliz de mandar o decoro às favas, e conhecer melhor o mundo é o que eu prevejo como a maior vantagem para ela’ (Austen, 2005, pp. 43-4, tradução minha).

geral em relação às instituições humanas e a fê inabalável nos próprios sentimentos que acompanham o espírito romântico. Elinor, por outro lado, conhece muito bem o peso das imposições sobre o sexo feminino e os perigos de qualquer deslize. “Such conduct made them of course most exceedingly laughed at; but ridicule could not shame, and seemed hardly to provoke them.”²⁰ (Austen, 2005, p. 42). Vítimas de chacota, o problema real seria enfrentarem a exclusão social. Como vemos ao longo do romance, porém, esse destino era reservado apenas às mulheres, já que Willoughby seduz e “desvirtua” Eliza (a protegida do coronel Brandon), e a menina, desonrada e grávida, é ostracizada, enquanto o sedutor segue circulando livremente entre a *gentry*, mais rico do que nunca depois de se casar com uma herdeira. O destino trágico de morte social pela perda da aparência da virtude sexual recai inescapavelmente sobre as transgressoras na obra de Austen, como Isabella Thorpe, de *A abadia de Northanger* (1817) e Maria Bertram, de *Mansfield Park* (1814); Lydia Bennet, de *Orgulho e preconceito*, escapa por pouco.

Com consequências tão diferentes para os erros de homens e mulheres, não é surpresa que o bom senso de Elinor seja bem mais conservador do que o de Brandon, e que ela espere que a realidade empírica das relações sociais e o conhecimento de seus efeitos mais devastadores imponha-se com a força de uma nova ética sobre os impulsos da irmã, de modo a preservá-la de um destino bem pior que o mero escárnio. A relação com as regras de polidez é uma relação com as tradições de um povo, neste caso com a *gentility*, de modo que a sua manutenção é uma expressão material do reconhecimento do contrato social, e manifestação da forma de sensibilidade muito importante no século 18 chamada **simpatia** (*sympathy*): a capacidade de sentir *com* o outro, “[of] receiv[ing] by communication the inclinations and sentiments [of others], however different from, or even contrary to our own”²¹ (Hume, 1965, p. 316). Trata-se de um ideal de coesão social que busca mitigar o vácuo deixado pelo fim do teocentrismo ocidental.

“True devotees of reason”²², segundo a professora Jane Nardin (2011, p. 30), as irmãs usam métodos distintos para agir socialmente: Elinor, o indutivo; Marianne, o intuitivo. A mais jovem considera, por exemplo, “not merely an unnecessary effort, but a disgraceful subjection of reason to common-place and mistaken notions”²³ (Austen, 2005, p.42) ocultar seus sentimentos verdadeiros por mera polidez. Quando diante de um sofrimento, elas também diferem e muito na racionalidade da conduta:

²⁰ Essa conduta [de Marianne e Willoughby] fazia, é claro, com que rissem muito deles, mas a zombaria não podia envergonhar e parecia nem sequer provocá-los (Austen, 2005, p. 42, tradução minha).

²¹ “de receber por comunicação as inclinações e sentimentos [dos outros], por mais diferentes que sejam dos nossos” (Hume, 1965, p. 316, tradução minha).

²² “Verdadeiras devotas da razão” (Nardin, 2011, p. 30, tradução minha).

²³ “uma inaceitável submissão da razão a noções simplórias e erradas” (Austen, 2005, p. 40, tradução minha).

Elinor “did not adopt the method so judiciously employed by Marianne, on a similar occasion, to augment and fix her sorrow, by seeking silence, solitude and idleness.”²⁴ (Austen, 2005, p. 80). “The business of self-command [Marianne] settled very easily;—with strong affections it was impossible, with calm ones it could have no merit.”²⁵ (Austen, 2005, pp. 80-1). Sobre a irmã mais velha, nos piores momentos, “her self-command is invariable. When is she dejected or melancholy? When does she try to avoid society, or appear restless and dissatisfied in it?”²⁶ (Austen, 2005, p. 31).

Para Elinor, a observância do decoro, além de respeitar as suscetibilidades dos outros e dar a cada um a atenção que merece, preserva o próprio indivíduo de expressões antissociais de sentimentos que podem destruir reputações ou mesmo a saúde dos indivíduos. A polidez, pode-se dizer, protege o indivíduo dos excessos das demandas da sociedade e a sociedade, dos excessos destrutivos do indivíduo. Segundo Nardin (2011, p. 45),

[o]ne of Jane Austen’s basic assumptions in *Sense and Sensibility* is that individual human judgments are essentially fallible and self-interested. Wisdom and morality (not perfect wisdom or perfect morality, but merely workable approximations) are most apt to reside in those collective and time-tested human judgments concerning the problems of social life that are embodied in the conventional rules of propriety.²⁷

Ou seja, Elinor escolhe manter o decoro não por concordar com as verdades profundas de cada uma das regras e convenções, mas por confiar na produtividade social do que já foi repetidamente testado ao longo do tempo, mostrando-se útil. As tradições servem-lhe, portanto, como ferramentas de autopreservação e de preservação do delicado tecido social.

²⁴ “não adotava o método tão judiciosamente empregado por Marianne, em situações similares, de aumentar e manter sua dor, ao cultivar o silêncio, a solidão e o ócio” (Austen, 2005, p. 80, tradução minha).

²⁵ “O assunto do autocontrole [Marianne] resolvia muito facilmente: com pessoas por quem ela sentia grande afeição, ele era impossível, e com quem ela sentia menos afeição não havia mérito em mantê-lo” (Austen, 2005, pp. 80-1, tradução minha).

²⁶ “seu autocontrole é invariável. Quando ela estava abatida ou melancólica? Quando ela tenta evitar a sociedade ou parece agitada e insatisfeita com ela?” (Austen, 2005, p. 31, tradução minha).

²⁷ [u]ma das suposições básicas de Jane Austen em *Razão e sensibilidade* é a de que os julgamentos individuais humanos são essencialmente falíveis e interesseiros. A sabedoria ou a moralidade (não a perfeita sabedoria, nem a perfeita moralidade, mas apenas aproximações viáveis) estão mais aptas a residir naqueles julgamentos humanos coletivos e testados pelo tempo a respeito dos problemas da vida social que estão corporificados nas regras convencionais de decoro. (Nardin, 2011, p. 45, tradução minha).

O bom senso e o Iluminismo britânico

O bom senso, a *phronésis* ou “justa medida” de Aristóteles, ou a *prudencia* de Tomás de Aquino, o “princípio de realidade” de Sigmund Freud, é considerado, desde Platão, uma das quatro maiores virtudes humanas, aquela que deve governar o homem virtuoso, aceitando o futuro por incerto e avaliando cada caso pelo seu próprio mérito, num equilibrado cálculo de probabilidades. Trata-se de uma das chaves do *Volkgeist* (espírito do povo), da identidade nacional inglesa, porque a Inglaterra teve um Iluminismo diverso das *Lumières* francesas. A diferença central foi o papel atribuído à razão. Gertrude Himmelfarb (2011, p. 17) explica que

[...] foi ‘virtude’, mais do que ‘razão’, que teve primazia no Iluminismo britânico; não a virtude pessoal, mas as ‘virtudes sociais’ – compaixão, benevolência, simpatia –, que, assim como acreditavam os filósofos britânicos, natural, instintiva e habitualmente unem as pessoas. [...] [eles] deram à razão um papel secundário, instrumental, diferente do papel primário e determinante dado a ela pelos *philosophes*.

Para empiristas britânicos como Edmund Burke, em *Reflexões sobre a revolução na França* (1790), os revolucionários franceses fizeram apenas substituir uma devoção apaixonada e destrutiva por outra, perseguindo a religião e as instituições do Antigo Regime para colocar em seu lugar um culto à razão. Segundo Gertrude Himmelfarb (2011, p.72),

[a] razão era inerentemente subversiva, buscando um futuro ideal, que desprezava as deficiências do presente, para não dizer nada do passado [...].

A filosofia moral britânica, por sua vez, foi muito mais reformista do que subversiva, respeitadora do passado e do presente, enquanto olhava adiante para um futuro mais esclarecido.

O bom senso está na base de uma filosofia moral que nunca aceitou de todo a divisão abstrata e irreal entre as faculdades humanas da razão e as do sentimento ou da sensibilidade – dualismo este que marcou todas as epistemologias ocidentais a partir do século 18. Para os iluministas britânicos, a razão era uma ferramenta para viabilizar o bem comum por meio da simpatia – esta, sim, uma propriedade inata a todos. Trata-se de uma sociologia da virtude, mais do que uma filosofia abstrata: só se confirma na prática, nos atos não-heroicos do dia a dia. Segundo as linhas finais do romance *Middlemarch* (1871), “the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts”²⁸ (Eliot, 2000, p. 688) e devemos nosso bem-estar em

²⁸ “o bem crescente do mundo depende parcialmente de atos não-históricos” (Eliot, 2000, p. 688, tradução minha).

grande parte “to the number who lived faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs.”²⁹ (Eliot, 2000, p. 688). Assim George Eliot exalta o valor dos sensatos, dos conservadores, dos que reformam, mas não empreendem revoluções.

Não é à toa que o bom senso é frequentemente entendido como uma “razão prática”, em oposição à “razão pura”. O teólogo e filósofo Herbet McCabe remonta a noção de “bom senso” ao conceito de *prudencia*, de Tomás de Aquino, e afirma que

[g]ood sense [...] involves a sensitive awareness of a multitude of factors which may be relevant to our decision. It involves, he says, bringing into play not merely our purely intellectual (symbol-using) powers but our sensuous apprehension of the concrete individual circumstances of our action. [...] we grasp the particular individual not by our intelligence but only by our sense powers. [...] [Aquinas] concludes this that if we are to be good at practical decision-making, if we are to have good sense, we need to exercise well our sensual, bodily apprehension of the world; so we need to be in good bodily health as well as clear in our ideas.³⁰ (McCabe, 1986, p.429-30).

O aspecto sensual ou sensório do bom senso está relacionado à sensibilidade, que, até o início do século 18, significava uma predisposição dos sentidos corpóreos, e foi somente aos poucos ganhando sua conotação emocional/sentimental. Sendo como for, uma ênfase do corpo na prática decisória denota a multidimensionalidade da noção de bom senso. Outro ponto é que, para Aquino, a *prudencia* pode ser aprendida, praticada. Para o filósofo Henri Bergson, ela é uma “intuição de ordem superior”, podendo, contudo, ser ensinada.

As considerações de Henri Bergson sobre o bom senso ajudam-nos a compreender a importância que ele teve para o romance enquanto gênero literário. Afirma Bergson (2022, p. 5) que “o bom senso consiste em parte em uma disposição ativa da inteligência, mas em parte também em uma certa desconfiança toda particular da inteligência diante dela mesma [...]”. As mulheres sempre estiveram mais dispostas a desconfiar de sua inteligência, dado a sua privação dos meios para o conhecimento formal e do reconhecimento positivo de suas faculdades.

²⁹ “àqueles que viveram fielmente uma vida obscura e descansam em tumbas não-visitadas”. (Eliot, 2000, p. 688, tradução minha).

³⁰ “o bom senso [...] envolve uma consciência sensível de uma gama de fatores que podem ser relevantes às nossas decisões. Envolve colocar em ação não apenas nossos poderes puramente intelectuais (de formação simbólica), mas a apreensão de nossos sentidos diante das circunstâncias individuais da nossa ação. [...] nós apreendemos o indivíduo particular não por meio de nossa inteligência, mas somente por meio dos poderes dos nossos sentidos. [...] [Aquino] conclui a partir disso que, se desejamos dominar a arte de tomar decisões práticas, se desejamos adquirir bom senso, precisamos exercitar bem nossa apreensão corporal, sensual do mundo; logo, precisamos gozar de boa saúde corporal, além de clarear a mente para as ideias” (McCabe, 1986, pp. 429-30, tradução minha).

[...] **Ele não visa, como [a ciência], à verdade universal, mas àquela da hora presente, e não intenciona tanto ter razão uma vez por todas, quanto recommençar sempre a ter razão.** [...] Ele toma certas influências por praticamente negligenciáveis e para no desenvolvimento de um princípio, no ponto preciso onde uma lógica excessivamente brutal **deformaria a delicadeza do real.** [...] Enfim, **é mais que o instinto e menos que a ciência** [...]. Poderíamos quase dizer que o bom senso é a própria atenção, orientada no sentido da vida (Bergson, p.6-7, grifos meus).

Todas as características do bom senso de Bergson parecem descrever os atributos das mais aptas das mulheres em tempos em que elas não tinham acesso à educação e às profissões. Trata-se de uma virtude discreta que não tem por objetivo estabelecer normas, verdades universais aplicáveis a todas as situações que apresentam as mesmas condições, como a ciência. São as bases da “doutrina” de Elinor, que, levando sempre em conta as demandas da polidez, não se aprisiona numa “lógica excessivamente brutal [que] deformaria a delicadeza do real.”

É no mínimo curioso, à primeira vista, que o adjetivo “brutal” possa servir para qualificar “lógica”, aqui entendida como esfera do racionalismo, do *logos*, da “razão pura”, mas, de fato, foi assim que os críticos ao imperativo categórico kantiano passaram a entender a razão que não leva em consideração a contingência em seus mais variados aspectos, como, por exemplo, aquele, na obra de Jane Austen, que Deirdre Lynch chama de “ruído” (*noise*).

Noise in Austen registers the ubiquity of the social. By directing attention to it, Austen reveals the mechanisms of transmission that compose a society and the networks for mechanical repetition that sustain mass communications. [...] Paying attention to the busy, prosy hum of her crowds dislocates our sense of what Austen’s priorities are. Customarily, Austen’s position within histories of the novel is pinpointed by relating her to a concept of “romantic individualism.” Either she is against it, as we are told by the scholarship associating her with an anti-Jacobin recoil from the cult of sensibility and the moral claims of individual feeling, or she finds in her novels the means – specifically, her use of free indirect discourse – of bringing about an ideal blend of the individual and the social, rehabilitating sensibility for the nineteenth-century novel’s sociocentric world.³¹ (Lynch, 1998, p. 212).

³¹ Ruído, em Jane Austen, registra a ubiquidade do social. Ao direcionar atenção para ele, Austen revela os mecanismos de transmissão que compõem a sociedade e as redes de repetição mecânica que sustentam as comunicações de massa. [...] Prestar atenção ao zumbido ocupado e prosaico dos grupos na literatura dela desloca a nossa percepção de quais são as prioridades de Austen. Costumeiramente, a posição de Austen dentro da história da literatura é identificada ao relacionarmos sua obra ao conceito de “individualismo romântico”. Ou ela é contra ele, como nos afirmam os estudos que a associam a

A “delicadeza do real”, para Jane Austen, portanto, deve levar em conta o “ruído”, esse “zumbido ocupado e prosaico” dos mais variados grupos. “Delicadeza” não se refere ao refinamento de filtragem (da suposta sensibilidade romântica), mas de abrangência do “real”: esta é a espécie de polifonia romanesca que encontramos na obra de Austen.

Assim, participam do rígido controle narrativo antissentimental de *Razão e sensibilidade* tanto as fofocas e planos casamenteiros da Sra. Jennings e Sir John, as combinações mesquinhas de (nenhuma) ajuda às irmãs Dashwood e sua mãe, por parte de Fanny e John Dashwood, ou ainda a ladainha medíocre das irmãs Steele. Em meio a todo esse ruído, Elinor não faz distinção da qualidade, para ela a todos se deve a civilidade mínima. As sensibilidades individuais não podem jamais sobrepor-se aos deveres ditados pelas convenções, pelas tradições de cada povo que representam os valores do que entendemos pela sociedade civil que garante a necessária proteção às liberdades individuais.

Assim como, na lógica do contrato social hobbesiano, o Estado protege, na esfera política, quem a ele se submete, na esfera da sociabilidade as tradições prometem proteger moralmente os indivíduos que as observam, e é com isso, e não com a racionalidade inquestionável de cada convenção social ou de cada praticante, que conta Elinor. Numa passagem bastante significativa, a heroína reflete sobre como a polidez pode ser mais valiosa do que a generosidade, em certos momentos da vida:

The calm and polite unconcern of Lady Middleton on the occasion was a happy relief to Elinor’s spirits, oppressed as they often were by the clamorous kindness of the others. [...]

Every qualification is raised at times, by the circumstances of the moment, to more than its real value; and **she was sometimes worried down by officious condolence to rate good-breeding as more indispensable to comfort than good-nature.**³² (Austen, 2005, p. 162, grifo meu).

um distanciamento anti-jacobino do culto à sensibilidade e às reivindicações morais do sentimento individual, ou ela encontra em seus romances as formas – especificamente, o seu uso do discurso indireto livre – de promover uma mistura ideal do individual e do social, reabilitando a sensibilidade para o mundo sociocêntrico do século 19 (Lynch, 1998, p. 212, tradução minha).

³² A calma e educada despreocupação de Lady Middleton na ocasião resultou num alívio feliz ao espírito de Elinor, oprimida como ela frequentemente estava pela ruidosa bondade dos outros. [...] Toda qualificação é elevada, vez por outra, pelas circunstâncias do momento, a mais do que o seu valor real; e ela era **às vezes esgotada pela importuna condolência a ponto de classificar nobreza de berço mais indispensável ao conforto do que nobreza de coração** (Austen, 2005, p. 162, tradução e grifo meus).

Elinor reconhece que os sentimentos verdadeiros são mais importantes do que a mera (e fria) polidez, mas seu bom senso sinaliza que o excesso de ruído, ainda que bem-intencionado, em torno dos seus infortúnios, perturba-a mais do que a silenciosa indiferença dos bem-nascidos. Os modos tradicionais da “nobreza de berço” determinam um comportamento atencioso, mas avesso a sentimentalismos, o que muito beneficia o senso de discrição e reserva da heroína. Sua individualidade claramente se choca com o ruído social, embora ela compreenda – diferentemente de Marianne – que não há existência possível sem o tumulto por vezes espalhafatoso do senso comum. Segundo Deirdre Lynch (1998, p. 210), “Austen handles point of view so that listening in on the self-confining language of depth that endows a heroine with an inner life consistently involves hearing in the background the murmurs of a crowd.”³³

Assim Austen rejeita o individualismo romântico defendido por Marianne – personagem que coincidentemente (ou não) leva o nome da personificação feminina da república francesa criada durante a Revolução, a mesma que aparece na famosa tela de Eugene Delacroix, “A liberdade guiando o povo” (1830). Para que escutemos o que Lynch chama de “murmúrios de uma multidão” ao fundo de qualquer penetração no íntimo das heroínas austenianas, para que não sejamos levados a crer num universo perfeitamente racional, ou um em que sensibilidades individuais são sempre recompensadas, o bom senso transborda do conteúdo para a forma, do *ethos* para as técnicas sensoriais da obra, confirmando o que diz McCabe sobre o aspecto “sensual” dessa virtude, sobre o refinamento dos cinco sentidos necessário ao cultivo da “própria atenção, orientada no sentido da vida” (Bergson, pp.6-7). Segundo Kathryn Sutherland, o principal sentido do bom senso austeniano não é a visão, mas a audição:

Austen appears to resist a marked tendency of the nineteenth-century novel to represent reality (and the triumph of realism) as the enforcement of the eye’s higher rhetorical power. This is not Austen’s brand of realism. [...] she wishes to throw the emphasis of **understanding upon hearing**, the faculty that in eighteenth-century aesthetics was associated with the social passions of sympathy, shared values and custom, as opposed to the more individuated, speculative and unbounded range of the visual. The distinction is between the **holistic knowledge of the eye and the partial truths of the ear**, the truths that [...] are found in speech, listening and the interplay of voices. [...] Through conversation, Austen’s heroines reach self and social understanding – their faulty vision is corrected [...] ³⁴ (Sutherland, 2011, p. 216, grifos meus).

³³ “Austen lida com o ponto de vista narrativo de tal maneira que escutar secretamente a linguagem de profundidade confinada no eu que dota uma heroína de uma vida interna consistentemente envolve escutar ao fundo os murmúrios de uma multidão” (Lynch, 1998, p. 210, tradução minha).

³⁴ Austen parece resistir a uma tendência marcante do romance do século XIX de como representar a realidade (e o triunfo do realismo) como o reforço do poder retórico da visão. Essa não é a espécie

Para os olhos dos outros, Elinor segue todas as regras de decoro, tornando-se o modelo de constância e virtude, até da irmã; como, porém, o romance abre as brechas da intimidade de sua protagonista, por meio do discurso indireto livre, compreendemos que a obediência dela não parte da concordância plena dos fundamentos, mas de uma escolha consciente fruto de um cálculo mental de consequências. O bom senso dela não é o senso comum, pois ela se reconhece traindo a sua razão quando mente para manter o decoro e proteger Marianne, por exemplo; ou seja, o que a tradição dita não é sempre compatível com o que ela sente ou pensa ser o melhor. Mas, certamente, ela escolhe muito mais evitar do que arriscar, obedecer do que transgredir, e, como afirma o filósofo contemporâneo André Comte-Sponville (2012, p. 41), “[t]odavia, há riscos que é necessário correr, perigos que é preciso enfrentar: daí a prudência, no sentido antigo (a prudência como ‘virtude do risco e da decisão’)”.

Considerações finais

Apesar de aparentemente muda a respeito dos movimentos históricos mais turbulentos de seu tempo (como uma mulher virtuosa deveria ser), Austen confronta diretamente, com esta narrativa, não a sensibilidade, mas o culto a ela, e visões românticas que privilegiam paixões individuais e uma razão independente do “ruído” do senso comum – confronta tudo o que, para os ingleses, imperava na França revolucionária em que à “Deusa Razão” erigiam-se santuários, no mais perfeito espetáculo de irracionalismo. Contra essa “razão pura”, categórica, Austen brande sua “razão prática”, necessariamente menos vistosa, mas conservadora das instituições que garantem as limitadas liberdades individuais. Para a autora, não há sensibilidade legítima sem a simpatia, e esse é o erro de julgamento estrutural no comportamento de Marianne.

Como a narradora do romance afirma na cena com Lady Middleton citada acima, “[t]oda qualificação é elevada, vez por outra, pelas circunstâncias do momento, a mais do que o seu valor real” (Austen, 2005, p. 162, tradução minha). Assim ela nos esclarece que nenhuma virtude tem um valor absoluto, tudo depende da circunstância. Mesmo a simpatia desponta menos como um conceito abstrato do que como um instrumento de sobrevivência social em tempos de incerteza – e talvez, para Austen, com um olhar mais filosófico que histórico, mais interessado

de realismo de Austen. [...] ela deseja **ênfaticamente a compreensão na audição**, essa faculdade que na estética setecentista estava associada com as paixões sociais da simpatia, com valores e costumes compartilhados, em oposição ao mais individualizado, especulativo e ilimitado alcance da visão. A distinção é entre **o conhecimento holístico dos olhos e as verdades parciais dos ouvidos** [...] fundadas no discurso, na escuta e troca de vozes. [...] Por meio da conversa, as heroínas de Austen alcançam uma compreensão de si mesmas e dos outros, sua visão errônea é corrigida [...] (Sutherland, 2011, p. 216, tradução e grifos meus).

no “como” do que nos “porquês”, a incerteza tenha sido o único parâmetro seguro de qualquer época. O bom senso, portanto, com a “variedade de seus meios, a flexibilidade de sua forma,” (Bergson, 2022, pp. 6-7) resta como a única virtude segura e estratégica no universo de condutas e princípios incertos e eternamente voláteis que se tornou a modernidade.

A crença no bom senso britânico origina-se, portanto, do entendimento dos empiristas John Locke, George Berkeley e David Hume que, rejeitando a crença em ideias inatas à mente humana, privilegiam a experiência sensória e o cultivo de uma sensibilidade que, instrumentalizadas pela razão e visando a simpatia, devem tornar o ser humano virtuoso. Dentro da dinâmica mais ampla da individualização das estruturas coletivas e psicologização dos discursos políticos propiciadas pelos romances burgueses, a heroína mais sensata de Austen, atenta especialmente ao ruído (o seu, interno, e o externo do mundo), restitui o valor das tradições diante do “progresso” racionalista e do individualismo romântico. Assim Elinor simboliza, incorpora de fato, em grande medida, o próprio bom senso britânico, silencioso e discreto, que orienta moralmente os caminhos e descaminhos da narrativa, não como um fim em si mesmo, mas como o melhor meio para atingir qualquer fim – como a virtude que “não reina (mais vale a justiça, mais vale o amor), mas governa.” (Comte-Sponville, 2012, p.39).

Numa guinada perspicaz, porém, o bom senso não somente é simbolizado por uma mulher, como só poderia ser por uma mulher, pois são as próprias imposições e riscos morais particulares à condição feminina que aguçam os sentidos físicos para uma percepção mais abrangente, flexível e, portanto, mais apurada das variadas dimensões da vida social. Contrapondo o olhar masculino que mistifica o bom senso feminino, porém, Austen reconstrói, entre o cômico e o irônico, a trajetória complexa – individual, porém, representativa – da empreitada decisória de uma mulher, da formação dolorosa desse equilíbrio entre um raciocínio (v/r)igoroso e uma fabricada “sensibilidade feminina”. Em *Razão e sensibilidade*, a preservação das tradições, por parte de Elinor, trai uma racionalidade estratégica que, aparentemente removendo-se da história linear, silenciando seu contexto histórico particular, num “tempo feminino”, oferece uma tradução cultural da consciência histórica moderna por meio de recursos narrativos que ousam questionar o valor do mais caro pressuposto da modernidade: o progresso (para quê, para quem?).

ROSA, D. S. “Sense will always have its attractions for me”: feminine good sense in *Sense and sensibility*. **Itinerários**, Araraquara, n. 62, p. 37-58, jan./jun. 2026.

■ **ABSTRACT:** *This article investigates the construction of the notion of feminine good sense in the novel *Sense and sensibility*, by Jane Austen, from the conscious conduct of Elinor Dashwood, in comparison with her sister Marianne’s conduct. I stress, in Jane Austen’s novel, the points of ideological divergence between the British Enlightenment*

and the French Lumières, and the ways in which the British good sense articulates the concepts of reason and sympathy. The study begins with the construction of a modern understanding of future based on the idea of “progress”, aligned to the 18th century notion of a cyclical “feminine time”, to understand Austen’s anti-Jacobin and anti-romantic critique both of the cult of reason and of the cult of sensibility. I defend that Austen portrays the virtue of prudence, or good sense, as a self-protective system for women, inspiring the preservation of traditions, in a conservative tone, not as legitimization of absolute truths, but as a strategy of moral survival in the face of an imprisonment within the feminine role of reproduction both of life and of the historical time of men.

■ **KEYWORDS:** *Feminine good sense. Sense and sensibility. British Enlightenment. Progress. Historical conscience.*

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **The Complete Illustrated Novels of Jane Austen, Vol. II.** London: Chancellor Press, 2005.

BERGSON, Henri. O bom senso e os estudos clássicos. Tradução de Tarcísio Jorge Santos Pinto e Aimberê Quintiliano. **Pro-posições.** V. 33. Campinas, pp. 1-15, 2022.

BRAUDEL, Fernand. *Reflexões sobre a história.* Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno tratado das grandes virtudes.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CURTIN, Michael. A question of manners: status and gender in etiquette and courtesy. **The Journal of Modern History.** University of Chicago Press. Vol. 57, No. 3, p. 395-423. 1985.

DIDEROT, Denis. **Oeuvres de Denis Diderot.** Tome Premier: Premier Partie. Paris: A. Belin, Imprimeur-Libraire, 1818.

ELIOT, George. **Middlemarch.** Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método.** Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

HIMMELFARB, Gertrude. **Os caminhos para a modernidade: os Iluminismos britânico, francês e americano.** Tradução de Gabriel Ferreira da Silva. São Paulo: É Realizações, 2011.

HUME, David. *Treatise of human nature.* London: Oxford University Press, 1965.

KOSELLECK, Reinhart. ***Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos***. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto Editora; Editora PUC Rio, 2006.

LYNCH, Deirdre. **The economy of character: novels, market culture, and the business of inner meaning**. Chicago & London: Chicago University Press, 1998.

MCCABE, Herbert. Aquinas on Good Sense. **New Blackfriars**, Vol. 67, No. 798. p.419-431. 1986.

MEEKER, Natania. “‘All Times Are Present to Her’: Femininity, Temporality, and Libertinage in Diderot’s ‘Sur Les Femmes.’” **Journal for Early Modern Cultural Studies**, vol. 3, no. 2, 2003, pp. 68–100.

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gentility>. Acesso em: 22 dezembro 2025.

NARDIN, Jane. ***Those Elegant Decorums: the concept of propriety in Jane Austen’s novels***. Albany: State University of New York Press, 1973.

SUTHERLAND, Kathryn. Jane Austen on screen. In: COPELAND, E.; McMASTER, J. (ed.). **The Cambridge Companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 215-231.

THOMPSON, Edward Palmer. The grid of inheritance: a comment. In: GOODY, Jack; THIRSK, Joan; THOMPSON, Edward Palmer (ed.). **Family and Inheritance: Rural Society in Western Europe, 1200-1800**, Cambridge: Cambridge University Press, 1976. p. 328-360.



AUSTEN'S *EMMA* ON SCREEN: ARTICULATING ADAPTATION, IRONY AND SOCIAL CRITICISM

Genilda AZERÊDO*

■ **ABSTRACT:** This discussion aims at analyzing two audiovisual adaptations of Jane Austen's *Emma*, considering the theoretical and critical articulation between the process of adaptation and irony. The initial hypothesis was that much of the irony in Austen's novel tended to get lost in the process of adaptation. The results of the investigation, however, demonstrate that in this specific case, the adapters were successful in the recreation of irony, a discursive strategy that is characteristic of Jane Austen's literary style, and responsible for materializing the multiplicity of voices and critical positions in the novel. As a consequence, both adaptations constitute creative dialogues with the social and historical criticism inherent in the novel *Emma*.

■ **KEYWORDS:** Audiovisual Adaptation. Irony. Social Criticism. *Emma*. Jane Austen

Introduction

The 1990s definitely consolidated Jane Austen as a success on screen, both cinema and television, at least to the extent that successful means “marketable” and “profitable.” In 1995 four adaptations of her novels were released: *Pride and Prejudice* (miniseries produced by BBC and A&E, directed by Simon Langton); *Sense and Sensibility* (feature film produced by Mirage/Columbia, directed by Ang Lee); *Persuasion* (telefilm made by BBC and WGBH and later released as a feature film from Sony Picture Classics, directed by Roger Mitchell) and *Clueless* (feature film produced by Paramount, directed by Amy Heckerling), a contemporary loose adaptation of Austen's *Emma*. In 1996 the public had the chance to watch not only two other Austen adaptations, but two adaptations of the same novel, *Emma* – one produced by Miramax, directed by Douglas McGrath, and another by ITV and A&E, directed by Diarmuid Lawrence. In 1999 it was the time for another adaptation of Austen, this time *Mansfield Park*, directed by Patricia Rozema, to be

* UFPB – Universidade Federal da Paraíba – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPB. Pesquisadora-bolsista do CNPq. João Pessoa – PB – Brasil. 58045-230 – azeredogen@gmail.com

shown on the big screen. In 2005, the audience had the chance to appreciate Joe Wright's adaptation of *Pride and Prejudice*, starring Keira Knightley and Mathew MacFadyen as Elizabeth and Darcy, respectively. In 2009 the BBC launched a miniseries of *Emma*, adapted by Sandy Welch. Another adaptation of *Emma* came out in 2020, directed by Autumn de Wilde. And the list may go on.

Considering the scope of the present discussion, the aim is to focus on two adaptations of *Emma*: *Clueless* (1995), by Amy Heckerling, and the 1996 English version directed by Diarmuid Lawrence. Interestingly, the headlines of some reviews written when these films came out illustrate the extent of both success and fuss that the transposition of Austen to screen did bring: "Jane Austen for the Nineties" (*The New Criterion*, September, 1995); "How did a 200-year-old novel become the British TV sensation of the year?" (*Listener*, August 31, 1996); "Austen Found: Hollywood Rediscovered the 19th-Century Writer" (*Washington Post*, December 10, 1995); "No longer Clueless about Jane Austen's Clout" (*Christian Science Monitor*, April 5, 1996); "A Surprise Film Hit About Rich Teen-Age Girls" (*The New York Times*, July 24, 1995); "It's Austenmania: Why Jane Austen film adaptations are turning the writer into a nineties phenomenon" (*Radio Times*, November 23-26, 1996).

Actually, the relationship between Jane Austen and adaptation dates from a more distant past. In *Jane Austen: The Novels*, Nicholas Marsh comments on the Austen family habit of both reading aloud Austen's own writings, and of using them for the performance of amateur dramatic productions, during which Austen could better "visualize" the appropriateness and alignment between characterization and voice, for instance (1998, p. 226-227). In one of her letters, Austen complains of her mother's inability to adequately reproduce the dialogue in *Pride and Prejudice*:

Our second evening's reading to Miss Benn had not pleased me so well, but I believe something must be attributed to my mother's too rapid way of getting on: and though she perfectly understands the characters herself, she cannot speak as they ought. (apud MARSH, 1998, p. 227).

I believe one can consider these moments as somehow marking the beginning of the relationship between Austen and adaptation; such "family happenings" do provide a significant illustration of the potentialities of Austen's texts to be dramatized, to be enacted; among these, her use of dialogue – woven through wit, humor, irony – and her precise sense of characterization, so as to create vivid characters the reader immediately recognizes, at the same time that she plays with romantic stereotypes, thus also making readers deceive themselves in their hasty predictions.

In “Jane Austen Adapted” Andrew Wright (1975) traces a genealogy of Austen adaptations, considering both the frequency with which her novels have been re-told, thus condensed and abridged for school children, or school reading, and also how often they have been transformed into plays, series, musicals and film (by the time Wright published his article, only 1940-*Pride and Prejudice* had been adapted as a film). Wright provides a relevant annotated list of adaptations, which includes school editions, abridgments, sequels, dramatizations and performances based on Austen’s work. In one of the examples he considers, a retelling of *Pride and Prejudice* (1962), Joan Macintosh, the adapter, summarizes Austen’s literary universe thus: “Jane Austen’s six novels are straightforward love stories, with happy endings, good plots, and a strong respect for domestic virtues” (apud WRIGHT, 1975, p. 424). As one may conclude, in re-telling Austen, that must have been the aspects considered and privileged by Macintosh. And yet, even if one agrees with her estimation of Austen, one must leave room to consider that Austen is not so straightforward as that; neither is she only that. A key passage in *Northanger Abbey* is representative of Austen’s view of the function of the novelist: to depict “the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour, [...] conveyed to the world in the best-chosen language” (AUSTEN, 1994, p. 25).

These considerations already offer an introductory parameter for a further investigation of what happens to Austen in these 1990s television and filmic adaptations. One of the conclusions that Wright reaches, for instance, after analyzing several adaptations of Austen, is that “the closer the rendering to the words of Jane Austen the better” (WRIGHT, 1975, p. 439). He praises a 1942-theatre production of *Pride and Prejudice* (an adaptation by Anne Louise Coulter Martens, published under the pseudonym of Jane Kendall, at the Chicago Community Theatre) on the basis of faithfulness as well: “this unpretentious *Pride and Prejudice* recommends itself by a large degree of faithfulness to the original that is the hallmark of successful adaptation” (WRIGHT, 1975, p.436).

This matter of faithfulness to the original is a rather problematic principle when one deals with adaptation, mainly when the author in question is Jane Austen, whose ironic discourse constitutes a challenge to the screen. A good example of how faithfulness to the original may actually provoke a reverse effect is provided by John Caughie (1997) in “Small pleasures: adaptation and the past in British film and television.” He considers Jane Austen’s famous opening of *Pride and Prejudice* – “It is a truth, universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife” – words which, in the novel, are ironically uttered by the narrator. Due to the challenge posited for the adaptation of this opening, that sets the whole ironic tone of the novel, but at the same time unwilling to lose the chance of using Austen’s famous words, adapters of plays, series, and films – also perhaps moved by a sense of faithfulness to Austen – tend

to transfer the narrator's speech, in this specific case of *Pride and Prejudice*, to the mouth of Austen's character Elizabeth Bennet, the novel's lively and intelligent heroine. In so doing, as Caughie aptly asserts, "[the transference] assigns to [her] a knowledge of her social and historical situation (...) which in the novel is shared between author and reader over the heads of the characters" (CAUGHIE, 1997, p. 45).

Bearing these issues in mind, in dealing with adaptations, a crucial question is, what exactly do critics mean when they talk about fidelity to the original? Do they mean fidelity to the words used in the novel? To the themes and characters portrayed? To the sense of pastness? To the ideology at work in the prior text? To the nuances of tone the author adopts? Indeed, a more revealing reading of adaptations might result from the consideration of the peculiarities inherent to the forms – film/literature – and from the consequences and effects arising from the cuts and additions to a film adapted.

In "Adaptation," Dudley Andrew (1992) discusses the concept of transposition of one medium into another in relation to the matter of interpretation. He remarks that "in a strong sense adaptation is the appropriation of meaning from a prior text" (ANDREW, 1992, p. 421). This appropriation of meaning has several gradations: it may vary from, in one extreme, a relation of fidelity to the "original" text, or it may have a relation of simply "referring," or alluding to, the earlier text, in the other extreme (ANDREW, 1992, p. 420). In any case, the process of adaptation not only involves "appropriation of a prior meaning," but selection, choice, addition, cuts, and certainly an interpretation as well as modification of the material to be translated and represented in the other medium. Such aspects are responsible for locating adaptation at a crosscutting of dialogues, which are enacted and actualized among different authors, different texts, different audiences, different cultures and different times.

Appropriation is a key term in Julie Sanders's (2006) discussion of adaptation, already announced in the title of her book, *Adaptation and appropriation*. Aligned with scholars who view adaptation in a broader context of intertextual studies, such as Linda Hutcheon (2006) and Robert Stam (2006), Sanders considers adaptation and appropriation as manifestations of intertextuality. As she claims: "The processes of adaptation and appropriation [...] are in many respects a sub-section of the over-arching practice of intertextuality" (SANDERS, 2006, p. 17). Hutcheon (2006, p. 8) describes adaptation as the transposition of a work of art to another medium; as a creative and interpretative act of appropriation; as an extended intertextual engagement with the adapted text. Notice the relevance Hutcheon also gives to adaptation as transposition, appropriation and intertextuality. Robert Stam, a respected scholar of Bakhtinian studies, has also argued on the relevance of intertextuality and dialogism for the investigation of adaptation. Drawing on the impact of poststructuralist and cultural studies for the study of narratology –

adaptation included –, Stam (2008, p. 8-9) demonstrates how intertextuality reshaped notions of originality and copy; organic unity and fragmentation. He claims that in a poststructuralist context, “adaptation can be seen as an orchestration of discourses, talents and tracks, a ‘hybrid’ construction mingling different media and discourses and collaborations” (STAM, 2008, p. 9).

In the investigation that follows, in which a period piece (*Emma*, 2006) and a contemporary adaptation (*Clueless*, 2005) are analyzed, the identification of the type of adaptation the reader/viewer is working with certainly provides a relevant basis for a discussion of the effects that the adapted text creates. For any adaptation constitutes nothing but *a reading, an interpretation* of a certain text. In this sense, the process of adaptation usually involves, in Benjamin’s words, going beyond the “question of representing the written work in relation to [its] time,” so as to also “bring to representation the time that knows them – that is our time – in the time when they originated” (BENJAMIN, in JAUSS, 1992, p. 165). In dealing with adaptations of Austen’s novels, because “the concerns at the center of [her] plots – sex, romance, and money” – as Troost and Greenfield say, “are central concerns in our era,” (1998, p. 3), these adaptations are also perhaps more symptomatic “of our own moment in time than about Austen’s writing.” As they conclude, “[i]n watching them, we watch ourselves” (1998, p. 11).

Significantly, Douglas McGrath (screenwriter and director of Miramax *Emma*), though recognizing Austen’s humor, and the sparkling, vivacious quality of *Emma*, attributes the novel’s timeless theme to what he considers as the love-story narrative: “For all the old dresses and the horses and the carriages, at the heart of it, all it’s about is trying to find the right person to spend your life with. And that’s all anybody cares about anyway – after hunger and illness. I would say it’s number three on the wish list” (in MASTERS, 1995). Austen’s detailed realism and criticism of Pre-Victorian society – constructed mainly through her uses of irony – is substituted by romance, Hollywood love-stories.

These considerations can lead the reader/spectator to think once more about the association between adaptation and irony, and about the distinction between story (the “what-component” in narratives) and discourse (the “how,” the process of construction of narratives). In his discussion on adaptation Brian McFarlane (1996) makes a distinction between what he calls “transfer” and “adaptation proper.” Transfer, as he explains, refers to “those elements of the original novel which are transferable because not tied to one or other semiotic system – that is, essentially, *narrative*; the latter refers to “those elements which involve intricate processes of adaptation because their effects are closely tied to the semiotic system in which they are manifested – that is, *enunciation*” (McFARLANE, 1996, p. 20). In my view, the way Austen uses irony enables one to locate it halfway between narrative and enunciation. For there are certain uses of irony in her novels – as for instance, the verbal ironies present in the characters’ dialogues – that are perfectly

transferable, whereas those ironies which are rooted in the narrator's discourse – thus belonging to the level of enunciation – must be adapted to the screen. Due to the difficulty that this kind of irony posits to filmmakers, or perhaps due to their choices, that align with profit and the film industry, they generally ignore it, by downplaying Austen's ironic touches at the expense of romantic plots.

Adaptation and irony

Let me raise now some relevant theoretical issues concerning ironic discourse and its materialization in a different audiovisual medium. Irony has been traditionally defined by theorists as a figure “that says one thing and means/intends another” (BOOTH, 1974, p.7; p.34). Ironic structure is also said to be generated by the contrast between what is said and what is done: as Scholes, for instance, explains, in ironic discourse “words are allied with appearances and deeds with reality” (1982, p.76). Therefore, irony plays with the incongruity between surfaces and realities, the differences between words and deeds. This incongruity may be expressed through a juxtaposition of narrator's words (saying one thing) and characters' actions (contradicting what the narrator says); it may also be reflected by means of the differences between a character's words and her/his actions, that is, between what s/he says and her/his actual intentions; it may be further actualized through discrepancies among different voices, such as those of the implied author's, the narrator's, the characters', and what the reader believes to be the “true” voice, or at least, the most reliable voice.

In Austen's fiction, as for instance, in a novel like *Emma*, irony may be found in connection with other literary devices: irony and point of view (most of the narrative is filtered through Emma, but as she constitutes a fallible filter, the reader is deceived, with/like her, through a great part of the narrative); irony and plot (again, because Emma is a fallible filter the text of *Emma* is structurally ironic, that is, alternative interpretations are called for retrospectively); irony and characterization, or, to use Booth's term, “ironic portraits” (1974, p. 137-174). In *Emma* the character Mrs. Elton would certainly exemplify that. This is one way of dealing with irony – irony as a verbal, structural, and linguistic device. But much more is at stake in the attribution and interpretation of irony.

In *Irony's edge: the theory and politics of irony*, Linda Hutcheon proposes a reading of irony that combines a formalist analysis with politics. She explains that “the ‘scene’ of irony involves relations of power based in relations of communication” (1995, p. 2). In this way, dealing with ironic discourse inevitably means dealing with issues concerning “inclusion and exclusion, intervention and evasion” (HUTCHEON, 1995, p.2). In other words, the use of irony is intimately connected with relations of authority and power, in which questions of speech and silence are involved. As she explains:

Because irony (...) happens in something called 'discourse,' its semantic and syntactic dimensions cannot be considered separately from the social, historical and cultural aspects of its contexts of deployment and attribution. Issues of authority and power are encoded in that notion of 'discourse' today in much the same way that, in earlier times, they were encoded in the word 'rhetoric' (HUTCHEON, 1995, p. 17).

The expression *ironic discourse* already and inevitably invites a discussion of the relation between irony and context, the situation of interpreting, the background of assumptions, reading experience and knowledge the reader brings to the text. This relevant notion is shared by Robert Scholes in "A semiotic approach to irony in drama and fiction," in which he emphasizes that, "of all figures [irony] is the one that must always take us out of the text and into codes, contexts and situations" (1982, p. 76-7). Unlike metaphor and metonymy, Scholes argues, which are "expressed and understood primarily at the semantic level of discourse, irony depends to an extraordinary degree on the pragmatics of situation" (1982, p. 76). For irony is a strategy and mode of discourse that *does* things through speech, as the title of Hutcheon's book – *Irony's edge* – illustrates. A relevant consequence of this is the fact that "in speech, irony will often be signaled by the non-verbal parts of utterance (intonation or gesture), while metaphor and metonymy are virtually independent of these features" (SCHOLES, 1982, p. 76). This pragmatic principle of irony applies substantially to an analysis of films, not only due to their dramatic property, but due to their potentiality to materialize aspects of body communication and voice, such as intonation, gestures, looks, whispers, silences. Such aspects are relevant to the extent that they affect other participants of the discourse situation (target and interpreter), i.e., they occur as ways of either relating to, or evading from, others.

Hutcheon develops further the association between irony and context both in her discussion of the semantic characteristics of irony (irony as a "relational," "inclusive," and "differential" figure) and in her analysis of the role of "discursive communities" to make irony happen. For the purposes of this essay, I will concentrate on the dialogic association between the relational aspect of irony and the question of discursive communities. Hutcheon explains "relational" as follows:

Irony is a relational strategy in the sense that it operates not only between meanings (said, unsaid) but between people (ironists, interpreters, targets). Ironic meaning comes into being as the consequence of a relationship, a dynamic, performative bringing together of different meaning-makers, but also of different meanings, first, in order to create something new, and (...) to endow it with the critical edge of judgment (HUTCHEON, 1995, p. 58).

That reveals the impossibility of discussing the semantic features of irony dissociated from its pragmatic and communicative function. One aspect inevitably entails the other: not only are different, plural meanings involved in the reading of irony; different meaning-makers – and hence, different contexts of attribution – are also called into question. The fact that irony is a relational strategy means that it happens through a “culturally shaped process” (HUTCHEON, 1995, p.89), in the sense that it is conditioned by “the particularities of time and place, of immediate social situation and general culture” (HUTCHEON, 1995, p.91). The reader/viewer, represented in Hutcheon through what she names “discursive communities,” plays a crucial role in the attribution, interpretation and understanding of irony. This is how she defines the expression: “I want to define these ‘discursive communities’ in general by the complex configuration of shared knowledge, beliefs, values, and communicative strategies” (HUTCHEON, 1995, p. 91).

Hutcheon believes that it is not irony that creates the relationship between ironist and interpreter, but instead, “it is the community that comes first and that, in fact, *enables* the irony to happen” (HUTCHEON, 1995, p. 89). This is a relevant “corrective” issue in previous theories about irony that attribute the comprehension (or ‘failure’ of comprehension) of ironic discourse to matters of interpreter competence (HUTCHEON, 1995, p. 97). Booth, for instance, talks about “the building of amiable communities” – between ironist and readers – resulting from the process of reading ironies, a process characterized, according to him, by the emotion of “joining, of finding and communing with kindred spirits” (BOOTH, 1974, p. 28). For Hutcheon, however, it is not irony that links ironist and reader in a “communal” way; rather, it is the community that precedes, thus determining, the process of ironic comprehension: “irony (...) might come into being because the communal values and beliefs already exist” (HUTCHEON, 1995, p. 95).

Adapting *Emma* to screen: Diarmuid Lawrence’s visual rendition

What are the effects and consequences of the consideration of these issues when we think about the transposition of irony from page to screen, that is, specifically in this case, when we think about the adaptations of Austen’s novels? Let me start the discussion by taking into account Diarmuid Lawrence’s 1996-ITV/A&E version of *Emma*. The way the film starts – with a moon-night image in which thieves are dimly shown (though we can perfectly hear the noises made by the hens and by a shooting) stealing hens from Hartfield – already makes the viewer question, for some seconds, whether that is really an Austen film.

In her reading of “Class” in Austen, Juliet McMaster says that “Dickens might give us scenes of the unleashed fury of the mob in the Gordon riots or the French Revolution; but in Austen’s novels, by and large, law and order prevail” (1998, p. 128). I have the impression that already in Austen this ‘law’ and ‘order’ might

prevail only in appearance; Austen's irony and implicit tensions undermine such an order, contradict its neatness, thus inviting a careful look into the *double-dealings* of narration at large.

In the novel *Emma*, for instance, the reference to 'pilfering' comes in the very last page, as follows: "Mrs Weston's poultry-house was robbed one night of all the turkies – evidently by the ingenuity of man. Other poultry-yards in the neighbourhood also suffered. – Pilfering was *housebreaking* to Mr. Woodhouse's fears" (AUSTEN, 1993, p. 313). But the novel shows other scenes and several gradations of poverty as well: when Emma and Harriet visit the poor and sick; and when Harriet fearfully observes a group of dispossessed and helpless gypsies. Besides, as Mary-Elizabeth Tobin shows in her reading of impoverished gentlewomen in *Emma*, this is a novel in which Austen "explores (...) [women's] depression over their loss of social status and the shame they experience at all the small indignities accompanying their social exclusion" (p. 1988, p. 415). Miss Taylor, Mrs. Goddard, Miss Nash, Mrs. and Miss Bates and Jane Fairfax are examples of such impoverished gentlewomen. What the film does, actually, is to bring the scenes of poverty to the foreground, or even when they appear in the background (throughout the film servants are shown as if they were merely part of the decor), the film more often gives them more visibility, perhaps more emphatically or explicitly, than Austen does.

The hen-stealing scene, for instance, is chosen to provide the framework for the film's construction: the film ends the way it starts, with an exterior night shot in which hens are also stolen. This framework is highly ironic, not only because it reminds us of the frailty of that apparent order, but mainly because of the subject of Mr. Knightley's speech at the next-to-last scene in the film (a scene that has no equivalent in the novel, being thus an added scene), a speech where he emphasizes "continuation and stability." The alternating of this shot (taking place inside the 'cozy' *Donwell* Abbey – notice the word connotation – with people eating, drinking, celebrating, dancing) with that of the thieves stealing hens in Knightley's poultry-yard generates the irony for the viewer.

Actually, scenes of social disruption, showing a frame beyond that of Austen, constitute a remarkable feature of this version. Immediately after the opening shot, there is a sequence of the Westons' wedding; on the way to church, the camera *takes advantage* not only to register the dialogue between Emma and her father inside the carriage (we listen to Mr. Woodhouse complaining, "Six good hens and now Miss Taylor," a juxtaposition that also sets the ironic tone) but opens the field of vision so as to show workers, common, poor people in the village. The visual rendition of a (perhaps) larger Highbury – we also see these common workers in the village when Mr. Elton leaves to Bath in search of a wife; servants and their work are shown during the picking of strawberries, during the Box-Hill picnic, during the preparation of food for the harvest-dinner at the end of the film – informs, in a wider spectrum, both on the quantity of servants upon whom the landed gentry

depended, and on the inequalities and injustices of that kind of society, in which issues of class, money and manners – as Austen’s novels, certainly with more subtlety already reveal – play a crucial role.

Another significant way of generating irony in this film is related to the visual rendition of Emma’s imagination as to the love stories she invents; that is, the film succeeds in actually showing some of the events, conjectures and guesses as filtered through Emma’s mind, as results of her propensity to creating stories (we already know from the novel that she constitutes a fallible filter), stories which, as the film develops, do not align with what the narration at large is showing and telling. The visual rendition of Emma’s imagination is very relevant not only to provide the character with psychological depth – as Kate Beckinsale, the actress who played Emma in the British version says, “The main reason for her deep obsession with other people’s relationships is that she’s so stultified in her environment” (LYALL, 1997, p. 35; p. 39) – but also to create a link with the viewer through irony. The film, in reproducing the novel’s sub-plot of mystery involving the secret engagement of Frank and Jane Fairfax, invites a close reading of its discourse, rather than its story.

As in the novel, when even before having been to the village, the narrator ironically says that “Mr. Frank Churchill was one of the boasts of Highbury” (AUSTEN, 1993, p. 9), the film also provides a meaningful context, differently from the novel, to introduce Frank to the viewer, and to most characters in the film, before he arrives there in person. Such an introduction is provided both by a portrait of Frank, hung on the wall in the Westons’ room, and by Mr. Weston’s playing the role of father-narrator, as he tells Mr. Elton – and the viewer – about his son’s history. In the first case, when the information about Frank is mediated through his portrait, Emma looks at the picture and exclaims, “And he is very handsome.” To which Mr. Elton answers, “Appearances may often deceive”. This worn-out saying acquires a highly ironic overtone in the whole context of the film, in which matters of appearance and reality, and the incongruity between them, will be responsible for the general ironic pattern of the narrative. At the end of the Christmas dinner, when all the guests are returning to their homes, Emma (this time alone) looks once more at Frank’s picture, and by now the picture materializes into the very person, Frank Churchill, who gallantly kisses Emma’s hand and actually speaks to her: “Miss Woodhouse, we meet at last.” The first introduction of Frank to the viewer already creates, on one level, an expectation of a romantic attachment between him and Emma; but because the whole scene is *mediated through* Emma’s imaginist tendencies – which the viewer soon learns to be ‘fallible’ – both Emma and the viewer will be deceived.

Like the novel, but of course using peculiarly cinematic tools, the film thus succeeds in subverting pre-conceived notions about stereotypical romantic couples and relationships. Besides, the use of a portrait to introduce Frank is also consonant with the emphasis given, in Austen’s novel, to a world of *signs* (as for instance,

Emma's drawing of Harriet's sketch, the charades, the conundrums, the letter-puzzles, word-games scattered throughout her narrative), and to their precariousness to actually convey stable meanings, thus always giving rise to misunderstandings and irony. To develop further the ironic nuance of Mr. Elton's statement "Appearances may often deceive," it is important to highlight, for instance, that he is thoroughly unaware of Emma's blindness concerning his interest in her. Thus the reader/viewer, in their 'superior knowledge,' may attribute at least three different meanings to the above statement: 1. Frank may not be in reality what the portrait indicates; 2. Though Mr. Elton appears (from Emma's perspective) to be interested in Harriet, he is interested in Emma; 3. Though Emma appears (from Mr. Elton's perspective) to be interested in him, she is interested in his being interested in Harriet. On their carriage-ride back home – when Mr. Elton finally declares his love to Emma – the "appearances may often deceive" notion will have its first revelation to Emma.

Adapting *Emma* to 20th-century times and politics: Amy Heckerling's *Clueless*

A first great distinction between Lawrence's *Emma* (as well as McGrath's) and *Clueless* is that related to the acknowledgment of the 'original' source, Austen's novel, in the construction of the adapted text, and consequently the question of faithfulness to what they consider Austen's world and values to be. Whereas the period-piece adaptations make great efforts to reconstruct and recreate Austen's past village life in pre-industrial England in minute details – attention is given to historical locations, accurate period decor, authentic dances, period music, food, costumes, hats, wigs, make-up and hair design (see, for instance, the books by Sue Birtwistle and Susie Conklin *The making of Pride and Prejudice* (1995) and *The making of Emma* (1996), which attest, through research and consultation with specialists, the 'historical authenticity' of such films) – a contemporary loose adaptation like *Clueless* does not even mention Jane Austen in the credits. This lack of concern with origins and authorship (at least as it relates to Austen) is decisive for a consideration of *Clueless* and the relations it creates with both Austen's novel and the allegedly faithful adaptations. Actually, Heckerling's film illustrates a case of *adaptation as appropriation* – in Sanders' terms – since the film signals "a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain" (SANDERS, 2006, p. 26).

In "Austen found: Hollywood rediscovers the 19th-century writer," Kim Masters (1995) comments on the fact that "*Clueless* was a sleeper hit, grossing more than \$ 55 million domestically". The reading of the reviews and articles about these films usually shows the opposing opinions that *Clueless*, for instance, gave rise to: in "So Genteel, So Scheming, So Austen" Janet Maslin (1996) refers to *Clueless* as "a deliriously pop version" of *Emma*; in "Remarks on Jane Austen and the Period Film" Gabrielle Finnane (1996) qualifies *Clueless* as "a bright

contemporary translation of *Emma*” (*Metro*, p. 6); in “The Dumbing of *Emma*” Anthony Lane (1996) talks about “the daffy shape of “*Clueless*,” a variation on the theme of “*Emma*,” in “‘Emma’ Rings True To Jane Austen’s Novel” David Sterrit (1996) considers *Clueless* as “the most original of them all [he is referring to other Austen adaptations].” In “The Austen versions: recent films” Jocelyn Harris (1996) refers to *Clueless* as a “brilliant and funny movie” (p. 429), whereas Donald Lyons (1996) complains that “[Austen’s] masterpiece, *Emma*, was cutely shrunk to comic-book size this summer by Amy Heckerling in *Clueless* and is slated for proper adaptation soon” (“Review of *Sense and Sensibility*, *Film Comment*, v. 32, n. 1, 1996, p. 41). Many other reviews would also be illustrating of such different viewpoints concerning *Clueless*, but what is clearly at stake in the critics’ negative evaluations of Heckerling’s film is the question of (lack of) “truth” and “fidelity” to Austen’s world – as the opposition between “masterpiece” (Austen’s *Emma*) and “comic-book size” (Heckerling’s *Clueless*), as well as the expression “proper adaptation” in Lyons’ comment reveals; what they mean is that without a *historical authentication* that may link *Clueless* to Austen, this is merely a pop version, more mass-culture product than the other films. Such a consideration is also a consequence of the fact that *Clueless* is a film originally conceived to be addressed to teenagers, having its literary and filmic roots, as Esther Sonnet (1999) in her analysis “From *Emma* to *Clueless*” informs, “in the critically despised ‘teenpic’ genre that emerged in the mid-1950s as a result of the fragmentation of mass cinema audiences into age-specific consumer groups” (1999, p. 51).

These notions actually disguise the fact that the other supposedly “proper adaptations” are also remakes and aesthetic replays and are also inserted within a context of mass, popular culture. As Sonnet argues, “*Clueless* proposes a quite different relation to its textual ‘origin.’ It does not signal itself as ‘past’ and therefore does not cue in the ‘gentrification effect I have argued typifies those ‘literary’ adaptations that make up ‘highbrow’ popular cinema. Instead, the resolutely contemporary setting of *Clueless* plays as much *against* its source as it does with it” (1999, p. 60). “Play” is actually a key concept in the discussion of *Clueless*, for what it does is to play with the possibility of making a film with different textual strata, not only semantically, but historically and culturally speaking – consisting of residues from different times and places, even if these are not always explicitly shown. Austen’s *Emma*, in *Clueless*, consists of a quotation, an ironic quotation. In other words, Heckerling’s film illustrates the relationship between adaptation, appropriation and intertextuality defended by Hutcheon (2006), Stam (2006) and Sanders (2006). Interestingly, though in different places, these scholars were simultaneously elaborating on adaptation in somehow similar terms.

Because *Clueless* is not a period adaptation, it is crowded with references to themes and topics that have gained prominence in contemporary debates: drugs, adolescence, sexuality, virginity, divorce, violence, ecology, Greenpeace, Amnesty

International, breast cancer, education, stereotypes, consumerism, fashion. But none of these is discussed; on the contrary, they are merely alluded to, or literally, but loosely, quoted, thus also constituting ironic quotations in the film's context. As the main setting for *Clueless* is a high-society high school (or should I say a shopping mall?) in Beverly Hills, contemporary Los Angeles and times, very often the school board shows words like "discrimination," "suffragette," "subjugation," "poverty," and "destitution." The irony is that these topics remain as distant as possible from the students; they exist as mere signs, words written on the board, or on characters' (such as Josh's) T-shirts.

As *Clueless* represents a considerable departure from Austen's *Emma* and from the "more faithful" versions of the novel, it illustrates in my view a kind of ironic vocabulary that aligns with Richard Rorty's conception of the ironist as discussed in *Contingency, irony and solidarity*. He describes an ironist as a person who "has radical and continuing doubts about the final vocabulary she currently uses (...)" (1989, p.73). The ironist thus expresses herself through *redescription*, through "playing the new off against the old" (RORTY, 1989, p. 73). In opposing irony to common sense – "to be commonsensical is to take for granted that statements formulated in that final vocabulary suffice to describe and judge the beliefs, actions and lives of those who employ alternative vocabularies" (RORTY, 1989, p. 74) – Rorty characterizes the ironist as one whose vocabulary is contingent, fragile, doubtful, always subject to change. These notions make the reading of irony in *Clueless* at least twice as complex because considering that to re-describe is to ironize, what *Clueless* does is to re-describe an already highly ironic text, a fact that makes it doubly ironic.

The playful and ironic tone of *Clueless* is pervasive from the beginning to the end of the film. The use of Cher as a first-person narrator is decisive for the play of incongruities between verbal material and the images shown. Cher's voice-off at the beginning of the film, introduces it thus: "So OK, you're probably thinking, 'Is this, like a Noxema commercial, or what?'" But seriously, I actually have a way normal life for a teenage girl. I mean I get up, I brush my teeth, and I pick out my school clothes." The equality suggested by Cher between the film (*Clueless*) and a commercial is already symptomatic of the incorporation the film makes of other communication technologies through references to, and quotations from, other media, like: 1. Television – cartoons (considered trivial), the news (serious), advertisements; 2. Video – as when Cher and Christian (that would correspond to Frank Churchill in *Emma*) watch Stanley Kubrick's 1960 *Spartacus*. In *Clueless* Christian is a homosexual and the scene shown from *Spartacus* is one that, according to Gabrielle Finnane, was censored in the original release of the film because of its covert homosexual implications (1996, p. 106); 3. The question of cinema, literature, theatre, adaptation—two examples are revealing: the first relates to Cher's quoting of Shakespeare's verse "Rough winds do shake the darling buds

of May but thy eternal summer shall not fade” and puts it in Miss Giest’s pigeon-hole (Cher is also a matchmaker in this version). Dionne asks her whether she has written that and Cher says it’s a famous quote ... from Cliff’s notes. The other example refers to Heather, Josh’s girlfriend, when she mentions Hamlet saying “To thine own self be true.” The dialogue goes like this:

CHER: Ah, no, uh, Hamlet didn’t say that.

HEATHER: I think that I remember Hamlet accurately.

CHER: Well, I remember Mel Gibson accurately,
and he didn’t say that. That Polonius guy did.

These two instances reveal how the literary text – most of times considered superior both to the criticism written about it and its adaptations – is at present mediated by mass-culture experiences and diverse cultural discourses. Cher remembers Shakespeare’s quote not from her reading of Shakespeare, but from Cliff’s notes. Likewise, she remembers *Hamlet* not from her reading of Shakespeare’s play, but from her memory of Mel Gibson playing Hamlet. These examples also illustrate the lack of concern with origins and authorship already commented above in relation to the film *Clueless* itself, in whose credits Jane Austen’s novel does not appear.

To analyze further the matter of *Clueless* as constituting an ironic re-description of Austen’s *Emma* I would like to concentrate now on what I consider to be a very substantial instance of ironic quotation from Austen’s text. I refer to the moment when Cher takes a picture of Tai, and Elton (in *Clueless* “Elton” is a first name, and together with “Cher” and “Dionne” allude to names of artists) asks her for a sample and sticks it in his locker. The scene directly relates to the one in Austen’s novel, when Emma draws a portrait of Harriet, and Mr. Elton praises Emma’s ability as drawer and painter. Several implications arise from that change: for one thing, *taking photographs* as a substitute for *drawing/painting* is a way of signaling the move from a so-called high-artistic technique and expression (drawing/painting) to a mass-popular activity (photography), that lacks (at least in Cher’s case as photographer) the standards of “great art”. This scene has reminded me of Walter Benjamin’s much quoted text on “The work of art in the age of mechanical reproduction”, mainly the passage dealing with photography:

(...) for the first time in world history, mechanical reproduction emancipates the work of art from its parasitical dependence on ritual. To an ever greater degree the work of art reproduced becomes the work of art designed for reproducibility. From a photographic negative, for example, one can make any number of prints; to ask for the ‘authentic’ print makes no sense (BENJAMIN, 1992, p. 669-670).

That is why the reader of Austen's *Emma* cannot help laughing at this scene which, to a certain extent, enables one to think about the whole matter of artistic reproduction, including the film itself – *Clueless* – as an ultimate and concrete attempt at re-producing, in another place and time, Austen's *Emma*. In the novel's context, the reader may admit Mr. Elton's praise of Emma's painting – which still possesses what Benjamin calls "aura" – "that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art" (BENJAMIN, 1992, p. 668) – the element that attests to the authority, uniqueness, and singularity of the artistic piece. But in *Clueless*, when Elton says he has kept Tai's picture because it was taken by Cher, the viewer immediately notices a parodic commentary on the misunderstandings in Austen's novel (which somehow begin with Emma's painting of Harriet). The film at this moment actually illustrates the historical and cultural gap between *Emma* and *Clueless*, whose title already alludes to a superficial world, where surfaces and style take precedence over content. The passage from Austen's novel is turned into a joke in Heckerling's film; after all, in an ordinary context (as the one in the film) a picture is much more important for what it contains (mainly when the theme is women) than by the fact of whom has taken it. Subverting this logic conclusion is a way the film finds to establish an inevitable difference in terms of Austen's world and ours – one in which "the notion of the original as rare, single and valuable (in aesthetic or commercial terms) is called into question" (HUTCHEON, 1989, p. 93).

This scene I have selected from Heckerling's film also serves to illustrate the semantic features of ironic discourse proposed by Hutcheon: relational, inclusive and differential. Not only does *Clueless* reproduce the ironies present in Austen's text, but in adapting them to our contemporary time, i.e., in *re-describing* them, the film ends up enlarging such an ironic discourse so as to encompass other issues not present in Austen's time. In watching *Clueless*, the viewer notices that many of its ironic effects are actually derived from the parodic relations the film creates with Austen's textual universe. Such relations, however, are not always explicitly shown – they merely allude to Austen. In this sense, the relationship between said and unsaid meanings complement each other through this game of reference and allusion the adaptations make with Austen's *Emma*, and also through the cultural gap between the source and filmic texts.

Concluding notes

A basic hypothesis underlying this investigation resulted from a general premise that much of Jane Austen's irony seemed to get lost in the process of transposition from the novels to screen. This general supposition somehow clashed with the notion that irony – both as a discursive strategy and as a way of conceiving the world – is not restricted to verbal forms and expressions, being also available

and possible to the audio-visual medium. As the results of the analysis demonstrate, certain Austenian ironies are not only re-described and re-interpreted but also displaced to contemporary times.

The theoretical material on irony enabled me to verify the different ways in which irony manifests itself as a discursive device, as well as for what purposes and functions. As we all know, not only do (the) films constitute other texts, since they are mediated by our twenty-first century perceptions of life, but because of the difference of medium, irony is expressed in distinct ways in the films. A first general conclusion is that the filmic versions tend to emphasize the romantic relations at the expense of Austen's realist and critical depiction of pre-Victorian society. This fact aligns both with a commercial demand for love-story narratives and with the evidence that the romantic material belongs to the narrative level of discourse (differently from her ironic criticism of society, which is often attached to the narrator's discourse), being thus more easily translatable to screen.

Diarmuid Lawrence's/Andrew Davies's *Emma* is somehow successful in recreating Austen's ironical perspective to the audio-visual medium. Despite the changes the adapters make – i.e., what they add (such as the harvest-engagement scene), or what they change, the rearrangements they make in terms of plot, and also what they keep from the novel –, serve not only to provide the narrative with consistency and an articulation with Austen's world, but also to create irony in varied and substantial ways. Bearing this in mind, I consider the British version of *Emma* – with its attention given to the issue of class distinctions (by enacting the work of servants at several key moments), with the recognition of the relevance of the visual rendition of Emma's fantasies, with the articulation and dramatization of the Frank-Jane subplot – to constitute not only a convincing appraisal of Austen's novel, but to have been felicitous in its reflection, and even reproduction, through some details, of the nuances and competing meanings of Austen's literary ironies.

The pilfering scenes that provide the film's framework are significant to show what happens when something which can be read as 'light' irony in the novel is *visualized* in the film. In other words, based on these scenes, it is possible to make a very important point about the effect of translation in a language of a different order – from verbal to visual, from something which is read to something which is seen. In the novel, not only is the pilfering incident mentioned just at the end (thus only once, almost in passing), but its irony is light, or mild, being mainly concerned with Mr. Woodhouse's fears and nervous system. The robbery of his poultry-house, in the novel, functions as an appropriate, or convincing, pretext for him to accept Emma and Knightley's wedding in a more smooth way. In the film, the pilfering scenes become, quite literally, darker; they acquire a menacing tone that transcends the limits of Hartfield to suggest a larger social implication.

In Heckerling's *Clueless*, irony results from a process of *re-description* (in Rorty's sense of the term) of Austen's ironic vocabulary, as well as from the

intersection created between two worlds: pre-Victorian England, which is basically alluded by Heckerling's use of certain characters and episodes from *Emma*, and contemporary high American society. Relations of power deriving from the narrator/viewer knowing more than the characters in the film also occur in *Clueless*, but the sense of superiority, authority and power (held by both narrator and viewer) is diluted because the viewer here also feels like a target/victim of that ironic discourse.

The examples chosen for discussion in *Clueless* – the photography scene, the moments that ironize the obsession with consumerism (fashion, for instance), the references to a society saturated with technology and media, the lack of concern with origins and authorship – are all symptomatic of a world that is too much familiar to us, twenty-first century viewers of the film. The fact that Austen's readers, or even viewers of more faithful versions of *Emma*, are able to interpret such scenes in their intersection and dialogue with the world of Austen's novel, only favors the enlargement of these issues, by stretching irony's boundaries and contexts.

AZERÊDO, G. *Emma*, de Jane Austen, na tela: articulando adaptação, ironia e crítica social. **Itinerários**, Araraquara, n. 62, p. 59-77, jan./jun. 2026.

■ **RESUMO:** *Propomos a discussão de duas adaptações audiovisuais de Emma – a adaptação de Amy Heckerling, Clueless (1995), e a de Diarmuid Lawrence, Emma (1996), tendo como fundamento teórico-crítico a articulação entre o processo de adaptação e a ironia. A hipótese inicial era que muito da ironia no romance de Austen tendia a perder-se no processo de adaptação. Os resultados da investigação demonstram, no entanto, que, neste caso específico, os adaptadores obtiveram êxito na recriação da ironia, estratégia discursiva característica do estilo literário de Jane Austen e responsável por materializar a multiplicidade de vozes e posicionamentos críticos presentes no romance. Como consequência, ambas as adaptações constituem diálogos criativos com a crítica social e histórica inerente ao romance Emma.*

■ **PLAVRAS-CHAVE:** *Adaptação audiovisual. Ironia. Crítica social. Emma. Jane Austen*

REFERÊNCIAS

ANDREW, Dudley. Adaptation. In: MAST, Gerald *et al.* (eds.). **Film theory and criticism**. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 420-428.

AUSTEN, Jane. **Emma**. New York: Norton, 1993.

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

- BENJAMIN, Walter. The work of art in the age of mechanical reproduction. *In*: MAST, Gerald *et al.* (eds.). **Film theory and criticism**. Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 665-681.
- BOOTH, W. C. **A Rhetoric of irony**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.
- CAUGHIE, John. Small Pleasures: Adaptation and the past in British film and television. *In*: CORSEUIL, Anelise (ed.). **Ilha do Desterro**, n. 32, Florianópolis, Editora da UFSC, 1997, p. 27-50.
- FINNANE, Gabrielle. Remarks on Jane Austen and the period film. **Metro Magazine**, n. 106, 1996, p. 4-12.
- HARRIS, Jocelyn. The Austen versions: recent films. **Eighteenth-century fiction**, v. 8, n. 3, April 1996, p. 427- 430.
- HUTCHEON, Linda. **Irony's edge: the theory and politics of irony**. London and New York: Routledge, 1995.
- HUTCHEON, Linda. **The politics of postmodernism**. London and New York: Routledge, 1990.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York and London: Routledge, 2006.
- JAUSS, H. R. From literary history as a challenge to literary theory. *In*: ADAMS, H.& SEARLE, L. (eds.). **Critical theory since 1965**. Florida: University Presses of Florida, 1992, p. 164-183.
- LANE, Anthony. The dumbing of Emma. **New Yorker**, August 1996, p. 76-7.
- LYALL, Sarah. The other Emma confidently makes her case. **New York Times**, February 16, 1997, p. 35-39.
- LIONS, Donald. Review of Sense and Sensibility. **Film comment**, Vol. 32, n. 1, January-February 1996, p. 36-42.
- MARSH, Nicholas. **Jane Austen: the novels**. London: Macmillan, 1998.
- MASLIN, Janet. So genteel, so scheming, so Austen. **New York Times**, p. C1 & C15, August 2, 1996.
- MASTERS, Kim. Austen found: Hollywood rediscovers the 19th-Century Writer. **Washington Post**, p. G1 & G7, December 10, 1995.
- McFARLANE, Brian. **Novel to film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

McMASTER, Juliet. Class. In: COPELAND, Edward; McMASTER, Juliet (eds.). **The Cambridge companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 115-130.

RORTY, Richard. **Contingency, irony, and solidarity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. New York and London: Routledge, 2006.

SCHOLLES, Robert. **Semiotics and interpretation**. New Haven and London: Yale University Press, 1982.

SONNET, Esther. From *Emma* to *Clueless*: taste, pleasure and the scene of history. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. **Adaptations: from text to screen, screen to text**. London and New York: Routledge, 1999, p. 51-62.

STAM, Robert e RAENGO, Alessandra (eds.). **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**. Film beyond boundaries. Florianópolis, n. 51, Jul-Dez, 2006, p. 19-53.

STERRITT, David. 'Emma' rings true to Jane Austen's novels. **Christian Science Monitor**, p. 11, August 2, 1996.

TOBIN, Mary-Elizabeth Fowkes. Aiding impoverished gentlewomen: power and class in *Emma*. **Criticism**, v. XXX, n. 4, p. 413-430, Fall 1988.

TROOST, Linda; GREENFIELD, Sayre (eds.). **Jane Austen in Hollywood**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1998.

WRIGHT, Andrew. Jane Austen Adapted. **Nineteenth-century fiction**, Vol. 30, n. 3, December 1975, p. 421-53.



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 desorientada.

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!

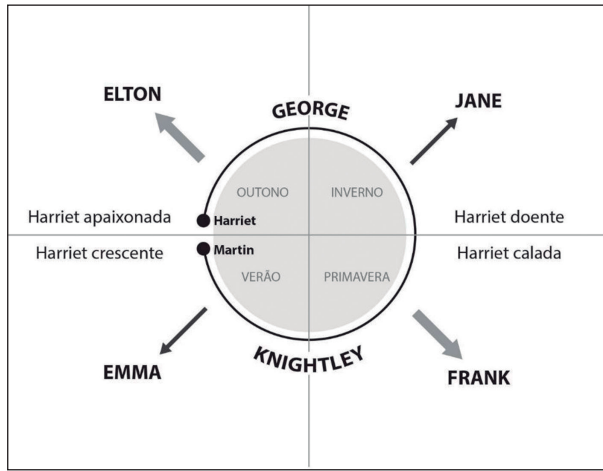
[...]
Leve-me a sementeira muito embora
O rio sobre os campos levantado:
Acabe, acabe a peste matadora,
Sem deixar uma rês, o nédio gado.
Já destes bens, Marília, não preciso; GRUPO 2
Nem me cega a paixão, que o mundo arrasta; GRUPO 3
Para viver feliz, Marília, basta
Que os olhos movas, e me dês um riso.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



RETRATOS DA PERFEIÇÃO: O IDEAL DE FEMINILIDADE EM *A GOSSIP'S STORY* (1796), DE JANE WEST (1758-1852), E *RAZÃO E SENSIBILIDADE* (1811), DE JANE AUSTEN (1775-1817)

Julia ROMEU*

■ **RESUMO:** Este artigo faz uma comparação entre as heroínas dos romances *A gossip's story*, publicado em 1796 por Jane West (1758-1852), e *Razão e sensibilidade* (1811), de Jane Austen (1775-1817). Enquanto a heroína de West, uma escritora que se alinhava declaradamente à ideologia conservadora setecentista, é aquilo que Austen descreveu com desprezo em uma carta como um “retrato da perfeição”, Elinor Dashwood, de *Razão e sensibilidade*, apesar do extremo autocontrole que a torna, por vezes, antipática aos olhos dos leitores contemporâneos, tem características que fogem ao ideal de feminilidade prescrito no período em que o romance foi publicado. Esse fato, além de outros traços do romance de Austen que se tornam mais evidentes se comparados àqueles de obras inequivocamente conservadoras, mostram que a autora fazia críticas profundas a certos aspectos de sua sociedade, em especial à posição da mulher.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Jane Austen; Jane West; romance setecentista; ideal feminino.

As semelhanças de tom, estrutura e enredo entre *Razão e sensibilidade* (1811), de Jane Austen (1775-1817) e o romance *A gossip's story* (1796), da autora inglesa Jane West (1758-1852), cujo título pode ser traduzido para “História de uma mexeriqueira”, são muito conhecidas dentro do âmbito da crítica austeniana. No influente livro *The popular novel in England 1770-1800* [O romance popular na Inglaterra 1770-1800], publicado pela primeira vez em 1932, a crítica J.M.S. Tompkins chamou *A gossip's story* de “that embryo *Sense and Sensibility*” (1961, p. 99)¹ e, desde então, a ideia de que esta obra de West foi uma influência sobre o primeiro romance publicado por Austen tornou-se bastante difundida. No entanto, há também diferenças entre as duas obras: o romance de Austen é mais complexo, mais cheio de nuances e seus personagens são mais bem desenvolvidos. Além

* Doutora em Literaturas de Língua Inglesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua na área de tradução e pesquisa em literatura inglesa de autoria feminina dos séculos XVIII e XIX.

¹ “aquele *Razão e sensibilidade* embrionário.”

disso, uma comparação entre as heroínas de ambas as obras – Elinor, de *Razão e sensibilidade*, e Louisa, de *A gossip's story* – demonstra com clareza as maneiras como Austen questionava o ideal conservador de feminilidade que estava sendo construído através dos romances ingleses nas décadas após a Revolução Francesa. Embora Elinor tenha muitas das características das heroínas típicas dos romances conservadores deste período, confrontá-la com a protagonista de uma escritora como West, que defendia abertamente o *status quo*, mostra como Austen soube problematizar o comportamento perfeito que muitos romancistas de sua época acreditavam ser necessário apresentar a suas leitoras.

Razão e sensibilidade, embora tenha sido publicado em 1811, começou a ser escrito em 1797, ainda com o título de *Elinor e Marianne* (Tomalin, 2007; Honan, 1987); ou seja, apenas um ano após a publicação de *A gossip's story* e ainda durante a década de 1790, quando a sociedade inglesa ficou profundamente dividida por aquilo que Marilyn Butler, em *Jane Austen and the war of ideas* (2002), chamou de “guerra de ideias”: uma contenda entre intelectuais progressistas e conservadores travada através de periódicos, panfletos políticos, manuais de conduta e romances. Os progressistas como Mary Wollstonecraft (1759-1797), Thomas Paine (1737-1809) e William Godwin (1756-1836) defendiam mais direitos para homens e mulheres e uma reforma política no país, o que incluía, por exemplo, a implementação do sufrágio masculino universal e do voto secreto. Esses intelectuais viam a Revolução Francesa como um movimento inspirador que inauguraria uma nova era de liberdade na Europa e cujo exemplo deveria ser imitado na Grã-Bretanha e, por isso, receberam da imprensa conservadora o epíteto depreciativo de “jacobinos”, o que os associava ao partido político mais radical da França na época.

A reação conservadora a essas ideias progressistas começou a ganhar mais força quando, em 1790, o filósofo e político Edmund Burke (1729-1797) publicou *Reflexões sobre a revolução na França*, em que fazia uma crítica incisiva à Revolução Francesa. Para Burke, a erosão das instituições que estava ocorrendo na França levaria não à liberdade, mas à anarquia e ao caos, pois os revolucionários franceses não entendiam que era preciso ter firmeza para governar de modo a impedir a tirania da maioria ignorante sobre a minoria ilustrada (Dickinson, 2011; Coutinho, 2017). Burke empreendeu uma defesa da monarquia, da aristocracia e da tradição em que comparava seu país a uma família que devia obediência e lealdade ao rei, da mesma maneira que numa casa se devia obediência e lealdade ao patriarca. Em 1792, a França revolucionária entrou em guerra contra a Áustria e a Prússia e, em fevereiro de 1793, a Grã-Bretanha se uniu à coalizão contra os franceses, o que aumentou o sentimento antirrevolucionário no país. As ideias e práticas ultrarradicais dos jacobinos franceses, que levaram ao período da Revolução conhecido como o Terror, confirmaram para muitos na Grã-Bretanha os temores expressos por Burke em suas *Reflexões*, e o país foi inundado por propaganda com advertências sobre o

perigo que os revolucionários franceses e seus admiradores representavam para a ordem política e social.

Entre os escritores conservadores, ou antijacobinos como eles próprios se denominavam, encontrava-se Jane West. West, nascida Jane Iliffe no dia 30 de abril de 1758, foi uma escritora de algum renome no final do século XVIII e início do XIX, embora esteja praticamente esquecida hoje em dia. Em vida, publicou oito romances, oito coletâneas de poemas, quatro peças, um livro infantil, dois manuais de conduta e um panfleto político, além de ter contribuído com inúmeros ensaios para o periódico *Gentleman's Magazine* (Wood, 2003). Suas obras mais populares foram seus romances e os manuais de conduta *Letters to a young man* (1801) e *Letters to a young lady* (1806), todos de teor decididamente conservador. Um exemplo dessa sua posição ideológica pode ser encontrado no primeiro capítulo de *Letters to a young lady*, seu manual de conduta voltado para meninas. Ali, ela afirma que decidiu escrever aquela obra para ajudar a combater os efeitos nocivos dos defensores da Revolução em seu país, embora faça, em tom nacionalista, a ressalva de que “The manly sense and independent pride of Britons have (with few exceptions) nobly disdained to adopt the political example of a people to whom they have been accustomed to give laws in the field of arms” (West, 1808, p. 11).²

Se a influência da Revolução Francesa não fora forte o bastante para mudar o sistema político de seu país, o mesmo não acontecia com a moral e os costumes. Estes, afirma West em seu manual, vinham sendo corrompidos por obras literárias de diversas descrições que incentivavam o desrespeito à religião e o desprezo pela autoridade, com uma das mais proeminentes entre elas sendo *Reivindicação dos direitos da mulher*, o célebre panfleto proto-feminista publicado por Mary Wollstonecraft em 1792. Para escritoras conservadoras como West, obras como a de Wollstonecraft eram perigosas, pois, ao lê-las, “the young student may learn that she is a free independent being, endowed with energies which she may exert at will, and restrained by no considerations but those which her own judgment may think it *expedient* to obey” (ênfase da autora) (West, 1808, p. 14).³ Embora declare ser, ela própria, uma defensora do sexo feminino, West critica as denúncias à condição da mulher feitas por Wollstonecraft em *Reivindicação*, afirmando que a prova da superioridade da mulher estava nas chamadas “*passive virtues*”, ou virtudes passivas, como a paciência, a abnegação e a capacidade de perdoar. Para West, a

² “o bom senso másculo e o orgulho independente dos bretões tenham feito com que eles (com poucas exceções) houvessem nobremente desdenhado de adotar o exemplo político de um povo a quem estavam acostumados a derrotar no campo de batalha.”

³ “a jovem estudante aprenderá que é um ser livre e independente, dotada de energias que pode exercer como quiser e não limitada a qualquer consideração além daquelas que sua própria opinião irá julgar *conveniente* obedecer.”

posição de subjugação das mulheres em sua sociedade era um fato incontornável, e não algo a ser combatido; cabia a seu sexo adequar seu comportamento a ele. Como escreveu em *Letters to a young woman*, todos os homens da vida de uma mulher – seus pais, irmãos, e até seus filhos – irão “demand the privilege of Adam; and whenever we fix with them in a domestic residence, we must conform to their humours, anticipate their wishes, and alleviate their misfortunes” (West, 1808, p. 33).⁴

Essa posição acerca dos deveres das mulheres explicitada por West em seu manual de conduta para moças já havia sido ficcionalizada por ela em seus romances. Johnson (1988) afirma que West transformou num enredo ficcional as ideias defendidas por Burke em *Reflexões sobre a revolução na França* “idealizing the patriarchal family with unremitting earnestness and insistence.” (p. 6).⁵ Seus romances têm um forte teor didático que é abertamente declarado pela autora; no prefácio do primeiro deles, *The advantages of education* (1793), ela afirma que “the author’s design, in composing the following pages, was to instruct rather than to entertain” (West apud Wood, p. 32)⁶ e diz que sua obra é voltada para “the inexperienced part of her own sex” (West apud Wood, p. 32).⁷ Johnson (1988) descreve *The advantages of education* como “a thinly fictionalized conduct book” (p. 6);⁸ e o mesmo pode ser dito de *A gossip’s story*, em que West lançou mão de um dispositivo narrativo bastante popular no século XVIII e que também seria utilizado por Austen em *Razão e sensibilidade*: a criação de duas heroínas contrastantes, uma representando o exemplo a ser seguido e a outra, aquele a ser evitado.

A gossip’s story conta a história de duas irmãs que têm criações muito diferentes: a mais velha, Louisa, é criada pelo pai, que, apesar de lhe dar uma educação mais completa do que a da maioria de seu sexo, com “particulars not usually attended to by females” (West, 2016),⁹ também se preocupa em incutir nela a retidão moral e virtudes cristãs como a humildade. West, que em seus romances e manuais de conduta se declarou contrária à educação para moças vigente em seu tempo, com sua ênfase na aquisição das chamadas “prendas”, como aprender a pintar, dançar e tocar um instrumento, também tomava um cuidado extremo em frisar que nenhum desenvolvimento intelectual deveria se sobrepor, nas mulheres, à dedicação às tarefas domésticas e aos deveres de seu sexo. Assim, apesar de concordar com escritoras progressistas como Mary Wollstonecraft e Mary Hays (1759-1843) no

⁴ “exigir o privilégio de Adão; e, sempre que nos fixarmos na mesma residência que eles, precisaremos nos conformar com seus humores, adivinhar seus desejos e aliviar seus infortúnios.”

⁵ “idealizando a família patriarcal com incessante fervor e insistência.”

⁶ “o intuito da autora, ao escrever as páginas seguintes, foi instruir, não entreter.”

⁷ “os membros inexperientes de seu próprio sexo.”

⁸ “um livro de conduta mal disfarçado de ficção.”

⁹ “detalhes em geral ignorados pelas mulheres.”

fato de que as ditas mulheres prendadas podiam ser frívolas e despreparadas para o mundo, ao contrário delas, West não propunha que a alternativa fosse uma educação que permitisse ao sexo feminino ter mais opções com as quais ganhar o próprio sustento, sem precisar depender de um marido, de um pai ou de um irmão. Para ela, o propósito de uma educação deveria ser criar moças que aceitassem os deveres de filha, esposa e mãe com maior abnegação, e ela acreditava que o desenvolvimento do pensamento crítico alcançaria esse fim. Nas palavras de Devoney Looser na Introdução da edição mais recente de *A gossip's story*, apesar das semelhanças entre as duas escritoras, “Wollstonecraft emphasized rights, where West emphasized duties” (2016).¹⁰

Além disso, West se preocupava também com o medo muito recorrente no final do século XVIII, de que uma mulher instruída pudesse tentar competir com os homens. Por isso Louisa, sua heroína idealizada, não se torna arrogante com seu saber; sua educação forma uma moça racional e realista, porém também modesta e obediente, como todas as moças deveriam ser. A narradora do romance de West afirma, ao descrever Louisa, que “there was nothing in her conversation to excite the apprehensions which gentlemen are apt to entertain of learned ladies” (West, 2016)¹¹ e que “Science in her might be compared to a light placed behind a veil of gauze, which, without being itself apparent, sheds a softened radiance over each surrounding object” (West, 2016).¹² Ou seja, o saber de Louisa não a masculiniza; ele aprimora seu caráter, mas não é sua principal característica.

De fato, o traço mais marcante de Louisa é a capacidade de conter seus sentimentos para fazer aquilo que ela considera o correto, mesmo quando isso vai contra a sua vontade. Esse é seu principal contraste em relação a sua irmã mais nova, Marianne. Marianne é criada pela avó materna, que é indulgente ao extremo e lhe dá uma educação falha, sem limites e com acesso demais ao tipo de literatura que West considerava nociva, ou seja, os romances que, em vez de apresentar bons exemplos, “excite the dangerous excess of the passions, by representing the violence of love, grief, despair, and jealousy, not only as amiable frailties, but as commendable qualities” (West, 2016).¹³ Além disso, após falecer, a avó de Marianne deixa para ela toda sua imensa fortuna e essa combinação de uma educação deficiente com independência financeira precoce levará à sua desgraça. Pois Marianne, embora seja pintada por West como uma moça generosa e doce,

¹⁰ “Wollstonecraft enfatizava direitos, enquanto West enfatizava deveres.”

¹¹ “não havia nada em sua conversa que pudesse despertar as apreensões que os cavalheiros têm a propensão de possuir no que concerne damas instruídas.”

¹² “A ciência, nela, poderia ser comparada a uma luz colocada atrás de um véu de gaze, que, sem ser aparente, banha com um brilho suavizado todos os objetos ao redor.”

¹³ “excitam os excessos perigosos das emoções fortes, representando a violência do amor, da dor, do desespero e do ciúme não apenas como fragilidades simpáticas, mas como qualidades louváveis.”

jamais aprende a desenvolver a obediência e a abnegação necessárias na mulher ideal. Ignorando os conselhos do pai, Marianne se casa com um homem tão imaturo quanto ela e fica frustrada e amarga quando, após ser reverenciada por ele enquanto era cortejada, vê o relacionamento mudar após se tornar sua esposa. Seu pai, o Sr. Dudley, tenta explicar a ela qual é a verdadeira situação das mulheres, dizendo, “The enthusiasm of youth often mingles with the addresses of the lover, an overstrained submission which places your sex in an exalted, but let me add in a false point of view” (West, 2016).¹⁴ Ele afirma que o papel da mulher é sempre ser um apêndice do homem, declarando, “There is no part of the female character dearer to us men, than the idea that you are the soothers of our inquietudes, the solacers of our sorrow, the sympathizing friends to whom we may at all times retire for comfort, in every distress” (West, 2016).¹⁵

Ao contrário de Marianne, Louisa tem uma absoluta reverência por seu pai e jamais deixa de seguir os seus conselhos. Embora ame um dos pretendentes de Marianne, o Sr. Pelham, ela concorda em se casar com um homem escolhido pelo Sr. Dudley. O noivo em questão, Sir William Milton, é um aristocrata rico e antipático mas, segundo o Sr. Dudley, o temperamento de Louisa será o bastante para tornar o casamento feliz: “I depend upon the influence of your sweetness, to soften his asperity, or at least to enable you to support its effects with patience and cheerfulness” (West, 2016).¹⁶ Quanto aos defeitos evidentes de Sir Milton, tanto físicos quanto de personalidade, o Sr. Dudley os desconsidera com facilidade, dizendo, “Personal considerations are beneath your attention. Defect in character is the unavoidable lot of humanity” (West, 2016).¹⁷ Louisa obedece ao pai sem reclamar, embora sofra intimamente com sua decisão:

The benignant smile with which Miss Dudley performed the honours of her father’s table this day, was not the satisfactory glow of a delighted heart, but the placid sweetness of a dignified and benevolent mind. Politeness and attention were so habitual to her, that it was impossible for any of the guests to complain of neglect, though her bosom was throbbing with sensations of the most painful nature. Determined to give the pleasure she could not feel, she smothered her

¹⁴ “O entusiasmo da juventude muitas vezes mistura aos discursos do namorado uma submissão exagerada, que coloca o seu sexo numa posição elevada, porém, permita-me acrescentar, falsa.”

¹⁵ “A parte do caráter feminino mais amado por nós, homens, é a ideia de que vocês apaziguam nossas inquietações, consolam nossas tristezas, são as amigas condoídas com quem podemos, a qualquer momento e em qualquer agonia, buscar conforto.”

¹⁶ “Eu confio na influência de sua doçura para suavizar a aspereza dele, ou, ao menos, para permitir que você suporte seus efeitos com paciência e contentamento.”

¹⁷ “Considerações sobre a aparência física não estão à sua altura. Os defeitos de caráter são o fardo inevitável de toda a humanidade.”

sighs with such care, that even Mr. Dudley's watchful eye could not discover her serenity to be only assumed (West, 2016).¹⁸

No trecho acima, West claramente mostra sua heroína exemplar colocando os afazeres domésticos acima de seus desejos privados. Ser anfitriã da casa do pai viúvo, receber convidados com um sorriso no rosto à mesa dele, faz parte dos deveres femininos de Louisa; e é isso que ela faz, sufocando o que sente até mesmo da única pessoa que poderia lhe salvar de um casamento indesejado. Ao afirmar que não tem nenhuma objeção à personalidade de Sir Milton, o leitor suspeita que o Sr. Dudley vê o que está desejando ver, já que ele, tentando ajudar honrosamente um amigo, perdeu toda sua fortuna, e conseguir casar Louisa com um homem rico ajudaria a resolver seus problemas financeiros. West, no entanto, toma o cuidado de mostrar seu patriarca como colocando a felicidade da filha acima de considerações materiais e, quando ele descobre que Sir Milton teve filhos fora do casamento e abandonou-os à própria sorte, o noivado é desfeito por iniciativa do Sr. Dudley. Com o tempo, o Sr. Pelham passa a retribuir o amor de Louisa e ela tem a felicidade de se casar com o homem que teria escolhido se lhe houvesse sido permitido fazê-lo. Mas Louisa em nenhum momento declara seus desejos, nem para o pai, nem para o Sr. Pelham, e é através das decisões desses dois homens que chega a seu final feliz, com West passando a clara mensagem de que à mulher cabia apenas obedecer e esperar pelo melhor. Já Marianne, que escolhera o próprio marido, tem um final profundamente triste. Seu marido se cansa de seu comportamento imaturo e de sua sensibilidade exacerbada e passa a tratá-la com desprezo, deixando-a praticamente abandonada e vista com estranheza por todos à sua volta, numa situação que é descrita por West da seguinte maneira: “some of her neighbours say she is deranged, others think her intolerably proud; all blame her for living unhappily with a handsome, generous, well-behaved husband” (West, 2016).¹⁹

A gossip's story é um dos muitos romances antissensibilidade que foram publicados na Grã-Bretanha, principalmente a partir da década de 1770, quando uma grande parte dos romancistas passou a se preocupar com o efeito do chamado culto à sensibilidade sobre suas leitoras (Todd, 1989). *Razão e sensibilidade* também se encaixa neste gênero, porém, a posição de Jane Austen na guerra de ideias tem sido objeto de contenda na crítica austeniana há décadas. Se cada vez mais

¹⁸ “O sorriso benigno com o qual a Srta. Dudley fez as honras da mesa de seu pai provinha da alegria radiante de um coração feliz, mas da doçura plácida de uma mente digna e benevolente. A educação e a atenção eram tão habituais para ela, que foi impossível para quaisquer de seus convidados reclamar de negligência, embora seu peito pulsasse com os sentimentos mais dolorosos. Determinada a dar o prazer que não podia sentir, Louisa abafou seus suspiros com tamanho cuidado que até mesmo o olhar atento do Sr. Dudley não pôde discernir que sua serenidade era apenas fingida.”

¹⁹ “alguns de seus vizinhos dizem que ela é desequilibrada, outros a consideram intoleravelmente orgulhosa; todos a culpam por viver infeliz com um marido bonito, generoso e bem-comportado.”

críticos concordam que ela defendia alguns valores progressistas, principalmente no que concerne a posição da mulher em sua sociedade, sua criação de heroínas como Elinor Dashwood, e Fanny Price, de *Mansfield Park* (1814) que, para os leitores contemporâneos, passam a impressão de ser quase sobre-humanas em sua capacidade de abnegação e autocontrole, parece negar que ela considerasse importantes o desejo e a individualidade de suas personagens femininas. Emma Thompson, atriz e autora do roteiro adaptado de *Razão e sensibilidade* que ganhou o Oscar em 1996, escreveu nos diários sobre a produção do filme, referindo-se a Elinor: “I like her but I can see how she would drive you mad. She’s just the sort of person you’d want to get drunk, just to make her giggling and silly” (1995, p. 253).²⁰

Em *Jane Austen and the war of ideas*, Marilyn Butler argumenta que Jane Austen, em seus romances, demonstrava um desprezo pela sensibilidade e uma defesa da racionalidade que a colocam no mesmo campo ideológico que escritoras conservadoras como Jane West. Para Butler, o fato de Austen ter escolhido manter seus enredos centrados em tramas de corte e casamento envolvendo jovens moças era mais político do que estético; contrariando aquilo que a própria Austen afirmou em suas cartas, quando escreveu que “I think I may boast myself to be, with all possible Vanity, the most unlearned, & uninformed Female who ever dared to be an Authoress” (Austen, 1995, p. 306),²¹ Butler acredita que ela não preferia limitar seus romances a pequenas comunidades apenas porque não acreditava ter capacidade de tratar de temas mais amplos, mas porque desejava validar um modo de vida: o mesmo defendido por Edmund Burke e por Jane West, aquele com uma família onde todos obedeciam ao patriarca e sabiam qual era o seu lugar e no qual cabia às mulheres sempre serem submissas aos homens, cientes de que eles tinham o “privilégio de Adão.”

Butler vê Jane Austen, cujos pai e irmão mais velho eram clérigos da igreja anglicana, como pertencendo a uma família inequivocamente conservadora. Na pequena biografia de Jane Austen que seu irmão Henry Austen (1771-1850) escreveu para a edição de *Northanger Abbey* e *Persuasão* publicada em 1818, logo após a morte da autora, ele afirmou que o autor preferido dela era Samuel Johnson (1709-1784), célebre intelectual setecentista que perguntou, num famoso ensaio, se seria correto os romancistas criarem personagens que misturavam defeitos e virtudes. Johnson acreditava que a literatura devia não apenas entreter, mas também instruir, e temia que, ao fazer com que os leitores sentissem empatia por protagonistas falhos, os escritores pudessem levá-los à falência moral. Butler

²⁰ “Gosto dela, mas entendo como seria capaz de enlouquecer alguém. É exatamente o tipo de pessoa que a gente gostaria de embebedar, só para ver rindo e sendo boba.”

²¹ “Creio poder me gabar de ser, com toda a vaidade possível, a mulher mais mal instruída e desinformada que já ousou ser uma autora.”

afirma que o estilo literário de Jane Austen e a maneira como ela organiza seus enredos e desenvolve seus personagens mostram que a autora estava tentando criar um mundo cuja ordem era ideal; suas heroínas ou se conformavam a essa ordem e eram apresentadas como modelos ao leitor, ou desafiavam essa ordem, mas precisavam aprender a submeter-se a ela. Assim, heroínas como Elinor, mais controladas e submissas, seriam modelos da ortodoxia conservadora que defendia o cumprimento do dever e a abnegação como características da mulher ideal, algo também defendido por West com a criação de sua Louisa em *A gossip's story*.

Razão e sensibilidade, assim como *A gossip's story*, tem duas irmãs contrastantes, uma representando o bom senso ou a razão e a outra, a sensibilidade exacerbada. A irmã que sofre com os excessos da sensibilidade, inclusive, tem o mesmo nome em ambas as obras: Marianne. No romance de Austen, a heroína contida e sensata também será recompensada no final casando-se com o homem que ama, enquanto sua irmã imatura e estouvada tem um final menos feliz. Até mesmo a maneira como as duas Mariannes conhecem o homem por quem se apaixonarão e que partirá seu coração é similar: enquanto a Marianne de Austen torce o tornozelo quando está passeando e precisa fugir de uma chuva súbita, sendo então levada para casa nos braços do fascinante e canalha Sr. Willoughby, a Marianne de West está numa carruagem cujos cavalos disparam e são controlados por aquele que será seu futuro marido. Além dessas semelhanças de estrutura e enredo, *A gossip's story*, assim como todos os romances maduros de Austen, também conta com uma narradora irônica; no caso, não o narrador onipresente austeniano, mas uma narradora-personagem que é a mexeriqueira do título, uma solteirona que mora no mesmo vilarejo para onde os Dudleys se mudam e onde se desenrola a ação.

No entanto, são as diferenças entre *A gossip's story* e *Razão e sensibilidade* que, ao contrário do que afirma Butler, fazem com que seja mais difícil definir a posição ideológica de Austen do que é definir a de Jane West. Em primeiro lugar, os patriarcas de *Razão e sensibilidade* são todos extremamente falhos. Austen abre seu romance contando como Elinor, e Marianne ficam num estado de comparativa pobreza depois que um tio de seu pai – um personagem sem nome, chamado apenas de “the old gentleman”, ou o velho cavalheiro, por sua autora – escolhe deixar sua fortuna para três homens sucessivos. Assim, a propriedade de Norland, onde as Dashwoods vivem, é deixada para o Sr. Dashwood, pai de Elinor e Marianne, mas só poderá ser deixada por ele para seu único filho homem e o filho deste, uma criança de apenas quatro anos, excluindo as mulheres da herança e colocando-as em situação de dependência por gerações. Austen deixa claro que essa escolha do velho cavalheiro foi feita de maneira inteiramente arbitrária quando ele, encantado com as travessuras do menininho, esquece das bondades e gentilezas que Elinor, Marianne, sua irmã mais nova e sua mãe vinham fazendo para ele diariamente durante sua convivência. Segundo Johnson, quando Austen explica a forma como o velho cavalheiro toma essa decisão tão importante, ela está criticando a ideologia

patriarcal que regulamentava a posse de terras e, ao fazer isso, “enables, indeed invites, us to stand far enough outside that ideology for a moment to see it as capricious rather than steady [...]” (1988, p. 52).²² O pai de Elinor e Marianne morre pouco tempo após receber a herança em circunstâncias não explicadas, mas deixando no leitor a impressão de que também poderia ter sido mais prudente em relação ao futuro das filhas. E seu irmão, apesar de uma promessa feita ao pai no leito de morte de que iria ajudá-las, é rapidamente convencido pela perversa esposa de que qualquer ação de sua parte é desnecessária. Tudo isso mostra as mulheres numa situação de fragilidade perante os caprichos e defeitos dos homens.

Outra diferença importante entre as duas obras é o final reservado às Mariannes. Leitores contemporâneos de Austen, muitas vezes, consideram que Marianne Dashwood é punida de maneira severa demais por sua autora. Muito jovem – com apenas dezessete anos no começo do romance – ela é inteligente, talentosa e afetuosa, tendo como principal defeito a crença de que o amor só pode ser verdadeiro se for uma paixão arrebatadora, uma comunhão perfeita de duas almas iguais. Marianne acredita ter encontrado isso no personagem de Willoughby que, apesar de realmente amá-la, a troca por uma herdeira rica após ser deserdado pela tia, que descobre que ele seduziu uma moça pobre e a abandonou. Marianne, destruída, se entrega a uma doença que quase a mata, mas recupera a saúde, se casa com um homem bondoso e rico que a adora e vai viver a pouca distância de sua amada irmã, Elinor. Embora ela, ao contrário de Elinor, não ficar com o eleito de seu coração, mas com um homem bem mais velho e um pouco sorumbático que não cativa muito os leitores de hoje em dia, está bem longe de ter um final infeliz. Ao contrário da Marianne de West, que, apesar de ser tão jovem e inocente quanto a de Austen, acaba sozinha e amarga, Marianne Dashwood, que “could never love by halves” (Austen, 2014, p. 352),²³ é descrita por sua autora como levando uma vida inteiramente feliz com o homem com quem acaba por se casar. Para Johnson (1988), numa época em que os conservadores acreditavam que o comportamento das mulheres era essencial para garantir que a Grã-Bretanha não cairia na anarquia, muitos romancistas reservavam finais bem mais cruéis para as personagens que se envolviam com os homens errados.

Como explicar, então, que a irmã que Austen criou para servir de contraste a Marianne pareça se conformar tão absolutamente à ideologia que, segundo estudiosos da obra da autora como Johnson, Austen procurava criticar e não ajudar a propagar? As diferenças entre Elinor e Louisa podem ajudar a esclarecer essa questão. Enquanto Louisa é absolutamente passiva e aceita sem jamais questionar abertamente os ditames de seu pai, Elinor critica aqueles a quem deveria obedecer,

²² “nos permite, ou, melhor ainda, nos convida a nos colocar por um instante num ponto distante o bastante dessa ideologia para poder considerá-la algo caprichoso, e não firme [...]”

²³ “jamais conseguiria amar pela metade.”

embora compreenda a inutilidade de demonstrar suas emoções em situações em que fazê-lo não teria nenhum efeito prático. Órfã de pai, ela demonstra, em diversos momentos do romance, ser mais madura e sábia do que a própria mãe, numa inversão de papéis que ia de encontro à ideologia burkeana que West ajudou a propagar. Austen a descreve como alguém com uma “coolness of judgment, which qualified her, though only nineteen, to be the counsellor of her mother, and enabled her frequently to counteract, to the advantage of them all, that eagerness of mind in Mrs. Dashwood which must generally have led to imprudence” (Austen, 2014, p. 8).²⁴ Ao contrário de Louisa, que vive em perfeita harmonia com o pai e é completamente dedicada ao ofício de servi-lo, ajudá-lo e alegrá-lo, Elinor é isolada tanto da mãe quanto da irmã que, com sua sensibilidade exacerbada, a acusam de ser fria e de ter um comportamento inexplicável e antinatural só porque ela é mais capaz de controlar a expressão daquilo que sente. Esse isolamento é, em parte, o que a faz esconder o que sente de Marianne e da Sra. Dashwood quando ela descobre que o homem que ama está noivo de outra, um conflito que só se resolverá no final do livro. Elinor sabe que a mãe e a irmã, longe de apoiá-la em sua resolução de não demonstrar o que sente, tornariam mais difícil para ela fazê-lo; como descreve Austen, “She was stronger alone” (2014, p. 135).²⁵

Além de não poder contar com nenhum esteio dentro da sua família para ajudá-la a se comportar da maneira que considera correta, Elinor se afasta da heroína conservadora por ter aquele que talvez seja o traço mais marcante de toda a obra de Austen: o humor. Ao contrário de Louisa, ela é capaz de ser irônica e rir francamente dos absurdos daqueles ao seu redor, em especial de Marianne. Ao zombar da dos gostos românticos da irmã, que prefere ver uma paisagem sufocada pelo outono do que campos arados e férteis, ela diz, “It is not every one [...] who has your passion for dead leaves” (Austen, 2014, p. 87).²⁶ Quando sua rival, Lucy Steele, procurando bajular uma parenta rica de ambas, afirma que gosta mais de crianças barulhentas como os filhos dela, por considerar as comportadas pouco vivazes, Elinor responde com ironia fina, dizendo, “I confess [...] that when I am [here] I never think of tame and quiet children with any abhorrence” (Austen, 2014, p. 118).²⁷ E, quando Elinor está escutando as asneiras de um personagem bastante tolo, Austen usa, para descrever sua decisão de não se incomodar em contradizê-lo, uma das frases mais engraçadas e mais frequentemente citadas de toda a sua obra:

²⁴ “uma frieza para julgar que a qualificava[m], apesar de ter apenas dezenove anos, a ser conselheira da mãe e a permitia[m] com frequência contrabalançar, para a vantagem de todas elas, aquela ansiedade mental da Sra. Dashwood que poderia, de maneira geral, levá-la a cometer imprudências.”

²⁵ “Ela era mais forte sozinha.”

²⁶ “Não é todo mundo [...] que tem sua paixão por folhas mortas.”

²⁷ “Confesso [...] que quando estou [aqui] não penso em crianças comportadas e quietas com nenhum desgosto.”

“Elinor agreed to it all, for she did not think he deserved the compliment of rational opposition” (2014, p. 236).²⁸ Esses lampejos de humor são pequenas instâncias de rebeldia, uma maneira de Elinor mostrar que sabe pensar de maneira independente, algo que Louisa jamais faz. De fato, numa discussão com Marianne em que esta a acusa de desejar “to be guided wholly by the opinions of other people” (Austen, 2014, p. 92)²⁹ e de ser alguém que acredita que “our judgements were given us merely to be subservient to those of our neighbours” (Austen, 2014, p. 92)³⁰, Elinor retruca:

My doctrine has never aimed at the subjection of the understanding. All I have ever attempted to influence has been the behaviour. You must not confound my meaning. I am guilty, I confess, of having often wished you to treat our acquaintance in general with greater attention; but when have I advised you to adopt their sentiments or to conform to their judgment in serious matters? (Austen, 2014, p. 92).³¹

Elinor, portanto, não deseja que Marianne *seja* como os outros, mas apenas que *aja* como eles. E é o exemplo da própria Marianne que torna fácil compreender por quê. Austen compreendia que, quanto mais aberta e impulsiva uma mulher era em sua sociedade, mais ela estaria vulnerável ao sofrimento. Marianne, ao demonstrar para todos que a conhecem o que sente por Willoughby, após ser rejeitada por ele, corre o risco não apenas de ter sua reputação arruinada, como de arruinar a das irmãs também, o que tornaria impossível para qualquer uma delas se casar com um homem com uma posição econômica confortável. Como as opções de trabalho eram muito escassas para o sexo feminino, o casamento se consistia na carreira das mulheres de classe média inglesas do final do século XVIII e do início do século XIX. A possibilidade de fazer um bom casamento dependia inteiramente da percepção de castidade da mulher, que poderia ser destruída com a mínima nódoa. Era uma posição de extrema fragilidade, que requeria extrema cautela. Johnson (1988) sublinha que, enquanto a moça que Willoughby seduz e engravida é afastada da sociedade para sempre, ele não sofre nenhuma consequência grave por seus atos, casando-se com uma mulher rica e, mais tarde, voltando até mesmo a cair

²⁸ “Elinor concordou com tudo, pois não achou que ele merecesse o elogio de ser contradito por argumentos racionais.”

²⁹ “ser guiada inteiramente pelas opiniões das outras pessoas.”

³⁰ “nossa capacidade de julgar nos foi concedida meramente para ser subserviente à de nossos vizinhos.”

³¹ “Minha doutrina nunca teve por objetivo a subjeção da razão. Tudo o que jamais tentei influenciar foi o comportamento. Você não deve se enganar quanto à minha intenção. Sou culpada, confesso, de muitas vezes ter querido que você tratasse nossos conhecidos em geral com mais atenção; mas quando a aconselhei a adotar o que eles sentem ou se conformar à maneira como julgam em questões sérias?”

nas boas graças da tia que o havia deserdado. Para Johnson, ao criar Marianne e Elinor, Austen não estava defendendo a maneira como sua sociedade funcionava, mas mostrando que as ações de homens como Willoughby eram “[...] the effects of established and accepted social practices for men of family, not as aberrations from them. It is their commonplace lapses towards women that render female manners so desperately important and so impossibly problematic” (Johnson, 1988, p. 58).³²

Ao examinar a utilização de personagens contrastantes por romancistas mulheres da virada do século XVIII para o XIX, Spacks (1986), observa como Austen tornou esse dispositivo mais complexo do que suas predecessoras, West entre elas. Se as irmãs de *A gossip's story* são delineadas de maneira muito mais esquemática, “The sisters in *Sense and Sensibility* demonstrate ambivalence; the narrator allows herself comparable ambivalence [...]. True morality, Austen implies, depends on acceptance of precisely those ambiguities that Dr. [Samuel] Johnson deplored” (1986, p. 150).³³ Essa ambivalência é mostrada por Austen em seu primeiro romance publicado não apenas através do final feliz garantido a Marianne, como também na personalidade de Elinor, mais desafiadora e imperfeita do que aquela da Louisa de *A gossip's story*. Seis anos após a publicação de *Razão e sensibilidade*, ao escrever para uma sobrinha defendendo o comportamento de uma de suas heroínas, Austen afirmou, “Pictures of perfection, as you know, make me sick & wicked” (1995, p. 486-487).³⁴ Sua Elinor não é um retrato da perfeição, mas um ser humano com falhas que tem, no entanto, uma vasta compreensão das consequências de se dar um passo em falso.

ROMEY, J. *Portraits of perfection: the femininity ideal in A Gossip's story (1796), by Jane West (1758-1852), e Sense and Sensibility (1811), by Jane Austen (1775-1817)*. Itinerários, Araraquara, n. 62, p. 95-109, jan./jun. 2026.

■ **ABSTRACT:** *This article compares the heroines of the novels A gossip's story, published in 1796 by Jane West (1758-1852) and Sense and sensibility (1811), by Jane Austen (1775-1817). While the heroine created by West, a writer who was avowedly aligned with eighteenth-century conservative ideology, is that which Austen described derisively in a letter as a “picture of perfection”, Sense and sensibility's Elinor Dashwood, despite the extreme self-control that can make her seem unlikeable to modern readers, has*

³² “[...] os efeitos de práticas sociais estabelecidas e aceitas para homens de boa família, não aberrações destas. São seus lapsos frequentes com as mulheres que fazem com que os modos do sexo feminino sejam tão desesperadamente importantes e tão impossivelmente problemáticos.”

³³ “As irmãs de *Razão e sensibilidade* demonstram ambivalência; a narradora se permite uma comparativa ambivalência. A verdadeira moral, sugere Austen, depende da aceitação de precisamente aquelas ambiguidades que o Dr. Johnson deplorava.

³⁴ “Retratos da perfeição, como você sabe, me deixam doente e maligna.”

characteristics that do not fit into the female ideal prescribed during the period when the novel was published. This fact, as well as other features of Austen's novel that become more evident when the work is compared with others that are unequivocally conservative, show that the author criticized incisively certain aspects of her society, in particular women's position within it.

■ **KEYWORDS:** *Jane Austen; Jane West; eighteenth-century novel; female ideal.*

REFERÊNCIAS

- AUSTEN, Jane. *Jane Austen's letters*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- AUSTEN, Jane. *Persuasion*. London: Penguin Books, 1998. [1808]
- AUSTEN, Jane. *Sense and sensibility*. Londres: Penguin Classics, 2014. [1811]
- BUTLER, Marilyn. *Jane Austen and the war of ideas*. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- COUTINHO, João Pereira. Reflexões sobre as *Reflexões*: um estudo introdutório. In: BURKE, Edmund. *Reflexões sobre a revolução na França*. Tradução de Giovanna Louise Libralon e Marcelo Gonzaga de Oliveira. Campinas: Vide Editorial, 2017, p. 7-25.
- DICKINSON, H. T. The Political Context. IN: CLEMIT, Pamela (Org.). *The Cambridge Companion to British Literature of the French Revolution in the 1790s*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 1-15.
- HONAN, Park. *Jane Austen: her life*. Nova York: Fawcett Columbine, 1987.
- JOHNSON, Claudia L. *Jane Austen: women, politics and the novel*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1988.
- LOOSER, Devoney. Introduction. In: WEST, Jane. *A gossip's story*. Richmond: Valancourt Books, 2016. Edição Kindle.
- SPACKS, Patricia Meyer. Sisters. *Fetter'd or Free: British Women Novelists 1670-1815*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1986, p. 136-151.
- THOMPSON, Emma. *Sense and sensibility the screenplay & diaries. Bringing Jane Austen's novel to film*. Nova York: Newmarket Press, 1995.
- TOMALIN, Claire. *Jane Austen: a life*. Londres: Penguin Books, 2007.
- TOMPKINS, J.M.S. *The popular novel in England 1770-1800*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1961. [1932]
- TODD, Janet. *The sign of Angellica: women, writing and fiction, 1660-1800*. Nova York: Columbia University Press, 1989.

Retratos da perfeição: o ideal de feminilidade em A Gossip's story (1796), de Jane West (1758-1852), e Razão e Sensibilidade (1811), de Jane Austen (1775-1817)

WEST, Jane. *Letters to a young lady*. Nova York: O. Penniman and Co, 1808. [1806]

WEST, Jane. *A gossip's story*. Richmond: Valancourt Books, 2016. Edição Kindle. [1796]

WOOD, Marilyn. "Studious to please": *a profile of Jane West, an eighteenth-century author*. Donington: Shaun Tyas, 2003.



DE Highbury ao YouTube: Feminismo e valores patriarcais em Emma e Emma Approved

Lis Yana de Lima MARTINEZ*
Páscoa Maria Pereira DUARTE**

■ **RESUMO:** *Emma* (1815), de Jane Austen, oferece uma crítica sutil às hierarquias sociais, aos papéis de gênero e às restrições patriarcais na Inglaterra da Regência. Mais de dois séculos depois, a websérie *Emma Approved* (2013-2014) reimagina a heroína de Austen em um ambiente digital moldado pelo empreendedorismo, consumismo e visibilidade nas mídias sociais. Este artigo compara a representação do feminismo e dos valores patriarcais nessas duas obras, analisando como a narrativa de Austen sobre privilégio, autonomia e crescimento moral é transposta para um contexto contemporâneo. Com base na teoria da adaptação, na crítica feminista e no conceito de modernidade líquida, o estudo argumenta que, enquanto Austen questiona o casamento, a classe e as responsabilidades morais do privilégio, *Emma Approved* reformula essas preocupações por meio das negociações de influência, visibilidade e participação digital do século XXI. A comparação destaca tanto as continuidades quanto as transformações na negociação da agência das mulheres, revelando como a narrativa de Austen continua a fornecer um terreno fértil para a reflexão feminista em novos contextos culturais e midiáticos.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Emma. Emma Approved. Agência feminina. Adaptação. Transmidialidade.

Emma: “Oh! Eu sempre mereço o melhor tratamento, porque não tolero nenhum outro.”
Jane Austen (2023, p. 557)

* Professora Doutora do PPG Letras e do Instituto de Letras e Artes da pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Rio Grande, Brasil. yana.martinez@furg.br

** Doutoranda e mestra na área de Literatura - Teoria, Crítica e Comparatismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Brasil. pascoa.maria@outlook.com

Introdução

Emma (1815), de Jane Austen, viajou muito além da vila provinciana de Highbury, alcançando públicos globais por meio de tradução, crítica e adaptação. Desde as primeiras traduções para o francês, em 1816 (cf. Dow, 2016), até adaptações cinematográficas, de Bollywood e em webséries interativas, como observado por Linda Troost e Sayre Greenfield (2016) e Roy & Nair (2025), *Emma* demonstra notável capacidade de reinvenção. O bicentenário da obra, celebrado em 2015, consolidou seu status canônico e suscitou reflexões sobre a persistência da obra por meio de interpretações culturais e digitais. Este artigo examina como a trajetória de *Emma*, da vila inglesa ao alcance global, se articula com reinterpretações contemporâneas, com foco em *Emma Approved* como exemplo da adaptação transmidiática.

O romance apresenta Emma Woodhouse como uma jovem rica, confiante e socialmente influente, cuja autonomia permite a Austen explorar interseções entre privilégio, gênero e responsabilidade moral, levantando questões sobre a agência feminina em uma sociedade patriarcal. A protagonista se distingue de outras heroínas da época por não depender do casamento para sua sobrevivência ou ascensão, o que, como pode ser depreendido da leitura de Daniel Pool (1994, p. 180-186), amplia a complexidade ética e social do romance.

No século XXI, a narrativa foi reinterpretada por meio das mídias digitais, particularmente em *Emma Approved*, série do YouTube que recria Emma como consultora de estilo de vida e influenciadora digital. Essa transposição do contexto da Inglaterra da Regência para a cultura contemporânea evidencia tanto a continuidade quanto a transformação nas discussões sobre gênero, poder e relações sociais.

Os objetivos deste artigo consistem em mobilizar aportes teóricos da adaptação e da crítica feminista a fim de investigar de que maneira valores patriarcais e perspectivas feministas se articulam tanto no romance *Emma* quanto em sua releitura digital contemporânea. Parte-se do pressuposto de que a adaptação opera como uma ponte dinâmica entre o texto original e suas reinvenções, estabelecendo um campo de continuidade e transformação. Nesse sentido, convém recordar que Linda Hutcheon (2012, p. 7) caracteriza a adaptação como repetição sem replicação. O projeto transmidiático *Emma Approved* exemplifica esse processo ao manter personagens e conflitos centrais do romance austeniano, enquanto os reinsere nas lógicas discursivas e culturais da esfera digital contemporânea.

A crítica feminista oferece também o instrumental conceitual necessário para iluminar essas negociações entre permanência e reinvenção. Desde *Reivindicação dos direitos da mulher* (publicado pela primeira vez em 1792), em que Mary Wollstonecraft defende a educação racional e a igualdade matrimonial como fundamentos da autonomia feminina, até abordagens recentes, como a de Isabella Boseovska (2022), que identifica em Emma Woodhouse uma precursora de uma

consciência feminista, evidencia-se que educação, agência e discernimento ético constituem elementos centrais para que as mulheres possam atuar criticamente mesmo dentro de estruturas patriarcais. Essas perspectivas orientam a análise comparativa proposta, demonstrando a permanência, a plasticidade e a capacidade de atualização da obra de Austen ao longo do tempo e através de diferentes mídias.

Emma

Emma, de Jane Austen, publicado em 1815, é frequentemente considerado um de seus romances mais sofisticados (cf. Miller, 2003; Stafford, 2007). Como observa Juliet McMaster (1996, p. 90), quase todas as personagens têm falas que contêm um significado encoberto assim como um significado explícito, o que evidencia a complexidade das interações sociais representadas na obra e a sutileza com que Austen constrói as expressões e intenções de suas personagens dentro do contexto social em que se inserem. Ao contrário de suas outras heroínas, Emma Woodhouse começa a história com riqueza, posição social e independência, aparentemente intocada pelas pressões financeiras e sociais habituais das mulheres da Regência. Esse ponto de partida incomum permite que Austen explore não a sobrevivência ou o casamento como necessidade, mas os perigos da arrogância, do privilégio e da autoilusão. Ambientado na vila provinciana de Highbury, o romance retrata uma comunidade fortemente entrelaçada, onde classe, gênero e obrigação social moldam relacionamentos e escolhas pessoais.

Emma Woodhouse é apresentada como “bela, inteligente e rica, senhora de uma confortável mansão e de excelente disposição de espírito” (Austen, 2023, p. 15), mas essas bênçãos são contrabalançadas pela vaidade e pelo excesso de confiança. Convencida de seus talentos como casamenteira, ela interfere na vida romântica de outras pessoas, especialmente de Harriet Smith, uma jovem de ascendência incerta que Emma deseja elevar socialmente. A confiança equivocada da protagonista a leva a interpretar mal as atenções do sr. Elton, subestimar os sentimentos de Harriet por Robert Martin e permanecer cega à sua própria atração pelo sr. Knightley. Como explica a narração, “os verdadeiros percalços da situação de Emma estavam, no entanto, em seu empenho talvez excessivo de seguir seus próprios caminhos e na disposição de pensar um pouco bem demais de si mesma” (Austen, 2023, p. 15). A autora apresenta, assim, uma heroína cujos erros impulsionam a trama, ao mesmo tempo em que servem de base para seu futuro crescimento.

Após o casamento da srta. Taylor, com quem Emma possuía uma relação sororal¹, ela se sente solitária e entediada sem a companhia constante da amiga: “[...] ela estava consciente da diferença que havia entre uma senhora Weston, a

¹ Análogo à fraternal, mas assim optamos segundo a intencionalidade feminina do vocábulo latino *soror*; *-oris*, que significa irmã, em oposição ao masculino fraternal que advém de *frater*; *-is*, irmão.

poucos quilômetros dali, e uma Miss Taylor em casa” (Austen, 2023, p. 17). Esse trecho explica não só o contexto que leva Emma a fazer amizade com Harriet Smith, uma jovem que não pertence ao mesmo nível social que o seu, como demonstra as mudanças que o casamento implicava para a mulher, mesmo vivendo relativamente perto, os encontros não poderiam ser tão frequentes, dada a nova realidade. Em verdade, para todos os fins, a srta. Taylor havia falecido para que, em seu lugar, surgisse uma senhora Weston pois, como explica Daniel Pool (1994, p. 80, tradução nossa), quando um homem e uma mulher se casavam, “eles se tornavam uma só pessoa e, em termos postos pelo jurista William Blackstone, ‘o marido era a pessoa’”. Assim, após o casamento, a esposa perdia todos os poderes. Todas as suas propriedades, caso ela tivesse alguma, automaticamente passavam para ele gerir como melhor considerasse, e ela não poderia “fazer um testamento sem que o marido consentisse. Se ele desejasse confiná-la contra a sua vontade (...), até 1891, ele estava nos seus direitos de fazer isso”, assim como também poderia aplicar “correções caso desejasse, (...) um direito que era para ser compreendido apenas como repreensão verbal, mas que na prática frequentemente significava castigo físico”.

Com o vazio criado pela ausência da amiga perdida, Emma decide, então, fazer de Harriet, uma jovem de 17 anos, sua nova companhia, a quem irá, dessa forma, ajudar a ascender socialmente: “Ela iria aconselhá-la, aperfeiçoá-la; afastá-la-ia daqueles conhecidos vulgares e a introduziria na boa sociedade, formaria suas opiniões e seus bons modos” (Austen, 2023, p. 37). Os “conhecidos vulgares” a que a protagonista se refere são o sr. Martin, a mãe e as irmãs, uma família de pequenos fazendeiros, o tipo de classe com quem a heroína afirma não ter nada em comum, expressando sua preterição por essa burguesia rural. A sociedade de Highbury reflete as hierarquias rígidas da Inglaterra da Regência. Riqueza, nascimento e respeitabilidade social determinam as perspectivas de casamento e influenciam os relacionamentos e os comportamentos de uma pessoa. Por meio de personagens como Harriet Smith, bem como da Srta. Bates, Austen revela a vulnerabilidade de mulheres com segurança financeira ou social limitada. As interações de Emma com essas figuras destacam seu próprio privilégio, pois ela assume a autoridade para moldar seus futuros. No clímax do romance, o infame episódio de Box Hill, em que Emma humilha a Srta. Bates com um comentário cortante, torna-se um ponto de virada moral, ressaltando os perigos do humor não temperado pela empatia.

Na Inglaterra Regencial, as hierarquias sociais moldavam não apenas as interações sociais, mas também as perspectivas conjugais. Como demonstra Pool (1994, p. 180-186), o casamento funcionava como uma forma de capital social e econômico, frequentemente negociado com meticulosa atenção à linhagem e à riqueza. Austen incorpora essa realidade em *Emma*, mostrando como as intervenções da heroína no futuro romântico de Harriet Smith refletem tanto seu privilégio quanto sua interpretação equivocada da situação social de Harriet, agravada pelo orgulho excessivo que Emma deposita em sua própria posição social.

Harriet carece de origem, recursos, instrução e capital cultural que lhe possibilitariam aspirar a uma ascensão social. Filha de pais desconhecidos e sem dote claramente definido, ela não dispõe de um círculo social próprio nem de habilidades valorizadas no ideal feminino da época; diferentemente de Jane Fairfax, que, embora igualmente pobre, recebeu formação exemplar e é reconhecida como pianista talentosa. Como observa o sr. Knightley, Harriet possui apenas graça física e boa índole, atributos insuficientes para que o sr. Elton a considerasse como potencial esposa, uma vez que, sendo um vigário respeitável, não arriscaria uma união imprudente e “reconhece o valor de um bom dote igual a qualquer um” (Austen, 2023, p. 87).

Dessa forma, assim como Emma aspirava a ascender sua amiga socialmente (além de vê-los como um par compatível), o sr. Elton também aspirava o mesmo para si e se declara a Emma, porém, não só ela não sente nenhuma atração ou compatibilidade, como avalia que ele apenas está interessado em sua fortuna e não a ama de verdade, apenas queria casar-se com a herdeira de trinta mil libras e tornar-se parte da mais proeminente família de Highbury. O sr. Elton é um cavalheiro e importante figura local, mas não está no mesmo nível social dos Woodhouse. Assim como Harriet está abaixo dele na hierarquia social, ele também estaria abaixo de Emma que vem de uma família tradicional, enquanto “os Elton não eram ninguém” (Austen, 2023, p. 166).

Para além desses aspectos hierárquicos, Emma não apenas é indiferente ao sr. Elton, como afirma não tencionar jamais ao casamento: “[...] não só não pretendo casar-me no presente, como tenho certa intenção de não me casar nunca”. Essa afirmativa feita a Harriet é recebida com espanto, revelando que os moldes patriarcais são de tal modo impregnados nas estruturas de pensamento que o ato de permanecer solteira por escolha é visto como uma excepcionalidade: “Meu Deus! É tão incomum ouvir-se uma mulher falar assim!”. Ademais, mesmo que se pretenda fugir de tal estrutura, apenas alguns tipos específicos de realidades poderiam, conforme revela a explicação de Emma para seus motivos: “Não aspiro fortuna; não quero um emprego; não pretendo ser importante; acredito que poucas mulheres casadas sejam tão donas da casa de seus maridos como eu sou da de meu pai” (Austen, 2023, p. 109). O aspecto econômico é o primeiro listado, revelando o uso do casamento como instituição econômica; em seguida, o aspecto funcional, de cumprir com seu papel social, a mulher exerceria seu papel ao constituir-se esposa e mãe. Por fim, Emma lista a liberdade atual que possui ao já ser a senhora de sua própria casa.

Para concluir sua argumentação, Emma afirma não precisar preocupar-se com a possibilidade de sentir-se sozinha por não ter filhos, pois conta com a convivência dos sobrinhos e da irmã, já casada e mãe de cinco crianças, para suprir essa dimensão afetiva. Esse diálogo evidencia o quanto Emma desfruta de uma independência incomum que lhe permitiria fazer tal escolha, ainda que

considerada surpreendente por aqueles que a cercam. Sua liberdade, entretanto, permanece limitada por expectativas patriarcais que moldam seu comportamento e suas decisões. Seus equívocos, como a má avaliação do caráter do senhor Elton, a humilhação da senhorita Bates e a leitura equivocada dos anseios de Harriet, revelam tanto o privilégio que a cerca quanto sua vulnerabilidade à necessidade de correção social. Ainda assim, o reconhecimento posterior de seu afeto pelo senhor Knightley, ancorado no respeito mútuo e não em carência ou submissão, aproxima sua trajetória dos princípios de parceria racional defendidos por Wollstonecraft (1792). Dessarte, o romance critica as estruturas patriarcais ao mesmo tempo que explora a possibilidade de vínculos éticos sustentados pela igualdade. O uso do discurso indireto livre por Austen é central para a arte de *Emma*. Ao filtrar grande parte da narrativa pela perspectiva de Emma, Austen atrai os leitores para os julgamentos equivocados de sua heroína, apenas para posteriormente expor suas falhas. Isso cria uma rica ironia: os leitores compartilham a confiança de Emma apenas para serem surpreendidos por revelações, como o noivado secreto entre Jane Fairfax e Frank Churchill. A técnica permite que Austen equilibre a comédia com a seriedade moral, encorajando os leitores a refletirem sobre os limites da percepção e a necessidade de humildade.

Em sua essência, *Emma* é um romance sobre autoconhecimento, responsabilidade e o equilíbrio entre independência e comunidade. O eventual reconhecimento de Emma de sua própria falibilidade, guiado pela clareza moral do sr. Knightley, possibilita sua transformação da arrogância para a maturidade. O romance critica as estruturas sociais que restringem a autonomia das mulheres, ao mesmo tempo em que afirma o valor da empatia e da responsabilidade moral. Duzentos anos após sua publicação, Emma continua a cativar leitores por sua sagacidade, heroína complexa e exploração duradoura dos relacionamentos humanos dentro das restrições da sociedade.

Adaptação como processo criativo: *Emma Approved*

Teorias da adaptação ajudam a explicar como a narrativa de Austen continua a prosperar em novas mídias. Linda Hutcheon (2012, p. 7) compreende a adaptação como um processo em que uma obra retorna a um texto anterior, retomando seus elementos centrais, mas transformando-os por meio de novas escolhas narrativas, estéticas e midiáticas, de modo que o resultado não seja uma simples cópia, e sim uma recriação. Nessa perspectiva, Erica Roy e Preethi Nair (2025, p. 54), ao analisarem *Emma Approved*, argumentam que as adaptações digitais não devem ser entendidas como textos derivados, mas como textos “palimpsésticos”, que simultaneamente preservam traços da obra de origem e a reimaginam em novos contextos narrativos e midiáticos.

Roy e Nair (2025, p. 54) argumentam que essas reimaginações digitais garantem a preservação de narrativas clássicas para públicos contemporâneos que, de outra forma, não as encontrariam na versão impressa. Como observam, “adaptações digitais da literatura clássica enquadram obras conhecidas em um contexto atual, tornando-as mais acessíveis aos espectadores modernos” (Roy e Nair, 2025, p. 54, tradução nossa). A adaptação funciona, portanto, como preservação cultural, transportando Austen para a era do Youtube.

Emma Approved (2013-2014), criada por Bernie Su e Hank Green, incorpora esse princípio. A série reconfigura a heroína de Austen como CEO de uma empresa de estilo de vida e relacionamento, apresentada por meio de *vlogs*, blogs e atualizações em mídias sociais. Ao fazê-lo, transpõe a preocupação da Regência com posição social e casamento para um cenário do século XXI de empreendedorismo, *branding* e interação digital (Roy & Nair, 2025, p. 56). A Emma dessa adaptação não é simplesmente uma amiga intrometida, mas uma casamenteira profissional experiente, cuja carreira é justamente formar e orientar relacionamentos.

A websérie é uma adaptação contemporânea de *Emma*, produzida pela Pemberley Digital, a mesma empresa por trás de *The Lizzie Bennet Diaries* (2012-2013), cujo foco adaptativo era *Orgulho e Preconceito*. A série consiste em setenta e dois episódios curtos, cada um com duração de quatro a seis minutos, originalmente transmitidos ao longo de onze meses e agora disponíveis online. Em sua essência, a adaptação utiliza um formato de *vlog* fictício, permitindo que Emma Woodhouse documente sua vida e obra enquanto interage com o público. Esse formato traz um toque moderno à narrativa de Austen, mesclando narrativas serializadas com elementos transmidiáticos interativos. Conforme a descrição do canal, a proposta é adaptar textos clássicos para novos formatos, utilizando não só o próprio YouTube, como também outras plataformas digitais (Twitter, Facebook, Tumblr, Pinterest, LinkedIn, LOOKBOOK) para contar uma história de maneira imersiva e que “transcenda múltiplos formatos”.

A obra audiovisual atualiza as personagens originais e seus papéis para um cenário de Los Angeles do século XXI. Emma Woodhouse, interpretada por Joanna Sotomura, administra uma empresa de estilo de vida e planejamento de eventos, a Highbury Partners Lifestyle Group, enquanto seu amigo de infância, Alex Knightley, atua como seu sócio e gerente financeiro. A idade do casal também é alterada para melhor atender o palato e a moral moderna: no livro, Emma possui 21 anos e Knightley está entre seus 37-38 anos; na websérie eles parecem ter uma idade mais próxima um do outro e não há menções que, hoje, possam soar “desconfortáveis” ao fato do sr. Knightley ter visto Emma crescer e tê-la acompanhado desde sua infância.

A srta. Taylor também é modernizada para Annie Taylor, talentosa chef e confeitadeira, e o sr. Weston para Ryan Weston, CEO de uma grande empresa com mais de 200 filiais. A série inicia com a menção a essa perfeita união como sendo a mais

recente feita por Emma, só que Taylor está prestes a desistir do casamento porque acredita que o irmão de Weston não a aprova devido a não pertencer à mesma classe social, mas Emma utilizando de artimanhas, previne o que considera ser um erro e o casamento é enfim realizado. Tal conflito, que ocupa os episódios iniciais da série, não existe no livro, que já começa com esse enlace concretizado, aqui essa adição serve para introduzir e destrinchar as personagens de uma nova forma, mas, ainda assim, mantendo aspectos da obra de Austen, como a srta. Taylor não possuir dote é traduzida nessa disparidade econômica entre Taylor e Weston.

Outras personagens são modernizadas de forma semelhante: Harriet Smith é uma assistente pessoal competente e adorável, mas que não possui autoconfiança e se deixa levar pelas opiniões alheias. Harriet envia um vídeo de candidatura ao cargo de assistente de Emma, declarando seu interesse em ajudar o mundo a ser um lugar melhor; esse vídeo pode ser visto como uma espécie de episódio bônus. No livro, vemos que sr. Knightley é inicialmente contra a amizade entre as duas:

Acho que é a pior companheira que Emma poderia ter arranjado. Não tem conhecimento algum, e acha que Emma sabe de todas as coisas. [...] Sua ignorância leva-a a uma permanente lisonja. Como poderá Emma achar que tem algo a aprender, quando Harriet lhe apresenta tão deleitosa inferioridade? E quanto a Harriet, sou levado a dizer que ela não tem o que ganhar com a amizade. Hartfield só servirá para torná-la desabituada a todos os outros lugares a que ela pertence (Austen, 2023, p. 54).

A série modifica essa contrariedade e Knightley é quem incentiva Emma a contratar uma nova assistente e demonstra aprovação à escolha feita, acreditando que essa nova amizade fará bem a ambas. É interessante notar também que aspectos da personalidade de Harriet são mantidos, particularmente sua ingenuidade e admiração quase cega à Emma; no entanto, sua personalidade também é expandida, passando a incluir hobbies como tocar ukulele e cantar – alguns episódios envolvem vídeos musicais e a personagem chega, inclusive, a fundar um clube em que os ouvintes poderiam participar com o envio de *covers* de suas músicas.

Robert Martin, por sua vez, é um especialista em TI com hobbies peculiares. Em um dos vídeos extras, revela se interessar particularmente por origamis de pássaros, devido ao livro *Sadako and the Thousand Paper Cranes* (1977), e pede Harriet em namoro utilizando essa metáfora, convidando-a para se juntar a ele em fazer esses origamis e compartilhar seus interesses juntos. Devido à influência de Emma, que o avalia simplório e não ambicioso, no entanto, Harriet recusa a proposta. Na obra de Austen, o pedido é feito por outro veículo, muito comum na época, a carta; na webserie, a mudança de formato não só se justifica para atender a plataforma escolhida, mas também revela o *modus operandi* atual, em que declarações por vídeo são mais comuns. Aliás, o leitor não tem acesso à carta de Martin em si,

apenas às impressões de Emma e de Harriet, aqui, é possível ter acesso a essa declaração reimaginada e transposta para outro formato e outro tempo.

Todos os personagens são redefinidos de alguma forma: senhorita Bates é uma consultora de finanças cujo escritório está em dificuldades financeiras porque seus clientes nem sempre podem pagar e ela não os recusa devido a seu desejo de ajudar as pessoas. Essa versão de Maddy Bates é tematicamente muito interessante, pois oferece um contraponto à própria Emma, que também declara ter como objetivo “tornar melhor a vida das pessoas”, só que sua generosidade é facilitada por sua riqueza de berço, o que também lhe cega aos seus privilégios e a quem escolhe como clientes, enquanto Bates para fazer uma diferença social está disposta a sacrificar até um padrão de vida melhor para si e sua mãe. Tal como no livro, Emma se exaspera com a expansividade desta e geralmente evita sua companhia, mas, convencida por Knightley, se propõe a ajudar a srta. Bates a obter melhores clientes, isto é, colocá-la em contato com pessoas ricas, não percebendo que isso não se alinha com os objetivos caritativos e comunitários de Maddy Bates. Tal trama enfatiza o defeito de Emma de não ouvir, de acreditar que ela já sabe as respostas certas para tudo e todos.

O sr. Elton, vigário de Highbury, também é reimaginado como o ambicioso senador James Elton e a webserie toma a liberdade criativa de fazer um *crossover* e modificar a sua noiva para Caroline Bingley, personagem também esnobe, originalmente de *Orgulho e Preconceito* (1813). Além disso, Emma é contratada para planejar a festa de noivado de ambos, uma maneira original de mostrar a personalidade rancorosa, arrogante e mordaz do casal que, apenas contratam a agência, para terem oportunidade de se exibirem e humilharem Emma e Harriet. Depois de organizar esse evento, Emma percebe sentir-se muito mal após trabalhar para pessoas que considera perniciosas, ainda que tenham pagado bem para isso, e declara que, assim como a srta. Bates, ela quer ajudar pessoas boas, representando um crescimento pessoal para a personagem que mostra sua disposição para aprender e se corrigir.

Por fim, a sobrinha da srta. Bates, Jane Fairfax, é uma gerente de clientes voltada para a justiça social e, por sugestão de Knightley, é contratada para trabalhar na agência. Jane sente-se desconfortável diante das câmeras e com Emma, demonstrando-se bastante reservada. O célebre episódio do piano misterioso é traduzido, aqui, para um “*laptop* misterioso”, que permite a Jane exercer melhor seu trabalho. Além disso, o seu noivado secreto com Frank Churchill é transposto como um namoro secreto, que culmina em término após Churchill e Emma ridicularizarem a srta. Bates em um evento. Ele diz que pretende reconquistá-la, mas a série finaliza com essa trama em aberto, não respondendo se o casal reata.

Quanto a Emma e Knightley, até o final do enredo, começam a namorar, assim como Harriet e Martin. Observa-se com isso que as buscas românticas tradicionais são adaptadas, personagens secundários se casam ou até terminam, e os personagens

principais celebram o namoro em vez do casamento. Aliás, não é Martin quem toma a iniciativa de reatar com Harriet (tal como na obra escrita), mas esta que prepara uma surpresa para ele, com a ajuda de Emma, que toma um interesse ativo em corrigir seu erro passado. Essa surpresa envolve uma referência ao vídeo de Martin com seus origamis de pássaros, a obra adaptada assim finaliza com a inclusão de uma referência a si mesma.

Apesar do cenário moderno, a adaptação mantém muito do enredo e dos diálogos originais de Austen. As conversas entre as personagens frequentemente acompanham de perto a linguagem do romance, embora atualizadas para maior clareza e sensibilidade contemporânea. Por exemplo, uma cena entre Emma e Frank Churchill preserva a dinâmica da especulação e da falta de comunicação, mas incorpora a cultura digital ao colocar Emma para verificar o *feed* do Twitter de Jane. Essa mistura de texto original e contexto moderno destaca a tensão criativa entre a fidelidade a Austen e a adaptação à mídia contemporânea.

O formato de *vlog* molda a narrativa ao restringir a maior parte da ação ao escritório e às interações diretas de Emma e das demais personagens com a câmera. Eventos externos, como casamentos e eventos beneficentes, são referenciados, mas raramente mostrados, tornando o diálogo o principal veículo para o desenvolvimento da trama. Esse formato também permite que Emma se intrometa na vida de outras pessoas de uma forma contemporânea e tecnologicamente mediada, refletindo suas tendências manipuladoras em um estilo adequado para um público moderno. A série, portanto, enfatiza as interações e a inteligência dos personagens em detrimento da ação física.

Uma limitação que não ocorre por acaso, ao se considerar os custos orçamentários que envolvem a produção audiovisual: a contratação de múltiplos atores/extras com figurinos para todos e a decoração de diferentes cenários, por exemplo, se fossem gravar a cena de uma festa. Então, o aspecto financeiro, de certa forma, força ao minimalismo da série, que é gravada, na maior parte do tempo, no mesmo cenário principal, o escritório de Emma, com poucas mudanças de ambiente, como a mesa de Harriet. Tal restrição também tem seu lado positivo, ao evidenciar a criatividade com o uso da palavra e das ideias para os vídeos, a exemplo de episódios que envolvem perguntas pessoais enviadas pela audiência para as personagens responderem, permitindo que se conheça mais sobre elas e que o público participe ativamente da criação do conteúdo. A narrativa transmidiática é uma característica importante de *Emma Approved*. As personagens mantêm contas reais em redes sociais, interagem com fãs online e até organizam campanhas virtuais de arrecadação de fundos vinculadas a instituições de caridade do mundo real, como a *27 Million*, que combate o tráfico de pessoas. Os espectadores podem participar dessas atividades, seguindo blogs, tuitando e doando. Essa abordagem imersiva transforma espectadores passivos em participantes ativos, estendendo a narrativa para além dos próprios episódios e demonstrando as possibilidades da narrativa do século XXI para a literatura clássica.

Com a criação desses novos ambientes midiáticos, a exemplo das redes sociais e do YouTube, tem-se uma maior circulação informacional e uma participação mais ativa dos consumidores nos processos de elaboração e recepção de conteúdo. De acordo com Edson Fernando Dalmonte (2015), o consumo midiático perpassa três fases: a primeira é caracterizada pelo compartilhamento, em que se ouvia/assistia em grupos; a segunda pela individualização, em que se passou a consumir de forma privada e/ou solitária; e, por último, um híbrido dos dois modelos que parece recuperar o aspecto comunitário, em que se consome de forma privada, mas se pode compartilhar impressões e comentários imediatamente nas redes sociais.

O ambiente discursivo digital é, assim, marcado pela interação entre várias formas textuais (escrita, imagem, vídeo) e pela interação do público, que é convidado a curtir, comentar, compartilhar, enviar uma arte, um vídeo, uma pergunta etc. Dessa forma, percebe-se que tanto o conteúdo quanto a maneira de consumi-lo são marcados pela liquidez. Conforme Dalmonte (2015), entre as principais mudanças na dinâmica atual está o rompimento do consumo síncrono: os conteúdos criados na internet podem ser consumidos assim que postados, bem como horas, meses ou anos depois. Além disso, o próprio consumidor contribui para a divulgação dos produtos em uma escala maior, ao utilizar as ferramentas de curta e compartilhamento. Essa circulação/recirculação confere ao texto primevo um ar de novidade, renova-o, permite seu consumo de outras maneiras. Emma transposta para uma outra realidade, digitalizada, agrega à obra física de Austen uma permanência prolongada no cenário artístico-midiático.

No entanto, a adaptação também enfatiza o consumismo e a superficialidade. Emma e seus colegas frequentemente vestem roupas brilhantes e elegantes, que são vinculadas a vendedores online para os espectadores comprarem com os *links* disponíveis na descrição dos episódios. Conselhos sobre a vida e o crescimento pessoal se entrelaçam com dicas de moda e estilo de vida, sugerindo que a realização pessoal pode ser alcançada por meio da aparência e do consumo, a exemplo da primeira lição de Emma para Harriet desenvolver sua autoconfiança que é utilizar salto alto, um produto. Embora a série se relacione com a cultura moderna das mídias sociais, esse foco na estética em detrimento da substância contrasta com o tratamento mais sutil de Austen sobre caráter, virtude e felicidade.

Quando se fala das mídias sociais, é necessário observar as relações de força (como relações econômicas) entre os atores que as compõe, pois pode-se entender as “plataformas e redes digitais como manifestações das relações de poder entre as instituições produtoras e os consumidores individuais” (Van Dijck, 2013, p. 27, tradução nossa). Esse sistema midiático alimenta a maneira como nos relacionamos uns com os outros e com os produtos que nos cercam, ao mesmo tempo que também é alimentado por essa lógica social e de mercado. As novas tecnologias facilitaram a decodificação dos comportamentos sociais, tornando-os mais facilmente manipuláveis, com o incentivo ao consumo constante como solução da insatisfação moderna.

Assim, como explica José Van Dijck (2013, p. 119-120), a popularização do YouTube (onde *Emma Approved* é veiculada) foi inicialmente marcada pela polaridade “mídia de massa” versus “mídia alternativa”. Essa leitura, no entanto, foi alterada por um conjunto de fatores: pressões econômicas (advindas tanto de organizações quanto da base de usuários) e o desenvolvimento tecnológico tornaram a plataforma veloz e definida semelhante a TV tradicional. Consequentemente, o YouTube hoje reproduz os sistemas midiáticos audiovisuais hegemônicos, pautando-se pela lógica mercadológica capitalista, e, embora ainda preserve certas particularidades, o viés de “mídia alternativa” tornou-se uma posição minoritária. Em última análise, *Emma Approved* reflete uma cultura do século XXI que mistura diversão, autoestima e felicidade com materialismo e visibilidade social. Enquanto Austen via a felicidade como um estado de tranquilidade, a série celebra a atividade, a visibilidade e o consumo. A adaptação demonstra como a narrativa de Austen pode ser reimaginada para a mídia contemporânea, ao mesmo tempo em que revela os valores e as ansiedades da sociedade moderna. Por meio de sua mistura criativa de diálogo, interatividade e moda, a websérie oferece entretenimento e comentários sobre as pressões e os prazeres da era digital.

Segundo Alain Badiou (2007), o século XX é marcado pelo desejo imediatista, pelo que pode ser experienciado aqui e agora. Um pensamento que perdura para o século seguinte e é agravado pela lógica multitarefa, em que se tenta experienciar cada vez mais ao mesmo tempo. *Emma Approved* transpõe essas tensões para uma era digital moldada menos pela hierarquia hereditária do que pela visibilidade, reputação e cultura de consumo. Emma Woodhouse, reimaginada como consultora de estilo de vida e influenciadora, incorpora uma forma moderna de autoridade social, com seu poder exercido por meio de *branding*, conteúdo digital e imagem pessoal.

Emma líquida

O conceito de modernidade líquida, cunhado por Zygmunt Bauman, se refere à transitoriedade e fluidez que marcam as estruturas sociais da contemporaneidade, o que gera incerteza e insegurança nas instituições e relações tanto pessoais quanto profissionais. Bauman (2000) argumenta que, ao contrário da modernidade sólida anterior, marcada pela estabilidade e referenciais morais fixos, a fase atual é dominada pela lógica do imediatismo, do consumo, do prazer e da artificialidade. A modernidade, assim, seria marcada por essa volatilidade e fluidez, em contraste com a rigidez anterior.

Dessa forma, as conexões desse sujeito líquido atual seriam marcadas pela fragilidade, devido, entre outros fatores, ao aumento do leque de consumo e opções disponíveis. O mundo não é mais apenas a pequena vila de Highbury em que se nascia e possivelmente se viveria a vida inteira. Ao refletir, por exemplo, sobre como

lidar com a situação desconfortável criada pelo engano em relação aos sentimentos do sr. Elton, Emma comenta como essa fixidez não pode ser facilmente alterada e os força a uma convivência harmoniosa: “O estarem fixos, absolutamente fixos, no mesmo lugar era mal para cada um e para todos os três. Nenhum deles tinha o poder de mudar-se ou de efetuar alguma modificação do meio em que viviam. Tinham que se encontrar e fazê-lo da melhor forma” (Austen, 2023, p. 174).

O mundo de *Emma Approved*, por sua vez, é muito maior e permite o contato com todas as pessoas presentes nele, tanto virtualmente quanto fisicamente (viagens são muito mais fáceis, rápidas e seguras). A quebra de contato é muito mais conveniente também. “A família, os colegas de trabalho, a classe e os vizinhos são fluidos demais para que imaginemos sua permanência e os creditemos com a capacidade de quadro de referências confiáveis” (Bauman, 1999, p. 227-228). O espaço e o tempo também se tornam maleáveis, o que é exacerbado pela internet e suas novas possibilidades interativas e de criação de conteúdo. A urgência constante e a multiplicidade de tarefas qualificam essa vivência líquida.

Tudo isso afeta não só as relações pessoais, mas também as de consumo, pois, conforme observa Bauman (1999), o capitalismo também assume essa fluidez, oferecendo aos indivíduos uma multiplicidade de escolhas transitórias, de produtos não duráveis a serem substituídos constantemente. Explica Bauman (1999, p.205) que “não há qualquer razão para ficar com produto inferior ou envelhecido em vez de procurar outro novo e aperfeiçoado nas lojas” e, de mesmo modo, compreende-se que não haveria qualquer motivo para manter o contato e a civilidade com alguém, se sua utilidade já foi perdida, se a fixidez não obriga à convivência. Essa instância é retratada na webserie, uma vez que um dos alívios de Emma é que, ao finalizar o planejamento do casamento do senador Elton, ela não precisará mais vê-lo, pois ele e a esposa não moram em sua cidade. Os vínculos, assim, podem ser cortados com maior facilidade.

Ao discutir as transformações nas relações sociais contemporâneas, Bauman (1999, p. 158) observa que, “na modernidade sólida, a duração eterna constituía o principal motivo e princípio da ação, [enquanto] na modernidade fluida essa lógica se desfaz: a permanência deixa de ter função”. Essa observação é fundamental para compreender a maneira como os vínculos afetivos passam a ser concebidos não como compromissos destinados a perdurar, mas como experiências provisórias, sujeitas à mudança.

Essa chave de leitura permite interpretar o argumento de Knightley ao responder às interferências de Emma na vida amorosa de Harriet. Mesmo admitindo que Harriet e Martin talvez não fossem compatíveis a longo prazo e que a relação pudesse ser um equívoco, Knightley entende que isso faz parte do processo de amadurecimento. Para ele, a juventude implica precisamente conhecer pessoas, experimentar diferentes afetos e descobrir a si mesmo; não é necessário encontrar a “pessoa certa” de imediato.

Assim, o posicionamento de Knightley ecoa a lógica da modernidade líquida descrita por Bauman. Não importa que os laços não se sustentem para sempre, importa que exista a possibilidade de escolha e de circulação entre experiências. A adaptação, portanto, atualiza a obra ao inseri-la em um contexto marcado pela fluidez, pela efemeridade e pela centralidade da liberdade individual nas relações.

Aliás, essa ênfase na autonomia e liberdade de escolha coexiste, na perspectiva de Bauman (2000), com uma crescente responsabilidade individual. Nesse cenário, a coletividade perde força em favor do individualismo, que se estabelece como um elemento definidor desse novo cenário. Os indivíduos, quando buscam socialização, recorrem cada vez mais a redes virtuais, mas esses novos laços são caracteristicamente superficiais e frágeis. Observa-se, em resumo, que, embora a adaptação diminua as restrições patriarcais explícitas, pressões análogas persistem. O sucesso é medido pela visibilidade, influência relacional e reconhecimento profissional. Harriet Smith, reenquadrada como assistente de Emma, precisa negociar tanto a hierarquia no local de trabalho quanto o crescimento pessoal. Envolvimentos românticos se desdobram na dinâmica da ambição profissional e do desempenho digital, substituindo a etiqueta aristocrática por lógicas consumistas e de mídia social. A adaptação também destaca a mercantilização da individualidade. Moda, conselhos sobre estilo de vida e posicionamento de produtos se entrelaçam com o desenvolvimento narrativo, sugerindo que a realização está ligada ao consumo e à exibição pública. Nesse sentido, os valores patriarcais não são erradicados, mas reconfigurados, liquefeitos, mudando da hierarquia social para expectativas de identidade e sucesso orientadas por um mercado volátil e pautado pelo imediatismo e pela fragilidade.

Feminismo e os valores patriarcais

Emma, de Jane Austen, apresenta uma representação matizada da sociedade inglesa do início do século XIX, na qual hierarquias sociais, normas de gênero e a instituição do casamento estão intrinsecamente interligadas. A narrativa ilumina como a agência individual, particularmente a das mulheres, opera dentro de estruturas sociais rígidas, ao mesmo tempo que expõe espaços para negociação, crítica e afirmação de autonomia. A protagonista, Emma Woodhouse, ocupa uma posição social única: ela é rica, educada e socialmente influente, mas sua liberdade é circunscrita pelas expectativas impostas às mulheres de sua posição social.

A partir da análise de Pool (1994, p. 180-186), observa-se que a rígida hierarquia social inglesa organizava minuciosamente as interações cotidianas, determinando precedência por meio de linhagem, posição e ocupação, o que se manifestava desde a ordem dos convidados em um jantar até a condução das mulheres à sala de refeições. Essa lógica estendia-se ao casamento, concebido como capital social e econômico, no qual a escolha de um cônjuge raramente se

guiava por inclinações pessoais, mas por exigências estratégicas de manutenção ou elevação de status. As uniões eram permeadas por cálculos precisos dentro de uma rede de distinções herdadas e conquistadas, envolvendo títulos hereditários – baronetes, cavaleiros, condes, marqueses – e as nuances dos títulos de cortesia, o que exigia dos indivíduos uma consciência constante das negociações sociais em jogo.

Nesse contexto, a representação de Emma Woodhouse por Austen reflete a tensão entre a expectativa social e a autonomia pessoal. As tentativas de Emma de encontrar parceiros, particularmente em relação a Harriet Smith, demonstram tanto sua confiança social quanto seus ocasionais equívocos quanto às restrições impostas pela hierarquia social. Embora a posição social inferior de Harriet complique as perspectivas românticas, as intervenções de Emma são guiadas tanto por sua percepção de propriedade quanto por seu desejo de exercer influência moral e social. Isabella Boseovska (2022) interpreta a personagem de Emma como emblemática de uma consciência feminista emergente, na qual educação, reflexão e julgamento ético permitem à mulher navegar por estruturas patriarcais enquanto afirma sua agência.

A consciência de Emma sobre etiqueta social, combinada com sua capacidade de introspecção, permite que ela se envolva em manobras sociais que são influentes e eticamente fundamentadas, revelando a crítica sutil de Austen às limitações impostas às mulheres de sua época. O arcabouço teórico de Mary Wollstonecraft, particularmente sua defesa em *Reivindicação dos direitos da mulher* (2016) por uma educação racional e um casamento equitativo, fornece uma lente valiosa para a compreensão do desenvolvimento de Emma. O reconhecimento final de Emma de seus sentimentos pelo sr. Knightley e sua decisão de se casar, refletindo respeito mútuo e compatibilidade, ilustram um alinhamento com os princípios wollstonecraftianos, nos quais a educação e o discernimento racional facilitam a formação de parcerias baseadas na igualdade, e não apenas em cálculos sociais ou econômicos.

As pressões sociais e as restrições patriarcais que emolduram a narrativa de Austen são ainda mais contextualizadas pelas considerações de Pool (1994, p. 180-186), que demonstram coletivamente que o casamento funcionava como uma transação pessoal e social, intrinsecamente ligada à classe, à riqueza e aos títulos. A jornada de Emma revela a tensão inerente à navegação nesses sistemas: embora ela possua autonomia e discernimento, a estrutura social limita o leque de escolhas aceitáveis e obriga à negociação com as normas sociais. Os erros, as reflexões e o eventual crescimento da personagem exemplificam a interação dinâmica entre a vontade individual e as restrições estruturais, destacando a consciência de Austen tanto das limitações quanto das possibilidades para as mulheres de sua classe e época.

Essa interação permanece central na adaptação moderna *Emma Approved*, que transpõe a narrativa para um contexto do século XXI. Nesta websérie, Emma

atua como consultora de estilo de vida e influenciadora de mídias sociais, papéis que proporcionam visibilidade e autonomia profissional, ao mesmo tempo em que refletem versões contemporâneas de negociação social. Embora o patriarcado explícito da Inglaterra do início do século XIX seja menos pronunciado, as pressões de reputação, influência e dinâmicas interpessoais funcionam como restrições análogas, exigindo engajamento estratégico e consideração ética. A mentoria, a orientação relacional e as decisões profissionais de Emma refletem a negociação de expectativas sociais e de pessoas de sua contraparte literária.

Para exemplificar essa negociação, na obra escrita, a dinâmica entre sua irmã, Isabella, e John Knightley demonstra um tipo de casamento e “felicidade doméstica” esperado dentro dessa estrutura patriarcal. A sra. Knightley é descrita como “uma mulher bonita e elegante, de modos calmos e gentis, de índole admiravelmente amável e afetuosa, absorvida com a família, uma esposa dedicada, mãe extremosa” (Austen, 2023, p. 118). Essa lista de atributos destaca as qualidades desejáveis na mulher, a sua performance esperada (cf. Butler, 2003) dentro da estrutura do matrimônio. Já o sr. John Knightley é descrito como um cavalheiro alto e inteligente, focado em sua carreira que se encontra em ascensão, o que evidencia uma performance pautada pelo sucesso profissional. Seu lugar de ação primário seria fora do lar, e não dentro dele.

Na dinâmica desse casal, a autora, destaca que o temperamento de John Knightley “não era a sua grande perfeição; e, de fato, com uma esposa tão reverenciosa, era pouco provável que todos os seus defeitos naturais não viessem a aumentar” (Austen, 2023, p. 119), reforçando que há um certo desequilíbrio nessa relação em que a submissão por parte de Isabella seria o principal fator que contribua para a harmonia entre eles. Essa docilidade, claro, possui um custo, muitas vezes, invisibilizado e silencioso, mas que é notado por Emma: “Ela percebia imediatamente as pequenas mágoas de Isabella, embora a própria irmã não as percebesse” (Austen, 2023, p. 119). Essa percepção serve como um contraponto para Emma que, até o final do romance, escolhe um tipo de vínculo baseado em uma troca mais igual, em uma relação em que se sente à vontade para ser franca, não aceitando nada menos que o melhor tratamento, como ela mesma declara para o sr. Knightley.

Emma Approved destrincha, de maneira original e adaptada para o período atual, essa problemática no relacionamento de Isabella e John. Aqui, o casal tem três filhos (ao invés de cinco) e Emma declara que sempre pensou que sua irmã seria uma “*career gal*”, mas esta se casou cedo e escolheu focar na família. Contudo, a opinião original da protagonista não estava equivocada pois, ao visitar Emma, Isabella manifesta o desejo de voltar a estudar e trabalhar fora de casa, sentindo-se sufocada no ambiente doméstico. A irmã confessa que está com dificuldades de expressar isso para seu marido, John, pois, usualmente, não se sente ouvida, ele toma todas as decisões e ela sempre costuma ceder às suas vontades. A websérie

dedica alguns episódios a essa trama, em que Emma ajuda a irmã a se expressar e a lutar por si mesma, culminando na construção de uma relação amorosa mais equilibrada.

No romance de Austen, o patriarcado é explícito: linhagem, riqueza e gênero restringem possibilidades, particularmente no casamento. O privilégio de Emma lhe permite a ilusão temporária de autonomia, mas seu desenvolvimento moral expõe a necessidade de humildade, responsabilidade e parceria ética. O feminismo emerge aqui como uma consciência incipiente, um reconhecimento de que autonomia requer não liberdade em relação à sociedade, mas responsabilidade dentro dela. Na websérie, o patriarcado se manifesta em formas mais sutis, mas igualmente restritivas. Os códigos hierárquicos da Inglaterra Regencial são substituídos pelas demandas da cultura de consumo, da marca profissional e do desempenho nas mídias sociais. A autoridade de Emma é significativa, mas dependente de visibilidade e autoapresentação constantes. A agência feminista, nesse contexto, é exercida por meio do sucesso profissional, da influência digital e da mentoria pessoal, mas permanece emaranhada às pressões da lógica de mercado.

Ambas as obras, portanto, dramatizam a negociação entre autonomia e restrição. Austen expõe as limitações morais e sociais impostas pela hierarquia patriarcal; *Emma Approved* as reconfigura nas pressões do consumismo digital. Em ambos os casos, a jornada de Emma ressalta os desafios de conciliar a agência pessoal com as expectativas sistêmicas, destacando a persistência das estruturas patriarcais nas formas culturais em evolução.

Considerações finais

A permanência e a relevância contínua do legado de Jane Austen demonstram seu poder de vitalidade e ressignificação da própria literatura. Suas obras concentradas no microcosmo da pequena nobreza rural (*rural gentry*) inglesa do final do século XVIII e início do XIX, inicialmente taxadas como “literatura menor”, por seu foco nas problemáticas femininas da época, sobreviveram a essa visão limitante, alcançando o devido reconhecimento. Austen, através de sua prosa marcada pela ironia sutil e pelo diálogo afiado, mapeou as complexidades das relações humanas e as pressões impostas à mulher, bem como sua capacidade de agência, dentro de um contexto patriarcal. A expansão de sua influência por meio de adaptações audiovisuais, como *Emma Approved*, atesta a resiliência e a universalidade de seus romances.

As reflexões desenvolvidas ao longo deste estudo permitem reafirmar que a adaptação, quando concebida à luz das formulações teóricas de Linda Hutcheon (2012) e de Roy e Nair (2025), ultrapassa de maneira decisiva qualquer entendimento reducionista que a limite ao estatuto de simples transposição intersemiótica. Em vez disso, revela-se como uma prática complexa de reinscrição textual, atravessada por

operações interpretativas, reconfigurações discursivas e negociações contínuas entre formas, mídias e regimes de sentido. Tal perspectiva evidencia que adaptar implica necessariamente deslocar, tensionar e rearticular o texto de partida, instaurando uma rede de relações que não se esgota no modelo binário de fidelidade, mas que o desloca para um território de interações dinâmicas e produtivas.

A leitura comparativa entre *Emma* e *Emma Approved*, a sua reinterpretação em ambiente digital, demonstra que a adaptação não apenas convoca, mas também redistribui e redimensiona valores, mecanismos narrativos e posicionamentos ideológicos. O confronto entre o universo patriarcal que estrutura o romance de Jane Austen e as perspectivas feministas que emergem na releitura contemporânea mostra que a adaptação funciona como espaço privilegiado de atualização crítica. Nesse processo, elementos latentes na obra original são intensificados, problematizados ou ressignificados, revelando que a adaptação opera como instância de leitura ativa capaz de projetar a obra para novos horizontes éticos, estéticos e políticos.

A inserção de *Emma* no ecossistema midiático digital reforça, por sua vez, a necessidade de considerar a materialidade dos meios como componente estruturante das operações adaptativas. Em ambientes interativos, o gesto adaptativo adquire outra densidade: produz não apenas uma reorganização da narrativa, mas uma redistribuição da agência interpretativa, agora compartilhada entre obra, tecnologia e leitor-usuário. Assim, a adaptação digital evidencia que os sentidos não são simplesmente transportados, mas reconfigurados em função dos recursos oferecidos próprios da mídia, que introduzem novas possibilidades de leitura, participação e significação.

Desse modo, torna-se evidente que a adaptação deve ser concebida como prática cultural crítica, capaz de articular temporalidades distintas, responder às demandas do presente e instaurar novas camadas de sentido a partir de textos já consagrados. Ela atua, simultaneamente, como gesto hermenêutico e como gesto criativo, fundindo interpretação e invenção em uma mesma operação. Ao reinscrever *Emma* em outro regime de midialidade, este estudo demonstrou que a adaptação opera como instância privilegiada para observar os modos pelos quais a cultura contemporânea produz, circula e transforma narrativas.

Em síntese, reafirma-se que as teorias da adaptação, sobretudo em sua interlocução com perspectivas feministas e com estudos de mídias, constituem um campo indispensável para compreender as dinâmicas textuais e socioculturais do mundo empírico contemporâneo. A adaptação, longe de representar apenas uma continuidade, instaura um movimento de reinscrição crítica que amplia, desloca e reavalia o texto de origem. Assim, este trabalho não apenas reiterou a vitalidade das reflexões sobre adaptação, mas também destacou a urgência de se considerar os ambientes digitais como agentes ativos na produção de sentido, fundamentais para compreender as formas pelas quais narrativas clássicas, como *Emma*, são continuamente revisitadas, debatidas e transformadas no circuito cultural atual.

MARTINEZ, L.Y. L; DUARTE, P.M.P. *From Highbury to Youtube: feminism and patriarchal values in Emma and Emma Approved*. **Itinerários**, Araraquara, n. 62, p. 111-130, jan./jun. 2026.

■ **ABSTRACT:** *Jane Austen's novel Emma (1815) offers a subtle critique of social hierarchies, gender roles, and patriarchal constraints in Regency England. More than two centuries later, the web series Emma Approved (2013-2014) reimagines Austen's heroine in a digital environment shaped by entrepreneurship, consumerism, and social media visibility. This article compares the representation of feminism and patriarchal values in these two works, analysing how Austen's narrative of privilege, autonomy, and moral growth is transposed to a contemporary context. Drawing on adaptation theory, feminist critique, and the concept of liquid modernity, the study argues that while Austen questions marriage, social class, and the moral responsibilities of privilege, Emma Approved reframes these concerns through the negotiations of influence, visibility, and digital participation in the 21st century. The comparison highlights both continuities and transformations in the negotiation of female agency, revealing how Austen's narrative continues to provide fertile ground for feminist reflection in new cultural and media contexts.*

■ **KEYWORDS:** *Emma. Emma Approved. Female agency. Adaptation. Transmediality.*

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Emma**. Tradução de Ivo Barroso. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2023.

BADIOU, Alain. **O século**. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **A modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BOSEOVSKA, Isabella. *Emerging feminism and patriarchal values in Austen's Emma*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Bachelor Thesis em Literatura Inglesa) – Malmö University, orientador: Berndt Clavier.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DALMONTE, Edson. Fernando. *Novos cenários comunicacionais no contexto das mídias interativas: o espalhamento midiático*. **Famecos: Revista de Mídia, Cultura e Tecnologia**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 99-114, 2015.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. London: Routledge, 2012.

MCMMASTER, Juliet. **Jane Austen the novelist: essays past and present**. New York: Macmillan, 1996.

MILLER, D. A. **Jane Austen, or The Secret of Style**. Princeton: Princeton University Press, 2003.

PEMBERLEY DIGITAL. Emma Approved. YouTube, 07 de outubro de 2013 a 21 de agosto de 2014. 72 episódios. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aeeXkf8LZ_8&list=PL_ePOdU-b3xdXOZwmLkotVRHffG4diWuB&index=1&t=1s>. Acesso em: 15 de setembro de 2025.

POOL, Daniel. **What Jane Austen ate and Charles Dickens knew**. New York, Touchstone, 1994.

ROY, Erica; NAIR, Preethi. Emma Approved: exploring the intersection of classic literature and digital narratives. **Teresian journal of English studies**, Cochín, v. 17, Issue 1, 2025.

STAFFORD, Fiona. **Jane Austen's Emma: a casebook**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

TROOST, Linda; GREENFIELD, Sayre. Multimedia Emma: Three Adaptations. **Persuasions: The Jane Austen Journal Online**, V. 37, Issue 1, 2016. Disponível em: https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol37no1/troost-greenfield/?_gl=1*1e18oy6*_ga*MTAwNTExMzA0LjE3NzI4MTY2ODQ.*_ga_RWR4XXY9F4*czE3NzI4MTY2ODMkbzEkZzEkdDE3NzI4MTY3MjlkajIxJGwwJGgw Acesso em: 15 de setembro de 2025.

VAN DIJCK, José. **The culture of connectivity: a critical history of social media**. New York: Oxford University Press, 2013.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. Tradução de Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.



ENTRE A RELEITURA E A CONVERSA: A ARQUITETURA AFETIVA DE *ORGULHO E PRECONCEITO*

Marcela Santos BRIGIDA*

■ **RESUMO:** Este artigo examina a “arquitetura afetiva” de *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, articulando como a formação do vínculo entre Elizabeth Bennet e Fitzwilliam Darcy se constrói por meio da circulação de afetos, da releitura e do reconhecimento mútuo. A partir de teorias do afeto, discute-se como primeiras impressões, emoções comunitárias e julgamentos compartilhados estruturam a economia emocional do romance e moldam a percepção de Elizabeth. A leitura da carta de Darcy marca um ponto de inflexão: ao ser “mortificada”, Elizabeth passa de leitora passiva das opiniões da comunidade a intérprete autônoma de caracteres e situações. O artigo também explora, com Susan J. Wolfson e Rita Felski, a centralidade estética da releitura, demonstrando como Austen encena, na dinâmica entre seus protagonistas, o próprio gesto interpretativo que exige de seu leitor. O reconhecimento, tanto entre personagens quanto entre leitor e texto, emerge como prática transformadora capaz de reconfigurar visões de mundo. Por fim, argumenta-se que o romance articula uma imaginação reformista sutil, na qual afetos e conversas deslocam hierarquias, abrindo espaço para relações que conciliam desejo, responsabilidade e reformulação das estruturas sociais.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Jane Austen. Affect Theory. *Orgulho e Preconceito*. Reconhecimento.

Introdução

Em “Community and Cognition in *Pride and Prejudice*” (1997), William Deresiewicz propõe que a célebre frase de abertura de *Orgulho e Preconceito* constitui um falso aforismo que expressa diversas opiniões fixas da vizinhança de Meryton. Assim, a comunidade se impõe como ponto de partida afetivo do romance. Destacando que Elizabeth Bennet somente é estabelecida como protagonista de fato no sexto capítulo, Deresiewicz sugere que é a partir das dinâmicas da comunidade

* Professora de Literatura Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). marcela.brigida@uerj.br

que a narrativa da personagem é produzida. Mapeando as diferentes instâncias em que as primeiras impressões de Elizabeth a respeito de Darcy circulam entre diferentes grupos dentro da comunidade, o pesquisador sinaliza que o desconforto e a sentença negativa aplicada ao proprietário de Pemberley é externa a Elizabeth na mesma medida em que a impressão positiva a respeito de Wickham é promulgada pelo coletivo e apenas acatada e tomada como verdade por ela. Assim, embora Elizabeth seja apresentada ao leitor como um indivíduo pouco convencional, munido de opiniões próprias e comportamentos que contrariam expectativas, ela permanece “um membro típico de sua comunidade” até ser deslocada de opiniões arraigadas comunicadas pela consciência coletiva. Repete, ainda, ao julgar Wickham pela aparência, “a insensatez da protagonista ingênua do romance do século XVIII”¹ (Duckworth, 2020, p. 121).

As rupturas que desencadeiam o processo de *Bildung* de Elizabeth se dão a partir de deslocamentos físicos – as viagens a Kent e a Derbyshire – mas também mentais. Esses ocorrem por meio da conversa com pessoas externas à comunidade – Darcy, Capitão Fitzwilliam – e com ex-membros desta – Charlotte Lucas. Assim, tendo aceitado o julgamento que classifica Darcy como orgulhoso, o amadurecimento de Elizabeth será marcado pela sua libertação dos modos de pensar da comunidade de Longbourn/Meryton. Para Alistair Duckworth (2020), “em um mundo tão individualista — quase *shandiano* — o sentido corre o risco de tornar-se uma função do desejo privado. [...] Somente quando o interesse próprio encontra o interesse próprio, ao que parece, é que a comunicação — de fato, a conversa — se torna possível” (Duckworth, 2020, p. 117). Assim, podemos sugerir que o ruído na comunicação entre Elizabeth e Darcy é resultado de uma negociação individualista que se dá no espaço público: vaidades feridas são avaliadas e apreciadas pelo coletivo.

Originalmente intitulado *First Impressions, Orgulho e Preconceito* retoma temas explorados por Jane Austen em sua Juvenília e em seu romance de estreia, *Razão e sensibilidade* (1811). Marilyn Butler destaca em sua leitura o que identifica como o “tema conservador comum da época” (Butler, 1987, p. 194): a proposta de que uma segunda conexão romântica é “mais confiável do que a primeira” (1987, p. 194). Ela ilustra o argumento a partir de personagens como Marianne Dashwood, o coronel Brandon, Edward Ferrars, o falecido Sr. Dashwood e até mesmo Lucy Steele. Em *Orgulho e Preconceito*, o encantamento de Elizabeth por Wickham se extingue sem consequências para a personagem somente por meio da interferência da presença de Darcy, que afasta o colega de infância em momentos-chave como o baile de Netherfield, assim como pelos próprios modos interesseiros do oficial da milícia, que interrompe suas atenções a Elizabeth quando uma pretendente

¹ Todas as traduções do inglês são minhas, com a exceção das citações de *Orgulho e Preconceito*, que são de Carol Chiovatto.

mais rica se apresenta. É reiterado, portanto, o perigo da confiança excessiva nas aparências neste romance. Entre a superfície afável de Wickham e a rigidez taciturna de Darcy, Elizabeth deverá se educar na arte da leitura de performances sociais. Neste artigo, mapearemos o que entendemos como a arquitetura afetiva de *Orgulho e Preconceito* a partir de uma leitura da construção textual da relação entre Elizabeth e Darcy, considerando, a partir de um diálogo com a *affect theory*, como o vínculo é construído a partir de práticas de leitura compartilhadas pela protagonista e pelo leitor de Jane Austen.

A circulação de afetos em *Orgulho e Preconceito*

Em *The Cultural Politics of Emotion* (2004), Sarah Ahmed propõe que entendamos emoções não como “estados psicológicos, mas como práticas sociais e culturais” (Ahmed, 2004, p. 9). A antipatia que Elizabeth cultiva por Darcy ao longo do primeiro volume de *Orgulho e Preconceito* é estabelecida, cultivada e enraizada a partir da circulação na comunidade de Meryton de impressões acerca do caráter e do comportamento do proprietário de Pemberley que são negociadas coletivamente. Põe-se em efeito na narrativa uma economia afetiva em que “sentimentos não residem em sujeitos ou objetos, mas são produzidas como efeitos da circulação” (Ahmed, 2004, p. 8). Logo, a primeira impressão de Elizabeth acerca de Darcy recebe respaldo e se expande em dimensão até se consolidar como um sentimento de mácula ao orgulho pessoal ao ser refletida nas leituras negativas que seus pares – familiares, amigos e vizinhos – fazem da situação. Ainda que advindo de uma vaidade pessoal, o desconforto em relação a Darcy é assumido pela comunidade como uma descortesia ao meio social: ao desprezar Elizabeth, uma jovem bela e bem-quista em Meryton, Darcy faz pouco e fere o orgulho coletivo. A socialidade da emoção produz uma ruptura *a priori* que produz uma barreira para as tentativas posteriores de conexão que Darcy empreende em relação à mulher que se torna objeto do seu afeto.

Em um retorno a David Hume (1964, p. 75), Ahmed produz um breve estudo do conceito de “impressão”, palavra-chave para a compreensão da circulação de afetos em *Orgulho e Preconceito*. Aqui, a formação da impressão “envolve atos de percepção e cognição, assim como de emoção” (Ahmed, 2004, p. 6). Elizabeth percebe a descortesia de Darcy em relação a si ao entre ouvir uma conversa dele com Bingley. Ela registra intelectualmente o comentário acerca de sua beleza – ou da insuficiência dela – como rejeição. A rejeição e o comportamento pouco cortês geram uma resposta emocional de desconforto que Elizabeth relativiza a partir do bom humor. Como alguém que “delighted in anything ridiculous” (Austen, 1894, p. 17)², ela logo se põe a serviço do entretenimento da comunidade ao circular

² “capaz de se divertir com qualquer absurdo.” (Austen, 2022, p. 28). Tradução minha. Manteve-se o

a informação. Recebe, então, respaldo para a sua antipatia: Darcy é declarado orgulhoso e desagradável, perdendo o estatuto de pretendente desejável.

Ahmed aduz que uma impressão pode ser produzida a partir de entendimentos diversos: como um efeito nos sentimentos, uma crença, uma imitação ou imagem ou, por fim, uma marca em uma superfície (Ahmed, 2004, p. 6). Estes significados e processos são de fato conectados pelo elemento físico da impressão: “como objetos imprimem sobre nós” (Ahmed, 2006, p. 6). O estudo sobre primeiras impressões que Austen empreende toma como ponto de partida o baile de Meryton, ao longo do qual os forasteiros recém-chegados à comunidade imprimem sobre esta simpatia, no caso de Bingley, e antipatia, no caso de Caroline, sra. Hurst e Darcy. Embora não sejam aceitas sem reservas por todos os membros da comunidade – Jane recusa-se a pensar mal dos companheiros de Bingley – tais impressões só serão desatadas no meio social a partir de uma leitura parcimoniosa do caráter dos envolvidos. Se as irmãs de Charles reimprimem suas piores versões a cada nova interação, Darcy revela um caráter mais complexo do que sua descortesia sugere à primeira vista. Ainda assim, é somente no final do segundo volume que as marcas da impressão negativa registrada por Elizabeth serão relativizadas e, por fim, reinscritas por ela no meio social.

A releitura como questão estética

Para Susan J. Wolfson (2009), um dos grandes temas e questões estéticas de *Orgulho e Preconceito* é a releitura. Um romance que negocia com o mercado editorial e com o mercado de casamentos em termos igualmente ambivalentes, a segunda obra publicada por Jane Austen tematiza, em primeira instância, a leitura. A visita de Elizabeth à irmã convalescente em Netherfield Park destaca a afinidade do casal protagonista a partir do elogio de Darcy a mulheres leitoras. Em uma conversa tornada tensa pela hostilidade pouco contida de Caroline Bingley, o senhor de Pemberley destaca como talento necessário para uma dama o aperfeiçoamento de sua mente “com extensiva leitura” (Austen, 2022, p. 66). O comentário de Darcy situa Elizabeth como uma parceira desejável, mas também destaca os comentários bajuladores de Caroline como indícios de sua inadequação na interação social e no mercado de casamentos. Para Wolfson, Austen responde ao mercado editorial e a discursos sobre talentos femininos veiculados em manuais de conduta ao alinhar Elizabeth Bennet e Darcy enquanto leitores racionais:

Elizabeth não se preocupa particularmente com esta questão ou com as modas, fitas e gorros que as acompanham. Ela caminha três milhas atravessando campos

texto em inglês no corpo do trabalho devido a relevância da ridicularização da postura de Darcy para o argumento.

poeirentos, salta sobre poças, horroriza as irmãs de Bingley com sua anágua lamacenta e sua tez avermelhada; seus olhos brilhantes pelo exercício. Ela ficará com sardas e bronzeada por causa das viagens ao ar livre com os Gardiner, e uma caminhada de vários quilômetros com Darcy irá selar o noivado. Austen compara essa aberração de “realizações” femininas com o caráter de Elizabeth como leitora. Se os racionalistas iluministas se preocupavam com os romances, a romancista Austen redime esse prazer como uma busca racional em *Orgulho e Preconceito* (embora ela o satirize em outros lugares), guardando seu chicote para senhoritas “talentosas” como a srta. Bingley, para quem um livro não é mais do que um adereço de autopromoção (Wolfson, 2009, p. 114).

O romance também se estrutura a partir de um convite à releitura. Se em *Orgulho e Preconceito* “o ditado ‘as primeiras impressões são impressões duradouras’ se prova mais um teste do que uma verdade” (Wolfson, 2009, p. 113), Wolfson destaca que não são apenas o caráter e a personalidade de pretendentes que Elizabeth e o leitor serão convidados a revisitar. O próprio romance também é investido de recursividade: quando Elizabeth relê a carta de Darcy no Capítulo 13 do Volume II (Capítulo 36), o leitor também se sente instado a revisitar a missiva. Reconciliados e unidos como casal, Elizabeth e Darcy “refletem” sobre a carta “como parceiros de leitura” (Wolfson, 2009, p. 119).

No baile de Netherfield, Elizabeth distorce a noção de identificação para punir Darcy pelas transgressões que lhe atribui em relação a Wickham e para provocá-lo pela inconsistência: tendo-a rejeitado indiretamente no baile anterior, o proprietário de terras agora a convida para dançar:

— Ambos — respondeu Elizabeth, travessa. — Pois sempre vi uma similaridade no curso de nossos pensamentos. Nós dois temos um temperamento antissocial e taciturno, indisposto a falar, a menos que esperemos dizer algo que encante a sala inteira, e que conquiste a posteridade com toda a pompa de um provérbio (Austen, 2022, p. 129).

Como aponta Howard S. Babb em *Jane Austen’s Novels: The Fabric of Dialogue* (1962), Darcy é paciente diante da impertinência de Elizabeth. Primeiramente, reconhece a intenção de ofendê-lo, apontando que tal descrição não se assemelha ao caráter de Elizabeth, embora “a senhorita sem dúvida a julg[ue] um retrato fiel” do dele (Austen, 2022, p. 129). Ainda assim, Darcy procura sobrescrever a performance adversarial de Elizabeth ao sugerir um território comum entre os dois. Ele tenta, por meio da conversa, inscrever a possibilidade de semelhança entre suas personalidades em uma relação até então protocolar e, nesta ocasião, hostil.

Babb destaca o que há de inconsciente na escolha de Elizabeth de manter-se firme em sua performance, postura com a qual pretende não apenas expressar

apoio a Wickham, mas opor seu caráter ao de Darcy: “ela permanece alheia durante o resto da cena, representando despreocupadamente o que pensa dele, enquanto ignora o que ele revela de si mesmo” (Babb, 1962, p. 136). A falha de Elizabeth em enxergar a semelhança entre si e Darcy é uma das linhas narrativas que culminam no entendimento final entre os dois, tomando a forma, após a leitura da carta, de mortificação, e, por fim, de reconhecimento: “Eu nunca me conheci de verdade até este momento” (Austen 2022, p. 263), ela declara, atônita, após ser “mortificada” pela narrativa de Darcy que revela não apenas o verdadeiro caráter de Wickham, mas sugere a ela novas perspectivas acerca da própria família. Elizabeth inicia seu processo de releitura do meio social.

A dinâmica de desencontro e aproximação tem um de seus momentos mais significativos na cena em que Elizabeth confronta Darcy enquanto toca piano para Lady Catherine em Rosings. Ali, performance e diálogo são mobilizados como instrumentos de tensão e, simultaneamente, de abertura. Conforme analisa Babb (1962), Elizabeth e Darcy conversam sob o disfarce da execução musical, mas a disputa retórica que se trava ali ultrapassa o piano e alcança o campo do afeto e do reconhecimento. Darcy, ao recusar o confronto direto e optar por interpretar as provocações de Elizabeth como sinais de uma equivalência possível – “We neither of us perform to strangers” (Austen, 1894, p. 221)³ – procura instaurar um código íntimo, transformando o embate em convite. A performance deixaria de ser apenas máscara ou defesa para se tornar, no modo como Darcy reinscreve o termo, um modo de ser visto e ouvido de maneira privilegiada: a oferta de um espaço relacional em que ambos possam se reconhecer e ser reconhecidos. Se Elizabeth ainda está presa à leitura adversarial da cena, sua insistência em sustentar o papel de antagonista já opera, paradoxalmente, como reconhecimento implícito da presença do outro e de seu impacto emocional. Trata-se de um primeiro movimento, ainda inconsciente, em direção àquilo que só se tornará explícito após a mortificação: a descoberta de que o autoconhecimento requer a adesão a uma ética relacional.

Da mortificação ao reconhecimento: a erótica do constrangimento

Mary Ann O’Farrell (1994) identifica uma “erótica do constrangimento” (*erotics of embarrassment*) em *Orgulho e Preconceito*, codificada na relação entre Darcy e Elizabeth como uma mortificação que “pode vir a ser experimentada como mútua — uma dança a dois” (O’Farrell, 1994, p. 133). Assim, Elizabeth é “mortificada” pelo comentário desabonador de Darcy no baile de Meryton, que fere seu orgulho, mas também mortifica o orgulho do parceiro ao recusar a proposta de casamento dele apontando a falta de cortesia e de cavalheirismo presentes na

³ “Nenhum de nós dois se apresenta para estranhos.” (Austen, 2022, p. 225). Optou-se por manter o texto em inglês no corpo do trabalho pela relevância do termo *performance* para o argumento.

forma do pedido. É também por meio da “mortificação” que os dois finalmente se encontram em posições equivalentes, possibilitando seu entendimento:

Assim como Elizabeth é conclusivamente mortificada — provada errada pela “mortificante [...] repreensão” da carta de Darcy (209) — e levada, por meio dessa mortificação, a ser capaz de amá-lo, Darcy é, por sua vez, conclusivamente mortificado pela repreensão de Elizabeth de que ele não tem sido o cavalheiro que acreditava ser (O’Farrell, 1994, p. 133–134).

Para Wolfson, mortificação é uma palavra-chave que Austen emprega para nomear “a morte da autoestima e do crédito social, a agonia do orgulho” (2009, p. 118), e a releitura mais disciplinada da carta de Darcy educa Elizabeth em relação aos próprios sentimentos e percepções. Sem a influência direta da comunidade, ela é forçada a tirar e questionar suas próprias conclusões. Entendemos assim que “os momentos em que as personagens experimentam a mortificação são aqueles em que são forçadas a reconhecer a si mesmas nas reinterpretações de suas próprias imagens” (O’Farrell, 1994, p. 134). Isto é, ao se tornarem “objetos das narrativas um do outro” (O’Farrell, 1994, p. 134), Darcy e Elizabeth não apenas se desiludem das noções que nutriam sobre si mesmos, mas também se tornam leitores mais competentes um do outro e do seu meio social.

Isso nos leva de volta à epifania de Elizabeth em relação a não ter se conhecido de fato até a leitura da carta (Austen 2022, p. 263). O reconhecimento se dá pela leitura e, mais importante, pela leitura da narrativa que Darcy tem a apresentar a respeito de Elizabeth e de sua família. Que ela torne capaz de se enxergar pelos olhos de Darcy a esta altura é relevante pois é somente por meio dessa sujeição à narrativa que Elizabeth se posicionará de modo a vislumbrar outras possibilidades imaginadas por Darcy para ela, como a posição de senhora de Pemberley. Se Elizabeth se encanta por Darcy a essa altura, isso acontece porque ela se vê capaz de subscrever a uma versão da realidade narrada por ele. É neste sentido que *Orgulho e Preconceito* se impõe como um romance sobre leitura e sobre o ato de narrar.

Ao analisar o reconhecimento por meio da leitura literária, Rita Felski propõe que o fenômeno se dá a partir de uma espécie de curto-circuito na natureza mediada da narrativa, com os afetos do leitor sendo capturados pelas construções textuais que os simulam ou reconstróem. Para Felski, a experiência de reconhecer a si mesmo em um livro é “absolutamente banal e singularmente misteriosa” (2008, p. 23):

Enquanto viro uma página, sou detido por uma descrição envolvente, uma constelação de eventos, uma conversa entre personagens, um monólogo interior. De repente e sem aviso, um lampejo de conexão salta através do abismo entre texto e leitor; uma afinidade ou sintonia vem à luz. Posso estar buscando por esse momento, ou posso tropeçar nele ao acaso, surpreendido pela clarividência

de uma certa combinação de palavras. Em ambos os casos, sinto-me interpelado, convocado, chamado a prestar contas: não posso deixar de ver vestígios de mim mesmo nas páginas que leio. Indiscutivelmente, algo mudou; minha perspectiva se deslocou; vejo algo que antes não via (Felski, 2008, p. 23).

Proponho, assim, pensando com Felski e Wolfson, que este romance que negocia com o mercado de casamentos e com o mercado editorial encena a partir do seu casal protagonista o tipo de relação de reconhecimento que espera produzir em seu leitor. Como explicar, no entanto, o reconhecimento que Elizabeth pensa sentir diante da narrativa de Wickham, uma narrativa cujas rachaduras ela somente localiza com clareza após a correção possibilitada pela carta de Darcy? No vínculo precário entre Wickham e Elizabeth, gerado não pela congenialidade genuína, mas por um desfeto em comum, Elizabeth é movida pelas mesmas energias da comunidade que declaram Wickham virtuoso e Darcy orgulhoso. Trata-se do impulso não apenas das primeiras impressões que Austen critica neste romance, mas de primeiras impressões mediadas pelo olhar alheio.

É somente quando Elizabeth se consolida enquanto uma leitora autônoma de caracteres e sustenta o conhecimento adquirido em solidão que ela se judiciosa em seu discernimento. Assim como a leitura crítica que ela faz de Darcy inspira as mudanças nos modos dele que nos são reveladas no reencontro do casal em Pemberley, a leitura que ele proporciona a ela revela a Elizabeth algo como uma semelhança antes não percebida por ela, imersa como estava em antipatia e defensividade. A relação com Wickham surge, afinal de contas, como um evento de *misrecognition* (reconhecimento equivocado), tal como proposto por Felski, que destaca a “ubiquidade da má percepção e da falsa apreensão” (Felski, 2008, p. 28) nos romances de Jane Austen.

Ademais, se aceitarmos que Jane Austen duplica a relação de Elizabeth com Darcy na relação de seu leitor com o romance *Orgulho e Preconceito*, também nós somos convidados a simpatizar com o jovem militar injustiçado pelo proprietário de terras supostamente frio e insensível. Os erros de Elizabeth são também os equívocos que Austen convida seu leitor a cometer. Durante a conversa que se desenrola durante a dança que o casal protagonista compartilha no baile de Netherfield, Austen focaliza o expediente da tensão entre aparência e essência, comunidade e responsabilidade pessoal ao tornar Darcy consciente de que uma leitura baseada nos rumores que circulam em Meryton certamente não o apresentariam como um parceiro desejável a Elizabeth. Ele faz um apelo direto para que ela não procure delinear seu caráter então, mas Elizabeth se recusa a ceder. Duckworth propõe que Darcy reconhece que ambos os relatos que chegaram até Elizabeth – aqueles veiculados pela comunidade de Meryton e os produzidos por Wickham – formariam um retrato parcial a partir de uma perspectiva limitada: “o verdadeiro caráter de Darcy não pode ser imediatamente deduzido, como o de Wickham foi por Elizabeth, a partir das aparências externas.”

(Duckworth, 2020, p. 122). Da mesma forma como Darcy é retratado como um escritor lento ao elaborar suas cartas para Georgiana, a leitura bem articulada de seu caráter demanda tempo e critério.

Os gestos de leitura e de desenhos de caráter confluem aqui para simbolizar o processo pelo qual o protagonista se torna uma figura de fato cognoscível para Elizabeth. Se o retrato que ela aceitara de Wickham e da comunidade era parcial e distorcido, a trama do terceiro volume – que se segue ao anúncio da viagem de Elizabeth com os Gardiner – a confronta com diversos retratos mais fidedignos do senhor de Pemberley. Se aceitarmos a carta como o primeiro deles, um autorretrato delineado para fins de autojustificação, a jornada de Elizabeth com os tios a Derbyshire revela outras perspectivas que adicionam camadas que sobrescrevem, por fim, a leitura inicial equivocada.

Claudia Johnson destaca como ponto de virada da relação entre Darcy e Elizabeth a contemplação, por ela, da propriedade do cavalheiro: “pronta para encontrar em Pemberley uma propriedade grandiosa, concebida expressamente para subjugar os subordinados pelo assombro, Elizabeth encontra, em vez disso, uma mansão elegantemente simples” (Johnson, 1989, p. 74). Removida da comunidade e acompanhada de familiares externos a ela, Elizabeth se vê diante de uma oportunidade rara de formar e socializar primeiras impressões pela segunda vez. Uma série de retratos é disponibilizada para a leitura cuidadosa da protagonista: a propriedade em si, os relatos positivos e generosos da sra. Reynolds, a governanta que acompanhou Darcy desde a infância e o busto do senhor de Pemberley. Essas novas impressões abrem margem para uma releitura do caráter e da figura de Darcy onde até mesmo seu orgulho parece, em grande medida, justificado. O retrato final que possibilita a Elizabeth sobreescrever de forma definitiva suas impressões iniciais se materializa na performance do homem em si. A cortesia de Darcy para com os tios burgueses de sua amada desata as inseguranças de Elizabeth em relação à recepção de seus familiares na propriedade da qual agora já ousa se imaginar senhora. A mudança de perspectiva se consolida antes mesmo que Darcy se ponha ao serviço dos Bennet ao resgatar Lydia da destituição do seio familiar e da respeitabilidade.

Alistair Duckworth destaca a relevância da visita a Pemberley enquanto “grande cena de reconhecimento” (2020, p. 122). É somente em Derbyshire, deslocada física e psicologicamente das impressões adquiridas em Meryton, que Elizabeth “passa a compreender o caráter intrinsecamente digno dele e as deficiências de sua própria visão” (2020, p. 122). A mudança de perspectiva possibilita que Elizabeth reorganize sua leitura do orgulho de Darcy e que revise o próprio, reconhecendo a validade de parte das críticas dirigidas à impropriedade do comportamento público da família Bennet.

Ao se equivocar e, na sequência, se corrigir, Elizabeth adquire algo dos modos de pensar de Darcy. Ao exclamar que até o momento da leitura da carta, ela não se conhecera, Elizabeth exercita a noção de que:

A capacidade de autoconsciência — de tomar a si mesmo como objeto do próprio pensamento — só se torna possível através de um encontro com a alteridade. O reconhecimento, portanto, pressupõe a diferença em vez de excluí-la, constituindo uma condição fundamental para a formação da identidade. Na medida em que o eu se forma por meio da relação com os outros, autoconhecimento e reconhecimento estão intimamente entrelaçados. (Felski 2008, p. 30–31)

Esta absorção da retórica de Darcy por Elizabeth é reiterada por Duckworth, que destaca as cartas como “o indicador mais constante de Jane Austen quanto à responsabilidade pessoal” (Duckworth, 2020, p. 130). O pesquisador (2020, p. 117) propõe que a questão central subjacente a *Orgulho e Preconceito* é a maneira como, em um mundo marcado pela distância entre pessoas e entre classes, aproximações podem ser negociadas. Essa leitura ressoa na análise de Susan Morgan (Morgan apud Phelan, 1989, p. 45) de que o cerne do romance está na relação entre liberdade e inteligência, ou, mais precisamente, entre envolvimento e percepção. O deslocamento de Elizabeth exercita justamente esse movimento de abertura e reciprocidade. Tal aprendizado remove a protagonista de uma postura distanciada de observadora para aderir a uma forma de conhecimento fundada na participação e na conexão, ecoando, no plano ético e social, a reconciliação entre perspectivas e posições distintas que culminam em sua união com Darcy.

Considerações finais

A arquitetura afetiva de *Orgulho e Preconceito* foi, como aponta Claudia Johnson (1989), frequentemente lida como conservadora por conta de seu compromisso com a felicidade e o *wish fulfilment* tanto de sua protagonista quanto de seu leitor. No entanto, é justamente a submissão da propriedade ao desejo que desestabiliza os mitos conservadores com os quais o romance negocia. Se a transformação de Elizabeth consiste em se tornar capaz de reconhecer, acolher e reelaborar o discurso do outro não como submissão, mas como exercício de autoconhecimento mediado pela alteridade, então a arquitetura afetiva de *Orgulho e Preconceito* se revela inseparável de seu gesto político. O romance reconfigura mitos conservadores por meio do afeto e da responsabilidade social. A autoridade patriarcal representada por Darcy, longe de permanecer intacta, é submetida à prova da emoção, do vínculo e do desejo, e só se legitima ao se mostrar permeável à crítica e ao afeto. Reformas não se dão pela ruptura, mas pela redistribuição dos termos afetivos que sustentam a autoridade. Nesse processo, prazer, responsabilidade e poder deixam de ser categorias antagônicas.

Longe de servir como fantasia que afirma uma ordem hierárquica feudal e patriarcal, *Orgulho e Preconceito* imagina uma forma de mudança mais gradual,

íntima e retórica, baseada na circulação de afetos e na reeducação das sensibilidades. Austen não propõe uma revolução institucional, mas especula sobre como as estruturas existentes podem ser transformadas a partir de dentro, quando os sujeitos aprendem a escutar, reconhecer e se deixar afetar pelo outro. A reconciliação final entre Elizabeth e Darcy, portanto, não simboliza a recomendação do *status quo*, mas a possibilidade de um novo tipo de relação dentro da velha ordem: uma autoridade que se legitima não pela imposição, mas pela abertura ao diálogo e pela capacidade de ser transformada. Como aponta Duckworth (2020, p. 132), o casamento de Elizabeth e Darcy possibilita que as três classes deste mundo ficcional -aristocracia, pequena nobreza e comércio – se encontrem em Derbyshire. Aqui localizamos o gesto radical do romance: mostrar que o terreno do afeto pode ser também o terreno da reforma que possibilita que as sombras de Pemberley sejam “poluídas” não apenas por Elizabeth Bennet, mas também por seus tios comerciantes e a irmã que fez um casamento imprudente.

BRIGIDA, M. Between Rereading and Conversation: The Affective Architecture of *Pride and Prejudice*. *Itinerários*, Araraquara, n. 62, p. 131-142, jan./jun. 2026.

■ **ABSTRACT:** *This article examines the “affective architecture” of Jane Austen’s Pride and Prejudice (1813), articulating how the formation of the bond between Elizabeth Bennet and Fitzwilliam Darcy is constructed through the circulation of affects, rereading, and mutual recognition. Drawing on affect theories, it discusses how first impressions, communal emotions, and shared judgments structure the novel’s emotional economy and shape Elizabeth’s perception. Darcy’s letter marks a turning point: upon being “mortified,” Elizabeth shifts from a passive reader of the community’s opinions to an autonomous interpreter of characters and situations. The article also explores, with Susan J. Wolfson and Rita Felski, the aesthetic centrality of rereading, demonstrating how Austen stages within the protagonists’ dynamic the very interpretive gesture she demands of her reader. Recognition, both between characters and between reader and text, emerges as a transformative practice capable of reconfiguring worldviews. Finally, the article argues that the novel articulates a subtle reformist imagination in which affects and conversation displace hierarchies, opening space for relationships that reconcile desire, responsibility, and the reconfiguration of social structures.*

■ **KEYWORDS:** Jane Austen. Affect Theory. *Pride and Prejudice*. Recognition.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion**. 1. ed. Edinburgh/London: Edinburgh University Press / Routledge, 2004.
- AUSTEN, Jane. **Pride and Prejudice**. London: London George Allen, 1894.
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. Tradução: Carol Chiovatto. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022. Kindle Edition.
- BABB, Howard S. **Jane Austen's novels: the fabric of dialogue**. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1962.
- BUTLER, Marilyn. **Jane Austen and the war of ideas**. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- DERESIEWICZ, William. Community and cognition in "Pride and Prejudice". **ELH**, Baltimore, v. 64, n. 2, p. 503-535, 1997.
- DUCKWORTH, Alistair M. **The improvement of the estate: a study of Jane Austen's novels**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2020.
- FELSKI, Rita. **The uses of literature**. Oxford: Blackwell, 2008.
- HUME, David. **The philosophical works: A treatise of human nature and dialogues concerning natural religion**. v. 2. London: Scientia Verlag Aalen, 1964.
- JOHNSON, Claudia L. **Jane Austen: women, politics, and the novel**. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- O'FARRELL, Mary Ann. Austen's blush. **NOVEL: A Forum on Fiction**, Durham, NC, v. 27, n. 2, p. 125-139, Winter 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1345817>. Acesso em: 24 nov. 2025.
- PHELAN, James. **Reading people, reading plots: character, progression, and the interpretation of narrative**. Chicago; Londres: University of Chicago Press, 1989.
- WOLFSON, Susan J. Re: Reading Pride and Prejudice: "What think you of books?". In: JOHNSON, Claudia L.; TUIITE, Clara (org.). **A companion to Jane Austen**. Chichester: Blackwell, 2009. p. 112-122.



THINKING BACK THROUGH HER MOTHER: VIRGINIA WOOLF ON JANE AUSTEN

Maria Aparecida de OLIVEIRA *

■ **ABSTRACT:** Virginia Woolf in her essay *A Room of One's Own* (2014) claims that a woman thinks back through her mother, emphasizing the importance of women writers in the literary tradition. On male literary tradition, Harold Bloom (2000) wrote about their anxiety in relation to their literary fathers, in that case, Shakespeare. While problematizing this male tradition, Woolf creates her fictional character Judith Shakespeare, a sister who had the same upbringing, but not the same opportunities. Gilbert e Gubar (2020), following Woolf, investigate female anxiety and try to create a female literary tradition. Ellen Moers also on the same track, thinks about the absence of women in literature and Elaine Showalter perceives that women inevitably think about their fathers in literature, because only men can silence their mothers. This paper discusses how Virginia Woolf thinks back through her literary mothers and the female literary tradition; how Woolf and Austen deal with history; the living room and the tea table training, and finally, the female sentence.

■ **KEYWORDS:** Virginia Woolf. Jane Austen. Female literary tradition. Female sentence. Women writers.

Introduction

Masterpieces are not single and solitary births, they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice. Jane Austen should have laid a wreath upon the grave of Fanny Burney, and George Eliot done homage to the robust shade of Eliza Carter (Woolf, 1993, p. 59).

I would like to start this text with this quotation in *A Room of One's Own*: “Masterpieces are not single and solitary births, they are the outcome of many years of thinking in common” (Woolf, 1993, p. 59), highlighting that as Woolf

* UFPB – Universidade Federal da Paraíba – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – João Pessoa – PB – Brasil – 58051-900 – maria.oliveira3@academico.ufpb.br

said women writers should think back through their literary mothers and Woolf was always thinking back through her fathers too, because as Elaine Showalter mentions only men could silence one of their parents. That takes us to the literary anxiety by Harold Bloom, but also to female literary anxiety, so expressed in the *Madwoman in the Attic*, by Susan Gubar and Sandra Gilbert. By thinking about the absence of women in literary tradition, Virginia Woolf undertakes the task of an archeologist, recovering women writers from silence and absence. Virginia Woolf knew that Jane Austen paved the way for many writers after the nineteenth century, but she was also aware that the way had been paved by many writers before her. “Jane Austen should have laid a wreath upon the grave of Fanny Burney, and George Eliot done homage to the robust shade of Eliza Carter” (WOOLF, 1993, P. 59). That is why Jane Austen also should think back through her literary mothers, as Woolf does in relation to her and Austen was thinking back through her mothers, when she wrote *Northanger Abbey*, she was making a satire about the gothic novel of Anne Radcliffe. But a parody is a road of two ways, at the same time she was criticizing the style, she was paying homage to Radcliffe. Austen who is famous for her irony, makes her audience laugh by enhancing the traits of gothic in her novel; in order to make humor, one must use all wit and Austen is really witty in most of her novels.

By talking about this complex relation between mothers and daughters, I also would like to point that about that in Austen’s novels. While fathers are usually absent and powerless, mothers are inexperienced or not ready for maternity. In *Pride and Prejudice*, for instance, Elizabeth’s mother is completely immature, causing shame to the family. Emma is motherless, as well as the protagonist of *Persuasion*. In *Madwoman in the Attic*, the authors understand that materphobia, is the idea of fear of becoming one’s mother.

Woolf was a great admirer of Jane Austen, especially, by the way she deals with the Female sentence. Woolf wrote about Austen in several moments of her career, only in *A Room of One’s Own* she mentions Austen 27 times, her name is related as a representative of a great movement of women writers who revolutionized the literary scene, as in the following quotation:

Thus, towards the end of the eighteenth century a change came about which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades and the Wars of the Roses. The middle-class woman began to write. For if *Pride and Prejudice* matters, and *Middlemarch* and *Villette* and *Wuthering Heights* matter, then it matters far more than I can prove in an hour’s discourse that women generally, and not merely the lonely aristocrat shut up in her country house among her folios and her flatterers, took to writing. (WOOLF, 1979, p. 91)

Woolf wrote several essays on Jane Austen¹ as it has been revealed in the article “Notas sobre a frase “Perfeitamente Natural”: A estética de Jane Austen a partir de Virginia Woolf”. During her entire life, Woolf revisits Austen in most of her writings, as Paula Maggio wrote in her blog², such as in her diaries, her letters and her essays including *The Common Reader*, as it will be discussed later on in this text. As this book is completing 100 years, it has also been celebrated as Jane Austen’s 250 anniversary. Besides that, Austen’s name pervades Woolf’s short story “A Society”, the biography on Roger Fry, the essay *Three Guineas* and the novels *The Voyage Out*, *Jacob’s Room*, *To the Lighthouse* and *Moments of Being*. Moreover, Woolf herself had a copy of Jane Austen’s novel *Pride and Prejudice* from 1817.

In her Jane Austen in *The Common Reader*, Woolf (1984) perceives the author as the best and the most perfect writer, whose books became immortal, but she died just at the moment she was beginning to feel more confident about her own success. Woolf imagines how different her life would have been if she had lived in London and a bit more:

And what effect would all this have had upon the six novels that Jane Austen did not write? She would not have written of crime, of passion, or of adventure. She would have not been rushed by the importunity of publishers or the flattery of friends into slovenliness or insincerity. But she would have known more. Her sense of security would have been shaken. Her comedy would have suffered. She would have trusted less (this is already perceptible in *Persuasion*) to dialogue and more to reflection to give us a knowledge of her characters. (Woolf, 1984, p. 145)

Woolf (1979) understands that the main classic of English Fiction - *Pride and Prejudice*, *Wuthering Heights*, *Villette* e *Middlemarch* – were written by women who were excluded from all types of experience, except for those in the living room, but none of war, navy, politics or business. Their lives were controlled, regulated by laws and confined to the living room. Austen became a model for Woolf and her comedies of manners permeate most of Woolf’s novels, such as *Night and Day* and *The Voyage Out*, considering the conventional plot of marriage. And Austen’s comedy of manners was unquestionably inspired in Shakespeare’s plays and she was sending a message that other women writers could use and subvert the bard.

Male writers have always been sentencing women with their pens, as we have learned from the authors of *Madwoman in the Attic*. Thus, in *A Room of One’s Own*,

¹ Check our essay on Ipotesi: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/38606>

² MAGGIO, Paula. Happy 250th birthday to Jane Austen from Virginia Woolf. In <https://bloggingwoolf.org/>. Access in 19 Dec. 2025.

Woolf claims that women should write all kinds of books, not hesitating in face of the odds. As Helene Cixous (1976) states that Women must write themselves, write about their bodies while creating stories of their own and stop being sentenced in male's house of fiction. Women must inscribe in history and in literature, stopping being absent from history. "*The Laugh of the Medusa*":

Woman must write herself: must write about women and bring women to writing from which they have been driven away as violently as from their bodies for the same reasons, by the same law with the same fatal goal. Woman must put herself into the text as into the world and into history – by her own movement. (CIXOUS, 1981, p. 245)

Cixous (1981) reverberates Woolf's call for women to write themselves in history and in literature. Woolf should be reminded when she claimed that when middle-class women started writing that was a historical fact of gigantic proportions, which shook the pillar of western epistemologies. For masterpieces are not solitary products, but they are the results of a collective thought, which is part of a historic process.

As we close this discussion on female literary tradition, revisiting Austen, Woolf and Cixous, the following topic reflects upon women's confinement in writing in the living room in the domestic sphere. Although women writers were confined in the patriarchal houses, they were reading their contemporary authors, which depicts that they were not alone writing about their own histories, but it reveals that they were part of a literary movement and they were collectively thinking back through their mothers and, in particular, their fathers. They could not entirely erase them, but they were part of process why they decided to write.

Writing in the living Room

Woolf in *A Room of One's Own* declares that a woman must have a room and a salary in order to be a writer. In this case, she was calling attention to the material conditions of women's lives. A room means shelter, protection and privacy. Woolf also talks about the way Jane Austen used to write in the living room, with no privacy at all. As it can be seen in the following fragment:

Jane Austen wrote like that to the end of her days. "How she was able to effect all this", her nephew writes in his Memoir, "is surprising, for she had no separate study to repair to, and most of the work must have been done in the general sitting-room, subject to all kinds of casual interruptions. She was careful that her occupation should not be suspected by servants or visitors or any persons

beyond her own family party.” Jane Austen hid her manuscripts or covered them with a piece of blotting-paper. (WOOLF, 1993, p. 61)

And she would hide her own notes when someone arrived in the house, as she could hear the hinges of the doors. Did she need to be embarrassed by her writing? No, absolutely not! But she would! Not only was Austen hiding her notes and her identity as a writer, but she was also hiding in her writing her subversive power. In a parody like *Northanger Abbey*, she was camouflaging her anger and her literary anxiety. Even so, it would be easier to write prose or fiction, instead of poetry or play, that would require less concentration, Woolf would consider. (Woolf, 1993, p. 60)

A room for writing with a door and a lock would be the perfect locus, an intellectual space, where women could think, could reflect and build their intellectual development and growth. But, at that time, women could not think, could not write or paint, as Lily hear in *To the Lighthouse*. Women were not allowed space in the house, not even privacy. However, their education was based on organizing the house, cooking, nursing, drawing, singing and playing the piano, in order to entertain the guests and visitors. That is not to say that women could not even inherit their own houses, as we learn in *Pride and Prejudice*, when the girls are not allowed to own the house, in case their parents died, which would go to their next male relative in the family, and the parents want them to marry their cousin. So, what Jane Austen is doing in her novel is educating young women.

Moreover, Woolf would argue that Austen was trained at the tea table, she was trained to observe other people in the living room. Her gaze was refined to watch other people carefully to transform them into her characters. Her thoughts were trained at the confinement of her house, that is why in Gilbert and Gubar's chapters are: “Shut up in prose” and “Inside the House of Fiction”. Austen knew she couldn't escape the limits of patriarchal society, but in fiction she could subvert all the norms of social conventions. How could Austen escape the social conventions that belittled her both literally and socially?

Woolf understood that Austen and other women writers could have written other genre, such as poetry, history or biography, but mainly because of the confinement of their houses and giving the fact that they were isolated from other experiences, writing a novel would be the best genre to write, because it did not need concentration, as a play or poetry would require more attention.

In the house, the office or the library is the space for men, the retreat for the absent fathers, where they can hide in peace, while the living room is the social space where women serve and drink tea, draw, read, sing and play the piano. Where women could show their talents, not to develop them professionally, but to amuse that small group of people.

Woolf was using her tea table tone to create her writing process in *A room of one's own* and she was much criticized for that, by Elaine Showalter in *A Literature of their Own*. To which extent, was Jane Austen using her tea table training to create her characters, her scenes in her balls, in the living room? There are so many scenes in *Pride and Prejudice* that reminds us of her tea table training, while they are dancing and at the same time, they are performing important dialogues about their own position in society; while they are in the living room discussing who is entitled to inherit the house and when Elizabeth crosses the moors and arrives covered in mud and is scrutinized by the gaze of the tea table training girls.

After finishing this topic on women writing in the living room in the confinement of the domestic sphere, without privacy or a proper place, next this text discusses how Woolf and Austen feel in relation to history, as daughters of educated men, they feel they cannot share the same notion of nationality and patriotism of their brothers.

History for Jane Austen and Virginia Woolf

As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world. ' (WOOLF, 1993, p. 234)

The quotation above is from Woolf's essay *Three Guineas*, published in 1937, just after Guernica attack in Spain by dictator Franco. In *Three Guineas*, Woolf asked how women could avoid war, once they were absent from the political decisions and they were confined to the domestic sphere and not to the public one. Women are absent from history and from the political decisions, they were outsiders, at the margins of patriarchal society. Both Austen and Woolf were daughters of educated men, they were taught on their libraries, reading many classic books of English Literature, nevertheless, they would not have the same privileges of their brothers, who had access to university education and, consequently, to better positions at the job market. While in *A room of one's own*, Woolf reflects upon history, she reads *The History of England*, written by historian Trevelyan.

Gubar and Gilbert (2020:134) see that history in Austen is:

a matter of indifference to women, who never participate in it and who are almost completely absent from its page. Austen thus anticipates a question Woolf would angrily pose in *Three Guineas* "what does patriotism mean to the [educated man's sister]? Has she the same reasons for being proud of England, for loving England, for defending England? For like Woolf, Austen asserts that women see male-dominated history from the disillusioned and disaffected perspective of the outsider. (GUBAR; GILBERT, 2020, p.134)

As Woolf also noticed in *A Room of One's Own*, women were absent from history and from literature. However, there was a great contradiction: while women were powerfully represented by men in fiction, in real life they were really miserable. Austen writes in one of her letters "Single women have a dreadful propensity of being poor". About that, Gubar and Gilbert (2020) declare that:

Thus, in all her novels, Austen examines female powerlessness that underlies pressure to marry, the injustices of inheritance laws, the ignorance of women who were denied from formal education, the psychological vulnerability of the heiress or widow, the exploited dependency of the spinster and the boredom of a lady provided with no vocation. (GUBAR; GILBERT, 2020, p. 136)

Woolf was aware of that when she wrote about women's poverty in *A Room of One's Own*, about their powerlessness and about their lack of independence. She was aware of the lack of education women have both in *Three Guineas* and "Professions for women". "*For, the outsider will say, 'in fact, as a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world.'*" (WOOLF, 1993, p. 234).

This sentence can be understood in two ways: first, Woolf is denying a nationalism she perceived as a growing movement in England, as she had already noticed it in *A Room of One's Own*, which would result in fascism, as she describes in *Three Guineas*. Secondly, by rejecting England and as she does so, she is launching an international position, when she noticed that the fight was a global one and would affect men and women equally.

In 1929, Woolf noticed the beginning of fascism in England, and she was extremely critical of it. In 1937, the movement was evident and her essay is a call to union to fight a battle she knew was not easy to win, as she had lost her nephew, who had decided to fight in the war. Of course, Woolf occupies a privileged position, but during her life she fought against Imperialism, from her first book *The Voyage Out* to the last one, *Between the Acts*, her political position can be perceived. Woolf was not only criticizing fascism and Imperialism, but she was also attacking capitalist patriarchal society, by defending women's position in it.

After finishing how both Woolf and Austen reacted to history, knowing they were completely excluded from it, by not sharing the same privileges of their brothers or their fathers, the next part discusses the female sentence. As this text proceeds, the following topic is the female sentence for Austen and how Woolf discusses it, trying to relate it to the androgynous mind, relating Shakespeare to Jane Austen.

The Female Sentence

"They wrote as women write, not as men write." (WOOLF, 1993, p. 68)

The last part of this text discusses the female sentence, Woolf observed that all those writers from the nineteenth century were writing as women, not like men. But the sentence was not adequate to them. “Charlotte Bronte with all her splendid gift for prose, stumbled and fell with that clumsy weapon in her hands, George Eliot committed atrocities with it that beggar description. Jane Austen looked at it, laughed and devised a perfectly natural sentence.” (Woolf, 1993, p. 69). Jane Austen broke the boundaries of the male sentence, Woolf revolutionized the modernist language and the feminist criticism studied all the ways women made use of language. Austen was not only imitating the male discourse, she was subverting it, laughing at it to talk about serious subjects such as marriage, education for women, women’s material conditions and confinement in the house. Her double talk, that could even start with *Northanger Abbey*. What is not said, in between the lines, half spoken, the ambiguity and humor, as Marouvo et al (2022) explores in the text “Uma Leitura Woolfiana de *Pride and Prejudice* e *Persuasion*, de Jane Austen”.

Woolf learned so much from Austen with her humor, her sarcasm and her wit, Austen was gifted with a sharp and acid social criticism, not heavy in tone, but always keeping the elegance of the female sentence. I also want to highlight that Woolf’s humor is not as easy to be identified, as we could read in *Flush*, in *Orlando* and even in her play *Freshwater*. That is to say that some translators could not translate Austen’s irony and censors could not understand the subversive power of her writing.

What was the perfectly natural sentence for a woman? Why was that different from a man’s sentence? Was the novel created by male hands a flexible genre for women’s use? Could a woman write a tragedy in V acts? Would she choose to write in verse or prose? Woolf knew there were no answers for those questions at that moment, they were questions for the future, a “forest with no paths”, and yet, the future of fiction would depend a lot on women’s role. Woolf knew that although women could adapt their style, there was no sentence in common to be used by her. Women writers had no freedom or expression, besides that a lack of women’s literary tradition had certainly affected their writing. Moreover, Woolf realizes that women’s novel, as flexible as it should be, must be adapted to the body, it might be shorter, because as we learned from Austen, it has to be ready for the interruptions, so it wouldn’t require long hours of uninterrupted. Women, says Woolf, will start to use literature as art and not as a method of personal expression.

After a century, Austen’s sentence is not so natural and perfect for Mary Carmichael’s use, several social transformations have occurred and that also changed the rhythm and melody of the novel. Mary Carmichael breaks up Austen’s sentence and the sequency, her novel innovates tremendously, she uses no excess of sentimentality, it presents a short breath, but perhaps too many facts. For the first time in literature, the reader faces the sentence: “Chloe liked Olivia” and she changed the sequence of events, breaking once more the chains that limited the

woman writer. Woolf wants to perceive how Mary Carmichael can capture those moments when words are not uttered, they are half said, or unsaid. Woolf advice to Mary Carmichael is that she should laugh more on the peculiarities and vanities of the other sex, but without bitterness, but playfulness should be in her writing, humour and wit, as in Jane Austen.

The female sentence, in a way, has to do with the androgynous mind, when it is fertilized by the female part of the brain and it also in balance with the male part. Woolf gives us the example of a male sentence that falls hard on the floor, but a Coleridge's sentence explodes and gives light to all kinds of ideas. Coleridge who created the idea presented an androgynous mind, as well as Shakespeare and Jane Austen. Whereas Milton and Ben Jonson were too masculine, as Kipling and William Wordsworth. While Proust was too feminine, Shelley was sexless.

The permanent and dominant "I" in male writing was like a shadow on a female figure, while in women writing the "I" is never dominant, but it gives place to the unknown, to the ambiguity, to the unsaid and the small gestures that communicate volumes. Besides that, humour, laughs and wit are constant in women writers writing. Humour and irony are not evident in women writers, as it has been said before, since translators and censors could not notice it, not even the subversion power in their writings, as they sub-estimate their political power, as we must remember *Orlando* passed on the eyes of censors, as they understood as fantasy, not as a novel which was transgressing the boundaries of the novel. I would love to expand on that, but my time is over and I must cease.

Final Considerations

The importance of Jane Austen to the female literary tradition is undeniable. She had and has still a great impact on other female writers around the globe. Her legacy of 250 years celebrated all over the world depicts how important her writing still is. The way Virginia Woolf reads Jane Austen portrays how she thinks back through her mothers, reflecting and learning from her. Austen paved the way for women writers after her, but Woolf also knew it had been paved before her and here is Woolf's crucial importance in her archeological work of recovering those obscure lives absent from history. Woolf also wrote about her literary fathers, however her vital role is thinking back through her literary mothers, which was indispensable for the second wave of feminism to recover women writers. This work has been so successful that today many black, indigenous and lesbian writers are emerging and occupying a place they have been historically denied. As Woolf said when women started writing, that was more important than the Crusades or the War of The Roses.

By doing that, it can be observed through Woolf's reading of Jane Austen how women writers overcame the limits of the confined spaces of the living room, trained by the tea table training education, which was basically serving, helping

and entertaining others. Even if they were in this limited space, with restricted education, they could subvert the norms of the social and literary conventions, by inscribing themselves in history.

Talking about history, it has been discussed in this text how both women felt excluded from it. They were both aware that they were marginalized, powerless and dreadfully poor and as daughters and sisters of educated men, they could not participate in the same political decisions, as they were confined in the domestic spheres and excluded from the public ones. Women writers needed more than financial freedom and a room of their own, they needed proper education, more professions, adequate material conditions and intellectual freedom. As Woolf asserts in *A Room of One's Own*: "Lock up your libraries, if you want, but there is no bolt you can limit the freedom of my mind" (WOOLF, 1985, p. 94).

On the female sentence, Woolf declares that Jane Austen broke the male sentence, she laughed at it and created her perfect and natural style. Then Mary Carmichael, in her fictitious *Life's Adventure*, broke Austen's sentence and the sequency, by creating an unexpected plot. Austen's perfect sentence was not adequate anymore, for the times have changed, many social transformations had taken place and the melody became dissonant and more and more dissonant voices have emerged on the literary scene, enabling other women do to the same. That was Woolf's prediction about the future on Mary Carmichael, "give her more one hundred years" and a century later, her predictions were absolutely right, as today the authoritarian "I" of male writers is in crisis, giving space to ambiguity, doubt and uncertainty.

Woolf teaches us remarkably from the way she reads Austen and she reads her in relation to history, to other women writers and the small confined spaces in the living room. Woolf also depicts Austen in relation to her own style and how revolutionary she was in breaking the boundaries that tried to limit her.

I would like to finish with Borges's text "Kafka and his precursors", by making an analogy we could think that Jane Austen prophesizes Woolf and we must take away all rivalry that might have on their way. When Borges says that each author creates his precursors, Woolf created hers and Jane Austen's work changes the way we look into the past and the way we see the future. "For masterpieces are not single births" (WOOLF, 1993, p. 59)

OLIVEIRA, Maria A. Thinking back through her mother: Virginia Woolf on Jane Austen. **Itinerários: Revista de Literatura**, Araraquara, n. 62, p. 143-155, jan./jun. 2026.

■ **RESUMO:** *Virginia Woolf em seu ensaio A Room of One's Own (2014) afirma que uma mulher deve refletir criticamente sobre sua mãe, ao enfatizar a importância*

das escritoras na tradição literária. Sobre a tradição literária masculina, Bloom (2000) escreveu sobre a angústia literária em relação aos pais literários, nesse caso, Shakespeare. Ao problematizar sobre a tradição masculina Woolf cria sua personagem ficcional Judith Shakespeare, uma irmã que teve a mesma educação, mas não as mesmas oportunidades. Gilbert e Gubar (2020), seguindo Woolf, investigam a angústia literária feminina e buscam estabelecer uma tradição literária feminina. Ellen Moers, também na mesma direção, reflete sobre a ausência de mulheres na literatura e Showalter percebe que, inevitavelmente, a mulher pensa sobre seus pais literários, pois apenas os homens podem silenciar suas mães. Esse artigo discute como Virginia Woolf reflete criticamente sobre suas mães literárias e sobre a tradição literária feminina; como Woolf e Austen lidam com a história; a sala de estar e o treinamento da mesa de chá e, finalmente, sobre a frase feminina.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. Jane Austen. Tradição literária feminina. Frase feminina.

REFERENCES

ATTIE, Juliana; BIAJOLI, Maria Clara P. Os laços literários e políticos que unem Virginia Woolf e Jane Austen na contestação da sociedade patriarcal. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 26, n. 1, p.50-67, jan./jun. 2022.

GALENO, Maria do Carmo Balbino; QUEIROZ, Juliana Maia de. Jane Austen e Virginia Woolf: Anjo do Lar ou Judith Shakespeare? *Ipotesi*. Juiz De Fora, v. 26, n. 1, p.76-87, jan./jun. 2022.

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORBA, Lucas L.; OLIVEIRA, Maria A. Notas sobre a frase “Perfeitamente Natural”: A Estética De Jane Austen A Partir De Virginia Woolf. *Ipotesi*. Juiz De Fora, v. 26, n. 1, p.76-87, jan./jun. 2022.

BORGES, Jorge Luiz. Kafka e seus precursores. In: *Outras Inquisições*. Trad. David Arrigucci. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 126-130.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. Tradução de Keith Cohen e Paula Cohen. *Chicago Journals*, Chicago, v. 1, no. 4, p. 875 – 893, 1976.

GILBERT, Sandra M; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. New York: Yale University Press, 2020.

MAGGIO, Paula. Happy 250th birthday to Jane Austen from Virginia Woolf. Disponível em <https://bloggingwoolf.org/>. Acesso 19 Dec. 2025.

MAROUVO, P. et al. Uma Leitura Woolfiana de *Pride And Prejudice* e *Persuasion*, de Jane Austen. *Ipotesi*, Juiz De Fora, v. 26, n. 1, p.96-111, jan./jun. 2022.

MOERS, E. *Literary Women: The Great Writers*. New York: Doubleday & Company, 1976

MOI, T. *Teoria Literaria Feminista*. Madrid: Catedra, 2006.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. *Representações do feminino na obra de Virginia Woolf*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

PIVANTI, Mariana Muniz; PINHO, David. Écriture feminine: Um passeio em torno de Hélène Cixous e Virginia Woolf. In: OLIVEIRA, Maria A. de; MAROUVO, Patricia; BORBA, Lucas Leite (Org.). *A prosa poética de Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021. p. 183-202.

SHOWALTER, E. Virginia Woolf and the flight into androgyny. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University, 1977. p. 263-297

_____. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University, 1977.

WOOLF, Virginia. Jane Austen. In: *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Froés. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. P. 33-47.

_____. Profissões para mulheres. In.: *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: L&PM pocket, 2018. p. 9-19.

_____. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 1985.

_____. *The Voyage Out*. Oxford: Oxford University Press, 2009a.

_____. *Night and Day*. Oxford: Oxford University Press, 2009b.

_____. *The Waves*. Introd. Gillian Beer. Oxford: Oxford University Press, 2008a.

_____. *Between the Acts*. Introd. Frank Kermode. Oxford: Oxford University Press, 2008b.

_____. *Contos Completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004a.

_____. *To the Lighthouse*. London: Vintage, 2004b.

_____. *Jacob's Room*. London: Vintage, 2004c.

_____. *The Years*. Introd. Susan Hill and Steven Connor. London: Vintage, 2004d.

_____. *Rumo ao farol*. Trad. Luiza Lobo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *The Essays of Virginia Woolf*. 1925-1928. Vol. 4. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1994.

_____. *A room of one's own and Three guineas*. Introd. Michele Barrett. London: Penguin Books, 1993.

_____. *Mrs. Dalloway*. Introd. Elaine Showalter. London: Penguin Books, 1992a.

_____. *To the Lighthouse*. Introd. Hermione Lee. London: Penguin Books, 1992b.



“I CANNOT COMPREHEND THE NEGLECT OF A FAMILY LIBRARY IN SUCH DAYS AS THESE.” A HISTÓRIA NA LITERATURA DE JANE AUSTEN

Maria Clara Pivato BIAJOLI*

■ **RESUMO:** Este artigo propõe analisar as referências históricas presentes no romance *Orgulho e Preconceito* (1813) a partir de um recorte de uma fala de Mr. Darcy no capítulo 8 a respeito de bibliotecas particulares. Para isso, primeiro será apresentada uma introdução a respeito da relação de Jane Austen com questões históricas, políticas e econômicas de seu país e de seu período, a fim de desconstruir a imagem de uma autora apolítica, indiferente a esses temas, que fora propagada especialmente por seu sobrinho James Edward Austen-Leigh na biografia *A Memoir of Jane Austen* (1870), e um exemplo de como um olhar voltado para a história pode modificar nosso entendimento sobre o romance *Persuasão*. Em seguida, o artigo passa para a análise da fala de Mr. Darcy a partir de três questões principais: primeiro, o contexto das Guerras Napoleônicas; segundo, a ascensão da burguesia capitalista com a Revolução Industrial e o preconceito da classe aristocrata contra os comerciantes; terceiro, o surgimento das bibliotecas circulantes e de uma nova forma de leitura que contrasta com as bibliotecas familiares defendidas por Darcy. Como conclusão, o artigo propõe que a complexidade da obra de Austen emerge com mais força quando leituras que buscam temas gerais e transversais, que transcendem seu período histórico, são confrontadas com análises de detalhes e referências específicas daquele contexto.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Jane Austen. História. Guerras Napoleônicas. Burguesia. Bibliotecas.

Introdução

Em 2025, assistimos em nível global a um grande número de eventos que celebraram os 250 anos do nascimento de Jane Austen, aniversário que também impulsiona o presente dossiê. Esses eventos foram de natureza muito diversa,

* Doutora em Teoria e História Literária. UNIFAL-MG. Universidade Federal de Alfenas – Instituto de Ciências Humanas e Letras. Departamento de Letras. Alfenas – MG – Brasil. 37130-001. mariabiajoli@gmail.com

atendendo tanto ao público em geral quanto ao acadêmico especializado, marcando uma característica singular da obra dessa autora que parece ser um caso único: Austen é extremamente valorizada dentro das universidades, considerada uma das fundadoras do romance moderno, e extremamente amada fora das universidades, considerada uma das fundadoras do romance amoroso. Contudo, podemos propor que um dos motivos pelos quais a obra de Jane Austen continua sendo tão lida, apreciada e estudada até hoje resulta da forma como a autora recusa respostas fáceis e definitivas para as diversas questões que debate de maneira transversal em seus romances – razão, sensibilidade, orgulho, preconceito, persuasão, etc. Seu títulos agem como referências, mas não é possível delimitar um certo tema como abordado apenas no livro que o traz na capa. A presença constante de questões que gozam de certa universalidade em sua obra pode explicar a forma como esses romances resistiram à passagem do tempo e a diferenças geográficas, manifestado no sucesso de tantas reescrituras e *fan fictions* modernas que os atualizam para discutir aspectos de variadas culturas, como a sociedade do Paquistão atual, o universo de imigrantes muçulmanos no Canadá, ou os conflitos étnico-raciais no Brooklyn¹.

A percepção de uma universalidade de Austen se apoia também em um aspecto que recebe pouca atenção, o fato de que a escritora raramente data suas obras, tanto com referências claras a anos, quanto no sentido de incluir menções a eventos ou outros elementos reais que poderiam fixá-las temporalmente e, como consequência, gerar uma impressão de obsolescência. Em *Northanger Abbey*, por exemplo, na sua exaltada defesa ao gênero do romance, o narrador cita obras reais de Maria Edgeworth e Frances Burney, indicando que o tempo da narração deve ser posterior a 1801, porém isso não significa, necessariamente, que esse é o tempo da história. Já *Mansfield Park*, que há pelo menos três décadas tem destaque na discussão a respeito do imperialismo inglês, da escravidão nas colônias britânicas e da relação da autora com o abolicionismo, não fornece pistas se a história se passa antes ou depois de 1807, quando a Inglaterra proibiu o tráfico transatlântico de pessoas escravizadas². Tentar definir esse “pequeno” detalhe, debatido em diversos artigos, afeta a maneira como entendemos a necessidade de Sir Thomas Bertram de viajar para sua propriedade no Caribe e o comentário de Fanny Price na mesa de jantar que provoca um silêncio geral.

A exceção é *Persuasão*, que explica desde o começo que o breve noivado de Anne Elliot e o então Comandante Frederick Wentworth acontecera no ano de 1806

¹ Refiro-me aqui às seguintes obras, respectivamente: *Unmarriageble* (2019), de Soniah Kamal, *Ayesha at Last* (2019), de Uzma Jalaluddin, e *Pride* (2019), de Ibi Zoboi, todas reescrituras modernas de *Orgulho e Preconceito*.

² Um bom resumo das propostas de datação da história e seus argumentos pode ser encontrado na introdução de John Wiltshire para a edição de *Mansfield Park* (2006) editada por ele para a coleção *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen*.

e seu reencontro após oito anos de separação – ou seja, o tempo presente da história se passa nos últimos meses de 1814 e o começo de 1815. Sheryl Craig, em *Jane Austen and The State of the Nation* (2015) defende que essa precisão de datas, por ser tão diferente da prática de Austen em todos os seus romances anteriores, deve ser proposital e, portanto, contribuir com uma espécie de subtexto para a história. Para Craig, a periodização precisa do romance é essencial para a história (p.144) e explica:

Jane Austen began writing *Persuasion* in August of 1815 and finished the manuscript exactly 12 months later. As Austen started her final completed novel, England was experiencing the worse financial crisis of Austen's life and one of the worst economic depressions in British history. The collapse of the wartime economy, easy credit, an unregulated banking system, an unprecedented national debt, high unemployment, and the notorious Corn Law, which drove up the price of food, conspired to create the economic perfect storm, but the inevitable consequences of collective foolishness and greed nevertheless took the country by surprise (Craig, 2015, p.145).³

Craig se refere à crise comparável ao crash da bolsa de Nova Iorque em 1929 que destruiu a economia da Inglaterra com o fim das guerras napoleônicas. Durante décadas, o governo sustentara a revolução industrial do país através da compra de armamentos, roupas, carruagens, alimentos etc. para atender a todo tipo de necessidade de seu exército. Após a batalha de Waterloo, porém, a fonte secou. Segundo Craig,

"Britain had never maintained a standing army in times of peace, so the end of the war meant the cancellation of government contracts (...). Factories closed, and factory workers were turned out to wander the countryside in search of jobs. To add to the unemployment, 300,000 men were demobilized from the military in 1815; 85% of the British Navy was discharged."⁴ (*idem*, p. 145-146).

³ "Jane Austen começou a escrever *Persuasão* em agosto de 1815 e terminou o manuscrito exatamente doze meses depois. Enquanto Austen iniciava seu último romance completo, a Inglaterra vivenciava a pior crise financeira da vida de Austen e uma das piores depressões econômicas na história britânica. O colapso da economia de guerra, o crédito fácil, um sistema bancário desregulado, uma dívida nacional sem precedentes e o alto preço dos alimentos conspiraram para criar a perfeita tempestade econômica, mas as consequências inevitáveis da imprudência e da ganância coletivas ainda assim pegaram o país de surpresa."

⁴ "A Grã-Bretanha nunca mantivera um exército a postos em tempos de paz, logo o fim da Guerra significou o cancelamento dos contratos com o governo (...). Fábricas fecharam e trabalhadores foram mandados embora para andar pelo país em busca de empregos. Para aumentar o desemprego, 300 mil homens foram dispensados do exército em 1815; 85 por cento da Marinha também foi dispensada."

A combinação de milhares de soldados dispensados do exército e da marinha com um número enorme de trabalhadores demitidos das fábricas inundou um mercado de trabalho que fez despencar os salários enquanto o preço do pão de manteiga artificialmente alto por leis protecionistas que visavam garantir apenas a renda dos detentores de terra, como Sir Walter Elliot. É nesse contexto, por exemplo, que o banco do irmão de Jane Austen, Henry Austen, vai à falência, e com ele parte das economias da família toda, incluindo a perda da soma vultosa de vinte mil libras de Edward Knight, outro irmão. Craig defende, assim, que

given the timeframe assigned to the story, the author and her original readers shared a secret, one that *Persuasion's* characters cannot possibly know, that the England the characters inhabit is about to economically implode⁵ (*idem*, p.145).

Não é à toa, ela argumenta, que a questão financeira é tão premente no romance, indicada nos esbanjadores Sir Walter e Elizabeth, a ascensão de Wentworth, o estilo de vida simples e criativo da família de Harville, e a busca desesperada pela sua herança pela Sra. Smith. O romance questiona, assim, em meio à história de uma segunda chance para a protagonista, quem de fato estaria seguro no futuro imediato? Hoje, porém, essa tensão é perdida porque as referências históricas foram esquecidas e sobrepujadas pela primazia da história de amor.

Além da escassez de datas e referências, o olhar do leitor para os diálogos que Austen estabelece com seu contexto histórico, em especial com questões políticas e econômicas, foi desencorajado pela sua própria família ainda no século XIX, durante o processo de consolidação da tradicional imagem da “santa Tia Jane” que escrevia apenas por prazer, sem nenhuma ambição financeira ou literária. Seu sobrinho James Edward Austen-Leigh, em especial, reforça pelo menos em três passagens diferentes em seu famoso *A Memoir of Jane Austen* (1870) como sua tia não dava atenção para esses temas:

Jane, when a girl, had strong political opinions, especially about the affairs of the sixteenth and seventeenth centuries. She was a vehement defender of Charles I and his grandmother Mary; but I think **it was rather from an impulse of feeling than from any enquiry into the evidences** by which they must be condemned or acquitted. As she grew up, the **politics of the day occupied very little of her attention** (...) ⁶ (Austen-Leigh, 2002, p.70, destaques meus).

⁵ “dado o recorte temporal determinado para a história, a autora e seus leitores originais compartilhavam de um segredo que as personagens em *Persuasão* não tinham como saber, que a Inglaterra que as personagens habitavam estava prestes a ser economicamente implodida.”

⁶ “Jane, quando menina, tinha fortes opiniões políticas sobre os acontecimentos dos séculos XVI e XVII. Ela era uma defensora veemente de Charles I e de sua avó Mary, mas eu acho que isso advinha

Nos trechos destacados, James Edward rapidamente descarta as opiniões políticas de Jane Austen, bem como a sua interpretação da história, como imaturas, impulsivas e sem embasamento em estudos aprofundados, típicos de uma adolescente – algo que a Austen adulta iria abandonar por falta de interesse. Contudo, os manuscritos sobreviventes da autora derrubam esse relato de indiferença como um castelo de cartas. Em especial, a sua própria versão satírica da história da Inglaterra, que continha pequenas ilustrações feitas pela irmã Cassandra, demonstra um nível de conhecimento profundo e de crítica perspicaz. O título *The History of England from the reign of Henry the 4th to the death of Charles the 1st. By a partial, prejudiced, & ignorant Historian* nos mostra a rapidez de uma jovem de dezesseis anos em perceber o discurso histórico oficial também como parcial e preconceituoso. Como afirma Marsha Huff (2025), esse manuscrito é uma paródia do popular tratado em quatro volumes de Oliver Goldsmith, intitulado *The History of England from the Earliest Times to the Death of George II* (1771), o qual tanto Jane Austen quanto seus irmãos liam em sua casa em Steventon. Huff argumenta:

Austen's parody of Goldsmith begins on the first page, as she echoes the form of Goldsmith's title. She boasts of being a "prejudiced" historian in direct contradiction to the claim made by Goldsmith in his preface: "it is hoped the reader will admit my impartiality" (qtd. in Sutherland and Johnston 297). Jane was not such a reader. Her extensive notes written in the margins of the family's copy of Goldsmith (reprinted in the Cambridge *Juvenilia*) express disdain for many of his opinions; one note reads: "Oh! Dr. Goldsmith Thou art as partial an Historian as myself!"⁷ (Huff, 2025, p.2).

Austen, portanto, não só se sentia capaz de questionar a autoridade e a imparcialidade de um historiador – o que vai reaparecer na reclamação de Catherine Morland contra os tratados de história – mas possuía conhecimento suficiente para propor outra versão. Contudo, como suas opiniões não poderiam ser acomodadas com segurança dentro do retrato da mulher respeitosa que seu sobrinho se esforçava para traçar dentro do período vitoriano, James Edward prefere afirmar que a tia

mais de um impulso de sentimento do que de qualquer estudo das evidências pelos quais eles devem ser julgados ou perdoados. Conforme ela cresceu, a política da época ocupava muito pouco de sua atenção."

⁷ "A paródia de Austen a Goldsmith começa na primeira página, quando ela ecoa a forma do seu título. Ela se vangloria de ser uma historiadora "preconceituosa", em direta contradição com a afirmação feita por Goldsmith em seu prefácio: "espera-se que o leitor reconheça minha imparcialidade" (citado em Sutherland e Johnston 297). Jane não era o tipo de leitora para permitir isso. Suas extensas anotações escritas nas margens do exemplar de Goldsmith da sua família (reimpressas na edição *Juvenilia* de Cambridge) expressam desprezo por muitas de suas opiniões; uma anotação diz: "Oh! Dr. Goldsmith, tu és um historiador tão parcial quanto eu!".

was always very careful not to meddle with matters which she did not thoroughly understand. She never touched upon politics, law, or medicine (...)"⁸ (Austen-Leigh, 2002, p.18).

Se Austen não entendia de história, de política, e se tratava apenas de assuntos domésticos menores, femininos, não havia por que a crítica se preocupar em buscar tais temas em suas obras. Essa injunção foi tão eficiente, observa Kathryn Sutherland, que até mesmo R. W. Chapman, responsável pelas primeiras edições acadêmicas dos romances de Austen na década de 1920, acreditava que os irmãos da autora tiveram papel significativo na revisão de seus manuscritos, em especial nas referências às informações sobre a marinha (Sutherland, 2005, p.237).

Dias como estes

Ao contrário da tradicional imagem de indiferença de Austen para com o mundo público, pesquisas recentes como a de Craig mostram como sua obra é muito mais complexa do que deixa transparecer à primeira vista, ou à primeira leitura. A partir da premissa de que a história pode ampliar a interpretação do literário e elucidar possíveis diálogos entre a autora e seus leitores, este artigo propõe analisar a importância do contexto histórico em *Orgulho e Preconceito* a partir de uma simples frase – pequena, quase imperceptível, mas potencialmente provocadora. A frase pertence a uma fala de Mr. Darcy. No capítulo 8, Elizabeth Bennet encontra os moradores de Netherfield Park na sala de estar jogando cartas após o jantar. Ela recusa o convite de se unir a eles porque acredita que as apostas são muito altas para seu bolso e prefere, prudentemente, ler um livro. Mr. Bingley lamenta, então, sua pequena coleção que coloca à disposição da hóspede, provocando o diálogo abaixo:

“And I wish my collection were larger for your benefit and my own credit; but I am an idle fellow; and though I have not many, I have more than I ever looked into.”

(...)

“I am astonished,” said Miss Bingley, “that my father should have left so small a collection of books. What a delightful library you have at Pemberley, Mr. Darcy!”

“It ought to be good,” he replied: “it has been the work of many generations.”

“And then you have added so much to it yourself—you are always buying books.”

⁸ “Ela tinha muito cuidado para não mexer com assuntos que não entendia totalmente. Ela nunca abordava política, direito, ou medicina (...).”

"I cannot comprehend the neglect of a family library in such days as these." A história na literatura de Jane Austen

"I cannot comprehend the neglect of a family library **in such days as these**"⁹
(Austen, 2006a, p.41, destaques meus).

"[I]n such days as these" – em dias como estes, ou em dias como os de hoje/atuais. Essa é a frase instigante de Austen, que parece inferir que os leitores desse romance em 1813 iriam automaticamente entender quais dias eram esses que Darcy menciona de maneira tão *en passant*. À primeira vista, pode parecer uma referência inocente ao próprio período de reescrita e publicação do romance, entre 1811 e 1812 aproximadamente. Contudo, sabemos que, de acordo com os registros de Cassandra Austen, Jane Austen teria escrito a primeira versão dessa história, chamada até então de *First Impressions*, entre os anos de 1796 e 1797. Além disso, precisamos lembrar que Austen admite para sua irmã em carta de 29 de janeiro de 1813 que editou bastante o manuscrito:

The second volume is shorter than I could wish, but the difference is not so much in reality as in look, there being a larger proportion of narrative in that part. I have lopt and cropt so successfully, however, that I imagine it must be rather shorter than S&S altogether¹⁰ (Austen, 2014, p.210).

O que não sabemos, porque as duas irmãs sabiam e não era necessário explicar, é, primeiro, quando ocorreu essa revisão e, segundo, quais cortes extensos foram feitos. E, como não há nenhum manuscrito sobrevivente da versão original do fim do século XVIII, é impossível determinar se a frase sobre os dias atuais estava na primeira versão ou se foi adicionada na segunda – ou seja, a qual período ela faria referência, se é que podemos considerar o período de escrita como o período presente da narrativa.¹¹

Independentemente de o romance se passar no fim da década de 1790 ou no começo da de 1810, uma das poucas coisas que os críticos concordam é que o seu

⁹ "E eu gostaria que minha coleção fosse maior, para seu benefício e para meu próprio crédito; mas sou um sujeito preguiçoso; e embora não tenha muitos, tenho mais do que jamais imaginei." (...) "Estou surpresa", disse a Srta. Bingley, "que meu pai tenha deixado uma coleção tão pequena de livros. Que biblioteca encantadora o senhor tem em Pemberley, Sr. Darcy!" / "Deve ser boa", respondeu ele: "é o trabalho de muitas gerações." / "E o senhor acrescentou tanto a ela — está sempre comprando livros." / "Não consigo compreender a negligência de uma biblioteca familiar em dias como estes."

¹⁰ "O segundo volume é mais curto do que eu gostaria, mas a diferença não é tanto na realidade, quanto na aparência, pois há uma proporção maior de narrativa nessa parte. No entanto, aparei e recortei com tanto sucesso que imagino que deva ser bem mais curto do que S&S [*Razão e Sensibilidade*] como um todo."

¹¹ Da mesma forma como no caso de *Mansfield Park*, a introdução de Pat Rogers para a edição de *Pride and Prejudice* (2006) editada por ele para a coleção *The Cambridge Edition of the Works of Jane Austen* também traz um panorama das hipóteses de datação da história e respectivas justificativas.

grande pano de fundo é a guerra da Inglaterra contra a França de Napoleão Bonaparte. Iniciada em 1793 e encerrada apenas em 1815, as guerras napoleônicas duraram 22 anos, praticamente toda a vida adulta de Jane Austen, com muitas consequências concretas. Segundo John Breihan e Clive Clapan (1992), por exemplo, o medo de uma invasão francesa levou à expansão de regimentos da milícia, um tipo de exército privado voltado para a defesa interna, enquanto o exército regular era enviado para batalhas em territórios estrangeiros – Egito, França, Espanha, etc. Essa milícia normalmente ficava aquartelada nos meses de outono e inverno no interior, em locais estratégicos, e depois era transferida para o litoral nos meses da primavera e verão para aguardar e repelir qualquer invasão (p.17-18). É evidente que a presença da milícia em Meryton é um elemento necessário da narrativa para que um estranho charmoso – Sr. Wickham – possa ser apresentado à família Bennet de maneira respeitável, sem gerar desconfiças sobre suas origens. Além disso, a transferência da milícia para Brighton no verão, para que a fuga de Lydia pudesse acontecer, também era algo perfeitamente comum. Sempre preocupada com os detalhes que sustentam o realismo de seus romances, Austen utilizou de elementos à sua volta para construir o cenário ideal tanto para a entrada de um personagem crucial, quanto para justificar um evento que opera uma mudança no desenrolar de sua história. Clive Caplan (1996) explica como, em 1793, foi criada a milícia de Oxfordshire, na qual Henry Austen se alista, e, entre diversos deslocamentos até pontos estratégicos como Portsmouth, Southampton e Brighton, permanece um certo tempo perto de Steventon, onde Austen morava até então. A jovem autora pode manter, portanto, um convívio social com os oficiais, como vemos ocorrer no romance na vila de Meryton, na casa dos Phillips, e no baile em Netherfield. A presença da milícia nos condados rurais e sua movimentação, portanto, parece fortalecer a tese de que o romance se passa na década de 1790 pela sua reprodução detalhada desse cenário familiar à autora (Breihan e Caplan, 1992).

Uma rápida referência histórica também pode apoiar a hipótese da década de 1790. No último capítulo, o narrador explica como Elizabeth e Jane passarão provavelmente o resto de suas vidas pagando as dívidas de Lydia e Wickham:

It had always been evident to her that such an income as theirs, under the direction of two persons so extravagant in their wants, and heedless of the future, must be very insufficient to their support; and whenever they changed their quarters, either Jane or herself were sure of being applied to for some little assistance towards discharging their bills. Their manner of living, even when **the restoration of peace** dismissed them to a home, was unsettled in the extreme.¹² (Austen, 2006a, p. 429, destaques meus)

¹² “Sempre fora evidente a ela que uma renda como a deles, sob a direção de duas pessoas tão extravagantes em seus desejos e indiferentes ao futuro, deveria ser muito insuficiente para seu sustento;

Essa última frase é sugestiva porque menciona a restauração da paz. Quando *Orgulho e Preconceito* foi publicado em 1813, podemos até considerar que os ingleses estavam cansados da guerra contra a França e ansiavam por seu fim, mas não temos nenhum indício nas obras de Austen de que ela trabalhava com especulações, inserindo em seu romance uma paz futura que ninguém sabia quando viria. A única paz que realmente ocorreu e que poderia ter afetado a vida de um membro do exército regular como Wickham é a Paz de Amiens, um tratado de cessão de hostilidades entre a França e a Inglaterra em 1802 que durou cerca de 1 ano apenas. Trata-se de uma informação, porém, que a autora não poderia ter mencionado quando compôs a primeira versão do romance, entre 1796-97, sem uma bola de cristal. Logo, essa frase passageira foi adicionada em revisões posteriores, o que descarta a ideia de ter sido uma informação sem importância que passara despercebida pela autora na versão final enviada para publicação. Ao contrário, parece delimitar o período da história apenas quando ela se encerra e nos provoca a reler o romance com essa nova informação em mente.

Assim, aquela fala "such days as these" parece inevitavelmente estar relacionada com a guerra contra a França e suas consequências, mais especificamente com o seu início, muito próximo à Revolução Francesa. Mr. Darcy, o representante da aristocracia aqui, vem de uma tradição na qual livros são artigos de luxo adquiridos apenas por famílias nobres e/ou detentoras de terras para formarem suas bibliotecas particulares em suas propriedades, que seriam transmitidas de geração em geração. Elas são repositórios de uma cultura, portanto, e arderam nas chamas da Revolução na França juntamente com os saques e destruições dos castelos da nobreza, cujos membros foram com frequência parar na guilhotina, como o marido da prima e futura cunhada de Austen, Condessa Eliza de Feuillide. Uma biblioteca particular em uma grande propriedade como Pemberley, de uma família antiga como os Darcy – tão antiga que tem um nome francês que remonta à invasão normanda – portanto, poderia muito bem simbolizar uma essência inglesa que deveria ser protegida a qualquer custo, especialmente dos perigos de uma revolução. Metaforicamente, também deveria ser protegida de um casamento com uma "arrivista", como acusa Lady Catherine, uma jovem sem família respeitável, sem conexões, sem fortuna que vai poluir as sombras de Pemberley para todo o sempre. Elizabeth atua sobre Darcy quase como uma revolução (e ele, nela), forçando-o a rever seus valores e mudar sua conduta. Nesse momento, nessa obra, Austen ainda desenha uma possibilidade de redenção para essa classe aristocrata. Em *Mansfield Park* e especialmente em *Persuasão*, ela vai abandoná-la completamente como corrompida demais.

e sempre que mudavam de residência, Jane ou ela própria tinham a certeza de serem solicitadas para alguma pequena ajuda para pagar as contas deles. Seu modo de vida, mesmo com a restauração da paz e eles retornaram para uma casa, era extremamente instável."

Há um segundo subtexto nessa passagem sobre as bibliotecas. A menção ao pai de Charles e Caroline Bingley e Louisa Hurst não ter deixado uma grande coleção de livros pode estar atrelado ao estereótipo da época de que homens de negócios e comerciantes possuíam uma educação inferior à da aristocracia e não davam muita importância para a “alta cultura”, apenas para o dinheiro, mesmo depois de terem alcançado fortuna. De acordo com Markman Ellis (2005), esse imaginário em torno da questão do comércio, ou *trade*, envolvia não só a atividade em si de compra e venda de mercadorias, mas também a sua defesa dentro de um debate a respeito do valor moral do comércio e, por consequência, da respeitabilidade das pessoas envolvidas nisso (Ellis, 2005, p. 415). A questão principal, afirma Ellis, pode ser resumida ao fato de que os comerciantes eram vistos no período de Austen como motivados apenas pelo interesse próprio (*idem*, p. 421), cujos espíritos eram corrompidos pela busca incessante ao lucro, custe o que custar. Por exemplo, Ellis menciona a questão do tráfico de escravizados, visto como evidência incontestável de que as virtudes de um cavalheiro, cuja riqueza estável vinha da terra, não poderia ser encontrada jamais em homens que dependiam da exploração lucrativa do sofrimento humano para seu sucesso:

“The slave trade was not a simple comercial enterprise, it was the clearest expression of the essentially selfish nature of the comercial imperative”¹³ (*idem*, p. 423).

Obviamente, como mostra *Mansfield Park*, os aristocratas também poderiam se envolver nessa prática, sem falar de que a idealização da riqueza advinda da terra e da agricultura ignorava as condições dos trabalhadores do campo. De qualquer forma, ainda que o romance não defina exatamente qual teria sido a área de atuação do pai do Sr. Bingley, o fato de não ter se preocupado com a aquisição de livros parece pesar contra ele nesse debate da época.

Darcy obviamente compartilha dessa visão negativa a respeito de comerciantes, revelando seu preconceito contra os parentes de Elizabeth logo no início do romance, na fala abaixo em resposta a Bingley:

“If they had uncles enough to fill *all* Cheapside,” cried Bingley, “it would not make them one jot less agreeable.”

“But it must very materially lessen their chance of marrying men of any **consideration** in the world,” replied Darcy¹⁴ (Austen, 2006a, p. 40, destaques meus).

¹³ “O tráfico de escravizados não era uma simples atividade comercial; era a expressão mais clara da natureza essencialmente egoísta do imperativo comercial.”

¹⁴ “Se elas tivessem tios suficientes para povoar Cheapside inteira”, exclamou Bingley, “isso não as

Fica evidente que Darcy não considera homens do comércio como tendo direito à um mesmo nível de respeitabilidade naquela sociedade e sua opinião se contrasta com a de Bingley, que não se importa com essas distinções, sendo ele mesmo fruto dessa atividade – uma contradição que suas irmãs preferem esquecer. A aversão de Darcy é reforçada em outra situação, quando, em seu primeiro pedido de casamento a Elizabeth, exclama:

"Could you expect me to rejoice in the inferiority of your connections?— to congratulate myself on the hope of relations whose condition in life is so decidedly **beneath** my own?"¹⁵ (*idem*, p. 215, destaques meus).

É também por isso que o reencontro de Darcy e Elizabeth em Pemberley é tão essencial para a história, já que ali Darcy é forçado a reconhecer a respeitabilidade e boas maneiras do Sr. e Sra. Gardiner, a quem se referiria anteriormente como inferiores. Assistimos à cena desse encontro de classes através dos olhos ansiosos de Elizabeth:

Elizabeth could not but be pleased, could not but triumph. It was consoling that he should know she had some relations for whom there was no need to blush. She listened most attentively to all that passed between them, and gloried in every expression, every sentence of her uncle, which marked his **intelligence**, his taste, or his good manners¹⁶ (*idem*, p.282, destaque meu).

Aqui, preconceitos são desmontados nos jardins de Pemberley pela aparência elegante, pelos modos e, principalmente, pela conversa inteligente do Sr. Gardiner – que demonstra ser, portanto, um homem de cultura, um homem que não foca apenas em seus negócios. A cena da biblioteca, dessa forma, também dialoga com o contexto histórico da ascensão da burguesia capitalista, a qual, ao longo do século XIX, vai inverter a balança e se transformar no grupo social mais poderoso da Inglaterra. *Orgulho e Preconceito* registra, assim, os primeiros sinais dessa mudança.

Por último, é possível propor também que, ao mencionar a negligência das pessoas para com suas bibliotecas particulares, **das famílias**, Darcy constrói uma

tornaria nem um pouco menos agradáveis." "Mas isso certamente deve diminuir consideravelmente suas chances de se casarem com homens de alguma importância no mundo", respondeu Darcy.

¹⁵ "Poderia imaginar que eu me alegraria com a inferioridade das suas conexões? — que celebraria a esperança de ter parentes cuja condição de vida é tão decididamente inferior à minha?"

¹⁶ "Elizabeth não podia deixar de se sentir satisfeita, não podia deixar de sentir triunfo. Era reconfortante que ele soubesse que ela tinha alguns parentes por quem não havia motivo para corar. Ela ouvia com a maior atenção tudo o que se passava entre eles e se deliciava com cada expressão, cada frase de seu tio, que demonstrava sua inteligência, seu bom gosto ou seus bons modos."

oposição com o único outro tipo de biblioteca existente até então, as bibliotecas circulantes, em que o empréstimo de livros estava atrelado a uma taxa de filiação muito mais barata do que o preço para comprar um exemplar. Lee Erickson propõe, por exemplo, que com uma taxa que poderia custar entre 1 a 2 guinéus, o valor médio de um romance como os de Austen, uma pessoa poderia emprestar cerca de 26 livros ao ano (1990, p. 579). Essas *circulating libraries* começaram a surgir no começo do século XVIII, mas se multiplicaram substancialmente a partir da década de 1740 (Todd, 1986, p.12). O discurso proferido para a sua instituição era muitas vezes cheio de nobres intenções – segundo Mark Towsey, eram divulgadas como um veículo para a transmissão de ideias superiores a uma audiência maior e mais espalhada territorialmente (Towsey, 2010, p.92) – mas o fato é que muito facilmente o livro foi percebido pelos editores, livreiros e donos dessas bibliotecas como uma mercadoria de lazer a ser consumida e descartada rapidamente. A diferença em relação à literatura “superior” estudada pelas elites em suas bibliotecas privadas não poderia ser mais gritante. Além disso, Darcy dá voz a sua concepção de leitura como instrucional ao invés de apenas por lazer quando, naquela conversa a respeito do que constituiria uma mulher realmente *accomplished* – um conceito difícil de traduzir que envolve ser entre prendada e elegante –, ele rebate a lista infinita de Caroline Bingley (cantar, desenhar, dançar, falar línguas estrangeiras, até andar de um modo específico) insistindo que

“All this she must possess,” added Darcy; “and to all she must yet add something more substantial in the improvement of her mind by **extensive** reading.”¹⁷(Austen, 2006a, p.43, destaque meu).

Essa leitura extensa é a leitura cuidadosa, sinônimo de estudo e oposta ao que, popularmente, era oferecido pelas bibliotecas circulantes. Não é à toa também que essa questão surja para definir o que e como, especificamente, uma mulher deve ler. Como afirma Alan Richardson,

In contrast to the home library, the contents of which might be carefully monitored by the family patriarch, the circulating library (...) represented the threat of promiscuous reading and individual autonomy of choice. (...) Reading is associated throughout Austen’s novels with education in the broadest sense; that is, with intellectual and moral development. Yet not just reading practice will result in such ‘improvement’. Mary (...) exemplifies the error of reading for superficial knowledge and memorising set passages for the purpose of showing off. (...) Mr. Knightley, in *Emma*, touches on the same ideal in lamenting

¹⁷ “Tudo isso ela deve possuir”, acrescentou Darcy; “e a tudo isso ela deve acrescentar algo mais substancial no aprimoramento de sua mente por meio de leituras extensas.”

"I cannot comprehend the neglect of a family library in such days as these." A história na literatura de Jane Austen

the absence in Emma's life of a 'course of steady reading', in contrast to the ambitious lists of books she draws up but never gets around to reading.¹⁸ (Richardson, 2005, p. 402)

Não só a forma de se ler, portanto, mas também o que era lido em cada tipo de biblioteca era diferente. Era um tema comum de discussão na época que, enquanto as bibliotecas familiares que Darcy defende possuíam obras consideradas eruditas, como poesia, tratados, história, clássicos greco-romanos, o produto principal das bibliotecas circulantes era o romance, um gênero visto como inferior, baixo, perigoso. Erickson mostra como as bibliotecas circulantes

"became particularly associated with reading novels because of the low marginal utility of rereading them; that is, in comparison with other books, most novels were (and still are) disposable pleasures to be read once and forgotten"¹⁹ (Erickson, 1990, 578).

A própria Austen comenta a esse respeito em uma carta a sua irmã Cassandra sobre a abertura de uma nova biblioteca circulante em sua vizinhança. Ela diz:

I have received a very civil note from Mrs Martin requesting my name as a Subscriber to her Library which opens this 14th of January, & my name, or rather Yours is accordingly given. (...) As an inducement to subscribe Mrs Martin tells us that her Collection is not to consist only of Novels, but of every kind of Literature &c &c – She might have spared this pretension to *our* family, who are great Novel-readers & not ashamed of being so; – but it was necessary I suppose to the self-consequence of half her Subscribers."²⁰ (Austen, 2014, p.27)

¹⁸ "Em contraste com a biblioteca privada, cujo conteúdo podia ser cuidadosamente monitorado pelo patriarca da família, a biblioteca circulante (...) representava a ameaça da leitura indiscriminada e da autonomia individual da escolha. (...) A leitura está associada, ao longo dos romances de Austen, à educação no sentido mais amplo, isto é, ao desenvolvimento intelectual e moral. Contudo, não é apenas a prática da leitura que resulta em tal "aprimoramento". Mary (...) exemplifica o erro de ler para obter conhecimento superficial e memorizar trechos específicos com o propósito de se exibir. (...) O Sr. Knightley, em *Emma*, aborda o mesmo ideal ao lamentar a ausência, na vida de Emma, de uma "rotina de leitura constante", em contraste com as ambiciosas listas de livros que ela elabora, mas nunca chega a ler."

¹⁹ "tornaram-se particularmente associadas à leitura de romances devido à baixa utilidade marginal de relê-los; ou seja, em comparação com outros livros, a maioria dos romances eram (e ainda são) prazeres descartáveis para serem lidos uma vez e esquecidos."

²⁰ Recebi uma carta muito educada da Sra. Martin solicitando meu nome como assinante de sua biblioteca, que será inaugurada em 14 de janeiro, e meu nome, ou melhor, o seu, foi devidamente fornecido. (...) Como incentivo para a assinatura, a Sra. Martin nos informa que sua coleção não será composta apenas de romances, mas de todos os tipos de literatura etc. etc. – Ela poderia ter poupado

Nesse cenário, o romance moderno foi o primeiro livro “descartável”, escrito e produzido de forma consciente para se tornar obsoleto rapidamente e sem qualquer pretensão de contribuir para a “alta cultura”. Como afirma William Warner, os romances, publicados de forma anônima ou por autores emergentes sem patronos ou status social, apareciam como criações irresponsáveis, concebidas somente para satisfazer qualquer desejo que levasse a vendas (Warner, 1994, p.4). É possível então que, nas entrelinhas daquele seu comentário sobre as bibliotecas, Darcy também estivesse condenando esse gênero e, na opinião de Austen, condenando a si próprio: como notou Katie Halsey, é frequente a associação de personagens com livros para demonstrar suas personalidades, pois elas repetidamente se revelam através de suas respostas à literatura (Halsey, 2013, p.25). Um bom exemplo disso é a fala de Caroline Bingley sobre o seu (falso) prazer da leitura registrada na famosa nota de dez libras. Mas mais contundente ainda é a cena em que o formal e absurdo Mr. Collins é convidado para ler em voz alta para as irmãs Bennet:

Mr. Collins readily assented, and a book was produced; but on beholding it, (for every thing announced it to be from a circulating library,) he started back, and begging pardon, protested that he never read novels. – Kitty stared at him, and Lydia exclaimed. – Other books were produced, and after some deliberation he chose Fordyce’s Sermons²¹ (Austen, 2006a, p.76).

A recusa de Mr. Collins para nem sequer tocar em um romance, além de soar um pouco como grosseria, é uma indicação para o leitor que o pároco é, definitivamente, um homem tolo e tacanho. Como aponta Katie Halsey, a cena tem um nível alto de complexidade:

On one level, we need only understand Collins has chosen a dull and pompous text which represents his own pomposity, while Lydia and Kitty are unused to reading anything but frivolous novels, and so are unable to attend to ‘books of a serious stamp’. This would simply be another example of Austen’s use of reading to denote character. However, Austen’s joke is multi-layered, and deeply embedded in contemporary prejudices and preconceptions about books and reading. Mr. Collins’ choice of Fordyce’s Sermons suggests he is familiar with conduct-book directives about what a young woman should and should not read, while his reaction to the sight of a circulating library book is perfectly judged to make him appear as a convention-bound fool, familiar with the reputation

nossa família dessa pretensão, já que somos grandes leitores de romances e não temos vergonha disso; – mas suponho que tenha sido necessário para a arrogância de metade de seus assinantes.”

²¹ “O Sr. Collins concordou prontamente e um livro foi trazido; mas ao vê-lo (pois tudo indicava que era de uma biblioteca circulante), ele recuou bruscamente e, pedindo desculpas, protestou que nunca lia romances. – Kitty olhou fixamente para ele, e Lydia exclamou. – Outros livros foram trazidos, e após alguma deliberação, ele escolheu os *Sermões de Fordyce*.”

"I cannot comprehend the neglect of a family library in such days as these." A história na literatura de Jane Austen

of circulating libraries, but not what they were really like. (...) In a novel where realizing the unreliability of first impressions is vital to self-knowledge and growth, Mr Collins thus gives the most liberal possible demonstrations of judging a book by its cover, and demonstrates simultaneously his over-strict adherence to codes of propriety and his refusal to form opinions of his own²² (Halsey, 2013, p.41).

De uma certa forma, então, e pelo menos no início, Collins e Darcy – os dois homens que pediriam Elizabeth Bennet em casamento tendo certeza de que sua resposta seria sim – aparentam ter mais em comum do que todos nós gostaríamos de admitir. Mas enquanto Collins condena romances em termos morais, Darcy parece incomodado, primeiro, com um aparente descaso com a alta cultura e os valores – aristocráticos – associados a ela; com a ascensão de uma classe que coloca sua posição em risco – à qual ele terá que se render com seu casamento com Elizabeth e sua amizade com os Gardiner; e com a revolução que ocorre no país ao lado.

Considerações finais

Tudo o que foi discutido até aqui foi impulsionado por uma pequena frase que contém uma expressão corriqueira. Até o momento, uma expressão similar foi localizada em outro texto de Austen apenas uma vez, em seu manuscrito "Opinions of Emma", no qual a autora registrou todas as opiniões que recebera por escrito ou que ouvira a respeito de seu último romance publicado em vida. Na lista, ela anota:

"Mr^s. Wroughton — did not like it so well as P. & P. — Thought the Authoress wrong, **in such times as these**, to draw such clergymen as Mr^r. Collins & Mr^r. Elton."²³ (Austen, 2006b, p.238, destaque meu).

²² "Em um nível nós só precisamos entender que Collins escolheu um texto chato e pomposo que representa sua própria afetação, enquanto Lydia e Kitty não estão acostumadas com nenhum tipo de leitura que não seja um romance frívolo e, por isso, são incapazes de prestar atenção a um livro de um "assunto sério". Esse seria apenas mais um exemplo do uso de Austen da leitura para denotar o caráter das personagens. Contudo, a sua piada tem muitas camadas e está profundamente imbuída nos preconceitos e concepções da época sobre livros e leitura. A escolha de Mr. Collins de *Fordyce's Sermons* sugere que ele conhece os conselhos dos livros de conduta sobre o que uma jovem deveria e não deveria ler, enquanto a sua reação ao ver um livro de uma biblioteca circulante é perfeitamente criada para mostrá-lo como um tolo preso a uma convenção, que está familiarizado com a reputação dessas bibliotecas, mas sem saber do que realmente se tratavam. (...) Em um romance no qual perceber a importância de se desconfiar de primeiras impressões é vital para o autoconhecimento e amadurecimento, Mr. Collins nos fornece então a demonstração mais literal possível do que é julgar um livro pela sua capa, e mostra simultaneamente sua aderência estrita e extrema aos códigos morais e a sua recusa a formar uma opinião por si mesmo."

²³ "A Sra. Wroughton não gostou tanto quanto P&P [*Orgulho e Preconceito*] — considerava que a autora estava errada, em tempos como estes, por criar clérigos como o Sr. Collins e o Sr. Elton."

Como Darcy, a Sra. Wroughton faz uma reclamação – Austen cria personagens membros da igreja com muitos defeitos, cômicos até, como Collins e Elton, o que para ela, em tempos como estes, seria um problema. Para essa senhora, trata-se de uma questão sensível, portanto, advinda de uma atenção para o potencial do romance de encorajar morais duvidosas, mas quais seriam esses tempos a que ela se refere? Quando da publicação de *Emma*, em dezembro de 1815 (1816 na capa), as guerras napoleônicas estavam finalmente encerradas e a Inglaterra sobrevivera ao risco da turbulência da Revolução Francesa. Seria então, para voltarmos ao início deste artigo, uma referência às inquietações sociais resultantes da depressão econômica pós-Waterloo, sobre as quais a igreja poderia ter um papel de conciliação, ou talvez até de repressão? Sem mais registros sobre essa Sra. Wroughton, cuja relação com Austen até hoje não foi identificada, é impossível conjecturar. Contudo, o tom de reclamação, de impaciência, de arrogância, até, na sua crítica ecoa o tom superior e mal-humorado de Darcy ao longo do primeiro volume de *Orgulho e Preconceito*, mostrando como uma simples expressão, relativamente comum, auxilia na caracterização da personagem.

Todas as camadas de leitura apresentadas aqui a respeito de uma cena aparentemente simples emergem quando lemos Jane Austen dentro de seu contexto histórico específico e recusamos o senso comum de que ela era uma autora que evitava assuntos de política e economia e preferia apenas as fofocas da sala de estar. O exemplo da tese de Sheryl Craig, que inspirou este artigo, aponta para o potencial que um olhar para a história do período de Austen tem para produzir novas interpretações sobre sua obra, algo que aquela universalidade de seus temas gerais parece desencorajar em um primeiro momento, mas que não torna necessariamente excludente. Na verdade, pelo cotejamento de uma leitura que aborda um grande tema abstrato e de uma que discute o detalhe histórico, as obras de Austen ganham em complexidade porque evidenciam como a autora, simultaneamente, aborda o geral e o particular e seus enlaces.

Biajoli, M. C. P. “I Cannot Comprehend The Neglect of a Family Library in Such Days as These.” *History in Jane Austen’s Literature*. **Itinerários**, Araraquara, n. 62, p. 157-174, jan./jun. 2026.

- **ABSTRACT:** *This article proposes to analyze the historical references present in the novel Pride and Prejudice (1813) based on an excerpt from Mr. Darcy’s speech in chapter 8 regarding family libraries. To this end, an introduction will first be presented regarding Jane Austen’s relationship with the historical, political, and economic issues of her country and her period, in order to deconstruct the image of an apolitical author; indifferent to these themes, which was propagated especially by her nephew James Edward Austen-Leigh in the biography A Memoir of Jane Austen (1870), and*

"I cannot comprehend the neglect of a family library in such days as these." A história na literatura de Jane Austen

an example of how a historical perspective can modify our understanding of the novel Persuasion. Following this, the article moves on to the analysis of Mr. Darcy's speech based on three main issues: first, the context of the Napoleonic Wars; second, the rise of the capitalist bourgeoisie with the Industrial Revolution and the prejudice of the aristocratic class against people in trade; third, the emergence of circulating libraries and a new form of reading that contrasts with the family libraries advocated by Darcy. In conclusion, this article suggests that the complexity of Austen's work emerges more strongly when interpretations that focus on general and transversal themes, which transcend her historical period, are confronted with analyses of details and references specific to her context.

■ **KEYWORDS:** Jane Austen. History. Napoleonic Wars. Bourgeoisie. Libraries.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Pride and Prejudice**. Editado por Pat Rogers. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. (a)

AUSTEN, Jane. **Later Manuscripts**. Editado por Janet Todd e Linda Bree. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. (b)

AUSTEN, Jane. **Jane Austen's Letters**. Editado por Deirdre Le Faye. . Oxford: Oxford University Press, 2014.

AUSTEN-LEIGHT, James Edward **A Memoir of Jane Austen**. And Other Family Recollections. Editado por Kathryn Sutherland. Oxford World's Classics. New York: Oxford University Press, 2002. Kindle Edition.

BREIHAN, John e CAPLAN, Clive. Jane Austen and the Milita. **Persuasions – Journal of the Jane Austen Society of North America**, Estados Unidos, n.14, p.14-26, 1992.

CAPLAN, Clive. Jane Austen's Soldier Brother: The Military Career of Captain Henry Thomas Austen of the Oxfordshire Regiment of Militia, 1793-7801. **Persuasions – Journal of the Jane Austen Society of North America**, Estados Unidos, n.18, p.122-143, 1996.

CRAIG, Sheryl. **Jane Austen and the State of the Nation**. UK: Palgrave Macmillan, 2015.

ELLIS, Markman. Trade. In: TODD, Janet (ed.) **Jane Austen in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 415-424.

ERICKSON, Lee. The Economy of Novel Reading: Jane Austen and the Circulating Library. **Studies in English Literature, 1500-1900**, Baltimore, vol. 30, n. 4, p. 573-590, 1990.

HALSEY, Katie. **Jane Austen and her Readers, 1786-1945**. London: Anthem Press, 2013.

HUFF, Marsha. Method in Her Madness: Jane Austen's *The History of England*. **Persuasions On-Live**, Estados Unidos, n. 46, vol.1, p.1-15, 2025.

RICHARDSON, Alan. Reading Practices. In: TODD, Janet (ed.) **Jane Austen in Context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 397-405.

SUTHERLAND, Kathryn. **Jane Austen's Textual Lives: From Aeschylus to Bollywood**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

TOWSEY, Mark. **Reading the Scottish Enlightenment. Books and their readers in Provincial Scotland, 1750-1820**. Leiden: Brill, 2010.

TODD, Janet. **Sensibility: an introduction**. London: Methuen, 1986.

WARNER, William. Licensing Pleasure: Literary History and the Novel in Early Modern Britain. In: RICHETTI, John (ed.) **The Columbia History of the British Novel**. New York: Columbia University Press, 1994, p. 1-22.



250 ANOS DE JANE AUSTEN: O LEGADO DA IRONIA, DA CONSCIÊNCIA FEMININA E DA CRÍTICA SOCIAL NA CONTEMPORANEIDADE

Margarete Afonso Borges COELHO*

■ **RESUMO:** Celebrar os duzentos e cinquenta anos de nascimento de Jane Austen (1775–1817) implica reconhecer a permanência de uma das vozes mais influentes da literatura inglesa. Situada no limiar entre o classicismo e o romantismo, a autora desenvolveu uma estética marcada pela ironia moral, pela observação social e pela representação da consciência feminina, antecipando preocupações centrais da modernidade narrativa. Este artigo examina seu legado a partir de três eixos complementares: a ironia como instrumento de crítica ética e social; a elaboração da subjetividade feminina em contextos patriarcais; e a permanência, recepção e reconfiguração contemporânea de suas estratégias narrativas. Fundamentada em perspectiva histórico-literária e comparatista, a discussão mobiliza críticos e autores como Ian Watt (1957), Marilyn Butler (1987), Elaine Showalter (1977), Wayne C. Booth (1974), Linda Hutcheon (1991), além de leituras recentes sobre recepção e adaptações. Os resultados demonstram que Jane Austen converte o romance em espaço de formação moral, agência feminina e resistência discursiva, articulando sensibilidade ética e crítica social de modo que continua a informar debates sobre subjetividade, gênero e poder no século XXI. Conclui-se que sua obra permanece essencial para compreender tanto a tradição do romance quanto as tensões da experiência contemporânea.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Jane Austen. Ironia. Crítica social. Consciência feminina. Romance inglês.

INTRODUÇÃO

Em 2025, celebraram-se duzentos e cinquenta anos do nascimento de Jane Austen (1775–1817), autora cuja produção ocupa lugar singular no cânone inglês. A efeméride renovou o interesse crítico por sua obra e evidenciou a vitalidade de

* Doutoranda em Estudos Literários. UFU - Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGELIT) - Uberlândia - MG – Brasil. 38408-100. margarete.coelho@ufu.br.

seu legado literário. Embora seu *corpus* seja relativamente breve — composto por seis romances, publicados entre *Sense and Sensibility* (1811) e *Persuasion* (1818), além de textos menores e obras inacabadas — a densidade estética e a lucidez crítica de sua ficção consolidaram-na como uma das precursoras da narrativa moderna. Sua escrita revela notável capacidade de articular refinamento formal, agudeza psicológica e crítica social em um momento decisivo da evolução do romance. Inserida em um contexto marcado por convenções patriarcais e por rígidas estruturas de classe, Jane Austen construiu, com ironia e precisão estilística, um retrato da sociedade inglesa do final do século XVIII que transcende o mero registro de costumes e alcança uma poderosa forma de reflexão ética e psicológica.

O realismo de Jane Austen, como observa Ian Watt (1957), não se define pela simples fidelidade ao detalhe material, mas pela capacidade de transpor a experiência individual para o plano literário, convertendo o cotidiano em representação simbólica: “[...] o realismo do romance não consiste apenas na fidelidade aos detalhes externos, mas na representação da experiência individual” (Watt, 1957, p.35, tradução nossa)¹. Esclarecendo, assim, o princípio estético que sustenta a narrativa moderna: o deslocamento da ênfase do evento social para a interioridade subjetiva.

A partir dessa perspectiva, o romance passa a privilegiar a consciência moral e psicológica do sujeito em detrimento da ação heroica ou dos arquétipos tradicionais herdados do classicismo e do romance sentimental. Em Jane Austen, essa inflexão estética manifesta-se na atenção ao discurso interior das personagens e no uso da ironia como instrumento de revelação e crítica.

Entende-se aqui a ironia não como simples figura retórica fundada na oposição entre o dito e o não dito, mas como estratégia discursiva que pressupõe distanciamento avaliativo e participação ativa do leitor na construção do sentido. Conforme observa Wayne C. Booth (1974), a ironia implica dizer algo que deve ser reconstruído como diferente, e frequentemente oposto, ao significado literal do enunciado, exigindo do leitor a inferência de uma intenção implícita compartilhada. “[...] reconstruções irônicas dependem de um apelo a pressupostos, muitas vezes não declarados, que os ironistas e os leitores compartilham” (Booth, 1974, p. 33, tradução nossa)². Trata-se, portanto, de um fenômeno relacional que se realiza na interação entre texto e leitor.

Essa dimensão relacional encontra ressonância na formulação de Linda Hutcheon (1991), para quem a ironia não é propriedade intrínseca do texto, mas efeito produzido na leitura: “A ironia só é ironia quando é interpretada como tal”

¹ [...] the novel's realism does not consist in the mere fidelity to external detail, but in the representation of individual experience (Ian Watt 1957, p. 35).

² [...] ironic reconstructions depend on an appeal to assumptions, often unstated, that ironists and readers share (Wayne C. Booth, 1974, p. 33).

(Hutcheon, 1991, p. 9, tradução nossa)³. Ao defini-la ainda como “[...] uma estratégia discursiva que depende do contexto e da participação da comunidade intérprete” (Hutcheon, 1991, p. 11, tradução nossa)⁴, Linda Hutcheon enfatiza seu caráter contextual e comunitário, ampliando a perspectiva boothiana ao sublinhar que a ironia emerge de um horizonte cultural compartilhado. Assim, a ironia configura-se como fenômeno relacional e crítico, instaurando um distanciamento avaliativo que desestabiliza significados aparentemente estáveis e convoca o leitor à co-construção do sentido.

No universo ficcional de Jane Austen, o espaço narrativo das pequenas comunidades funciona como campo privilegiado de observação das estruturas sociais e das normas de gênero. Em *Pride and Prejudice*, a célebre abertura, “É uma verdade universalmente reconhecida [...]” (Austen, 1998, cap. 1, tradução nossa)⁵— já instaura um regime irônico ao apresentar como verdade universal aquilo que será progressivamente problematizado pela narrativa: a centralidade econômica do casamento. A formulação aparentemente objetiva revela-se saturada de distanciamento crítico, convidando o leitor a perceber a discrepância entre convenção social e experiência individual. De modo semelhante, em *Emma* (Austen, 1994), a autoconfiança da protagonista em sua capacidade de organizar destinos matrimoniais é constantemente filtrada por uma narração que, embora próxima de sua perspectiva, evidencia suas limitações perceptivas. O uso do discurso indireto livre cria um efeito de oscilação entre adesão e distanciamento, permitindo que a ironia emergja da tensão entre a consciência da personagem e uma instância narrativa que a ultrapassa. Em ambos os casos, a ironia não apenas comenta a ação, mas estrutura o modo de representá-la, convertendo o cotidiano em espaço de exame moral e revelando, sob a superfície da sociabilidade elegante, as assimetrias e equívocos que sustentam aquela ordem social.

A reflexão de Ian Watt (1957), originalmente formulada para compreender o surgimento do romance moderno em autores como Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, ilumina também a contribuição de Jane Austen como continuadora e inovadora desse processo. Em sua narrativa, a experiência individual feminina emerge como núcleo estruturante da representação do real. Se, para Ian Watt, o romance se define como a expressão literária da ascensão do indivíduo moderno, em Jane Austen tal individualidade adquire gênero e consciência de classe: a mulher, confinada às fronteiras do espaço doméstico, torna-se o espelho crítico de uma sociedade regida pela razão econômica e pelas hierarquias patriarcais.

³ Irony is not irony until it is interpreted as such (Linda Hutcheon, 1991, p. 9).

⁴ [...] a discursive strategy that depends upon context and on the participation of the interpreting community (Linda Hutcheon, 1991, p. 9).

⁵ It is a truth universally acknowledged [...] (Jane Austen, 1998, cap. 1).

A esse respeito, é pertinente observar que o estilo narrativo de Jane Austen se encontra no ponto de convergência entre duas tradições: o epistolarismo do século XVIII, com seu tom confessional e introspectivo, e o realismo clássico do século XIX, que privilegia a mediação de uma voz onisciente. Como demonstra Jeffrey Wajsberg (2012), essa transição é decisiva para a história da forma romanesca: “A obra de Austen marca a transição entre o modo epistolar do século XVIII e o realismo clássico do século XIX, situando-a simultaneamente como herdeira e inovadora da forma romanesca” (Wajsberg, 2012, p.6, tradução nossa)⁶.

Tal afirmação reforça a ideia de que o estilo de Jane Austen — especialmente seu domínio do discurso indireto livre — é resultado de um processo de maturação literária que transforma as estratégias de representação da consciência em estrutura narrativa estável. Jeffrey Wajsberg (2012) entende essa mutação como o momento em que o ponto de vista individual, antes restrito às cartas e às vozes isoladas do gênero epistolar, passa a ser incorporado ao próprio tecido narrativo, produzindo o efeito de intimidade e ambiguidade que caracteriza o narrador austeniano.

Assim, entre a ênfase de Ian Watt (1957) na experiência individual e a leitura de Jeffrey Wajsberg (2012) sobre a evolução formal do estilo de Jane Austen, pode-se situar a originalidade de sua escrita: ela alia a observação minuciosa da vida ordinária à construção de um ponto de vista moralmente autônomo. A ironia, traço distintivo de sua poética, não se configura como mero ornamento retórico, mas como dispositivo estruturador da perspectiva narrativa, mediando a tensão entre subjetividade individual e normatividade social. Por meio desse jogo de distanciamento e proximidade, Jane Austen constrói uma forma de representação que articula análise moral e sensibilidade empática, permitindo que as experiências femininas sejam examinadas sob uma ótica simultaneamente interna e crítica. Nesse sentido, sua ficção antecipa modos de problematização da condição feminina que ganhariam formulação teórica mais sistemática apenas no século XX, ao expor as limitações impostas às mulheres no interior das estruturas familiares, econômicas e matrimoniais de sua época. Trata-se menos de atribuir à autora um programa ideológico explícito e mais de reconhecer que sua escrita inaugura um espaço narrativo no qual a consciência feminina emerge como instância reflexiva e avaliativa das próprias convenções que a circunscrevem.

Dessa forma, ao propor-se um estudo sobre os 250 anos de Jane Austen e seu legado, este artigo busca não apenas revisitar a autora sob o prisma comemorativo, mas também investigar o legado literário e cultural de Jane Austen à luz de suas estratégias de ironia, de construção da subjetividade feminina e de crítica social. Estratégias que se manifestam, por exemplo, na abertura sentenciosa e

⁶ Austen’s work marks the transition from the epistolary mode of the eighteenth century to the classical realism of the nineteenth, situating Austen as both inheritor and innovator of novelistic form (Jeffrey Wajsberg, 2012, p. 6).

sutilmente satírica de *Pride and Prejudice*, na utilização do discurso indireto livre — modalidade de discurso transposto que, segundo Gérard Genette (1980), permite que o narrador incorpore o tom e o léxico da personagem sem introdução explícita de sua fala — aproximando o leitor da consciência das protagonistas, e na representação das negociações matrimoniais como dispositivos reguladores da posição social feminina. Busca-se compreender de que maneira esses elementos, articulados em uma linguagem de aparente simplicidade, produziram efeitos duradouros sobre a literatura moderna e sobre os estudos de gênero.

A pesquisa adota uma abordagem histórico-literária e comparatista, considerando tanto o contexto de produção da autora, a Inglaterra georgiana, quanto as reinterpretações críticas que se seguiram ao longo dos séculos XIX, XX e XXI.

A seguir, apresenta-se a metodologia empregada e, posteriormente, uma apreciação dividida em três eixos: o estilo e a ironia como forma de crítica social; a representação da consciência e do espaço feminino; e a permanência de Jane Austen na literatura e na cultura contemporâneas.

Entre a história e a interpretação: fundamentos teórico-metodológicos da leitura de Austen

A abordagem deste estudo fundamenta-se em uma perspectiva histórico-literária e comparatista, considerando tanto o contexto de consolidação do romance moderno quanto as transformações na recepção crítica da obra de Jane Austen. Nesse horizonte, dialoga-se com a noção de realismo formal formulada por Ian Watt (1957), bem como com interpretações feministas e narratológicas que, ao longo do século XX, contribuíram para redefinir o lugar da autora no cânone literário ocidental. O método utilizado combina discussão de passagens representativas da obra, contextualização histórica e interpretação crítica, de modo a contemplar a complexidade estética, ética e social que permeia a escrita da autora. Vale destacar que as traduções dos excertos em língua estrangeira são de nossa autoria, sendo os respectivos textos originais apresentados em notas de rodapé, com vistas à preservação de suas especificidades linguísticas e estilísticas.

O ponto de partida consiste na compreensão de que a ficção austeniana deve ser lida não apenas como produto de um período histórico específico, a Inglaterra georgiana e pré-vitoriana, mas como espaço de reflexão sobre a formação do sujeito moderno e a representação simbólica da mulher. Essa leitura é conduzida à luz de um *corpus* teórico que conjuga a tradição do romance inglês do século XVIII, discutida por Ian Watt (1957) e Georg Lukács (2000), às perspectivas contemporâneas da crítica feminista, representadas por Elaine Showalter (1977), Marilyn Butler (1987), dentre outros.

O trabalho adota um modelo de leitura qualitativa e interpretativa, considerando a obra de Jane Austen como um sistema de significações em diálogo com as

transformações culturais, morais e linguísticas de sua época. Para tanto, privilegia-se o exame de aspectos como estrutura narrativa, ponto de vista, discurso indireto livre, configuração das personagens femininas e uso da ironia como procedimento de desconstrução das hierarquias sociais e de gênero.

Do ponto de vista metodológico, o estudo apoia-se na análise hermenêutica, entendendo que a interpretação literária, segundo Hans-Georg Gadamer (1999), implica um processo de fusão de horizontes entre o texto e o leitor. A partir dessa premissa, busca-se compreender como o leitor contemporâneo pode atualizar o sentido ético e estético da obra de Jane Austen em contextos marcados por novas formas de subjetividade e discurso.

Além disso, a pesquisa incorpora elementos da crítica comparatista, tomando como referência o conceito de intertextualidade formulado por Julia Kristeva (1980) e expandido por Linda Hutcheon (1991), de modo a evidenciar como o legado de Jane Austen atravessa séculos e reaparece em releituras posteriores, tanto literárias quanto cinematográficas. Essa perspectiva comparativa permite perceber a escritora não apenas como produto de seu tempo, mas como matriz de significações duráveis, cuja ironia, precisão estilística e crítica social continuam a inspirar narrativas sobre o feminino, o casamento, a autonomia moral e o poder simbólico da linguagem.

Por fim, a metodologia busca equilibrar o rigor histórico com a sensibilidade estética, reconhecendo em Jane Austen uma autora que, ao mesmo tempo em que retrata com minúcia a vida cotidiana de sua época, funda uma nova forma de consciência literária. Assim, o método adotado combina a contextualização histórico-literária com a discussão de excertos da obra, buscando evidenciar seu impacto cultural e preparar a reflexão sobre o legado austeniano nas seções seguintes.

Entre a verossimilhança e a crítica: o realismo moral na obra de Jane Austen

A construção do realismo em Jane Austen não se limita à reprodução de costumes ou à fidelidade descritiva dos espaços e das interações sociais. Trata-se de um realismo moral, conceito que, segundo Ian Watt (1957), emerge do esforço de representar a experiência individual como forma de conhecimento ético e social. Como observa o crítico, “Defoe e Richardson estabeleceram a direção literária característica do romance muito antes que ele pudesse contar com qualquer apoio da teoria crítica” (Watt, 1957, p.12, tradução nossa)⁷.

Ao reconhecer a dimensão empírica e experimental do romance, Ian Watt (1957) demonstra que o gênero nasce do desejo de transfigurar a experiência humana comum com autenticidade psicológica e precisão moral. Essa formulação ajuda

⁷ Defoe and Richardson established the characteristic literary direction of the novel form long before it could count on any support from critical theory (Watt, 1957, p.12).

a compreender a posição de Jane Austen como herdeira e refinadora dessa tradição: ao incorporar à narrativa a observação do comportamento social e o exame da consciência individual, a autora transforma o realismo em um instrumento de crítica e de autoconhecimento.

Em *Pride and Prejudice* (1998), a autora demonstra como o autoconhecimento e o julgamento moral emergem da convivência social. O célebre diálogo entre Elizabeth Bennet e Mr. Darcy, marcado por mal-entendidos e autocrítica, revela o modo como Jane Austen concebe o processo de formação da percepção moral — um aprendizado que depende tanto da introspecção quanto do reconhecimento do outro. Essa concepção aproxima-se do que Marilyn Butler define como o caráter ético de sua ficção: “Os romances de Austen são ficções morais em que o julgamento depende da percepção, e esta é sempre moldada pela educação e pela experiência social” (Butler, 1987, p.37, tradução nossa)⁸.

A formulação de Marilyn Butler (1987) reitera que, para Jane Austen, a ética se realiza por meio da percepção e da educação — dois princípios que organizam tanto o amadurecimento das personagens quanto o horizonte de leitura de seu público. Essa estrutura dialógica entre consciência e sociedade é o que confere ao romance austeniano seu alcance crítico: as protagonistas aprendem a ver o mundo e a si mesmas de modo mais lúcido, e o leitor acompanha esse aprendizado moral como processo de autocompreensão.

Conforme argumenta Lis Marxen (2015), “Austen vê os homens tanto como vítimas de suas circunstâncias quanto as mulheres em geral, mas opta por se concentrar nas protagonistas femininas que constroem uma vida boa que lhes permita prosperidade intelectual, bem como moral e afetiva” (Marxen, 2015, p.30, tradução nossa)⁹. Essa observação é crucial para compreender a singularidade de seu realismo: ao invés de representar a mulher como sujeito moral submisso, Jane Austen a transforma em agente de reflexão e discernimento. Seu realismo é, portanto, um realismo da razão e da consciência feminina, fundado na observação minuciosa dos gestos cotidianos, das intenções e dos equívocos humanos.

Do ponto de vista formal, esse tipo de realismo também revela o que Ana Iris Marques Ramgrab (2013, p. 42) identifica como a “ironia estrutural” da narrativa austeniana, uma estratégia que permite à autora questionar o próprio código moral que representa. Inspirando-se em Linda Hutcheon (1985), Ramgrab (2013) define essa ironia como um discurso duplo, no qual o dito e o implícito se confrontam, produzindo ambiguidade crítica e distanciamento interpretativo. A ironia, nesse

⁸ Austen’s novels are moral fictions in which judgement depends upon perception, and perception is always shaped by education and social experience (Butler, 1987, p.37).

⁹ Austen sees men as much as victims of their circumstances as women in a general way, but chooses to focus on female protagonists’ carving out a good life that allows for intellectual as well as moral and affective prosperity (Marxen, 2015, p.31)

contexto, é um modo de criar espaço para o julgamento ético, tanto das personagens quanto do leitor.

A reflexão de Georg Lukács (2000) aprofunda esse aspecto ao afirmar que o romance moderno nasce da perda da totalidade épica e da busca de sentido individual em um mundo fragmentado. Em Jane Austen, essa busca não se manifesta em aventuras heroicas, mas em situações domésticas e cotidianas que funcionam como microcosmo das contradições sociais. O lar, o salão e o campo inglês tornam-se palcos onde se desenrolam conflitos éticos e afetivos que espelham o movimento mais amplo da sociedade moderna.

Em *Emma* (1994), essa concepção atinge seu ponto máximo. O percurso da protagonista, da presunção à autocrítica, ilustra o ideal de autoconhecimento como via de amadurecimento ético. O erro, a vergonha e o arrependimento são tratados como experiências de formação interior, configurando o que Ian Watt (1957) descreve como o poder do romance sobre a experiência privada: “Para o bem e para o mal, o poder do romance sobre a experiência privada fez dele uma influência formadora central sobre as expectativas e aspirações da consciência moderna[...]” (Watt, 1957, p. 208, tradução nossa)¹⁰.

A formulação de Ian Watt (1957) ilumina o sentido ético do realismo austeniano, pois mostra como a literatura atua na formação da sensibilidade e do julgamento moral do leitor. Em Jane Austen, esse poder formativo manifesta-se na representação de mulheres que aprendem a ver, e a se ver, com lucidez, transformando o cotidiano em espaço de reflexão e construção de subjetividade.

Jane Stabler (2005) sintetiza esse equilíbrio ao afirmar que “Austen não divulga suas leituras, mas espera que os leitores estejam cientes da origem e da reputação da obra em questão, envolvendo as alusões com nuances de ironia” (Stabler, 2005, p. 47, tradução nossa)¹¹. A ironia, portanto, não é destrutiva, mas reguladora: ela revela o erro sem eliminar a humanidade de quem o comete. Essa ironia moral, característica de Austen, representa uma forma de resistência estética que substitui a crítica agressiva pela análise empática — um traço distintivo de sua contribuição à literatura moderna. Para Anthony Mandal (2005),

O uso da ironia por Austen corrobora, mais uma vez, sua tese geral sobre a ambiguidade da linguagem: múltiplos significados ressoam em diferentes níveis, e o leitor é, consequentemente, desencorajado a interpretar as palavras ao pé da letra, uma lição que as próprias heroínas de Austen também precisam aprender (Mandal, 2005, p. 30, tradução nossa)¹².

¹⁰ For good and ill the novel’s power over private experience has made it a major formative influence on the expectations and aspirations of the modern consciousness [...] (Watt, 1957, p. 208).

¹¹ Austen does not advertise her reading but she expects readers to be aware of the relevant work’s provenance and reputation, surrounding allusions with ripples of irony (Stabler, 2005, p. 47).

¹² Austen’s use of irony once again correlates with her general thesis regarding the ambiguity of

Desse modo, a ironia em Jane Austen articula-se a uma pedagogia da leitura, na qual o leitor é constantemente convocado a interpretar para além da superfície textual. Como observa Janet Stabler (2005), ler no universo austeniano é sempre um ato social, orientado tanto para a formação moral quanto para a convivência comunitária — atividade que implica cooperação, interpretação compartilhada e atenção às sutilezas do discurso: “A leitura no mundo de Austen é considerada uma atividade social — seja porque instrui o indivíduo sobre os deveres da existência coletiva, seja porque ela própria é uma atividade compartilhada” (Stabler, 2005, p.48, tradução nossa)¹³. Assim, a ambiguidade linguística que estrutura seus romances funciona como um exercício contínuo de discernimento ético: ao exigir que suas heroínas e seus leitores aprendam a suspeitar das aparências, Jane Austen transforma a própria leitura em prática crítica e formativa. É nesse ponto que sua ironia alcança sua potência estética e moral mais profunda, convertendo-se não apenas em estratégia narrativa, mas em instrumento de educação do olhar — um legado que permanece central para a constituição da sensibilidade moderna.

Ironia e subjetividade: o discurso feminino como resistência

A ironia em Jane Austen constitui um dos mais sutis instrumentos de crítica e de resistência na tradição do romance inglês. Sob a aparência de conformidade com os valores patriarcais de sua época, a autora constrói uma linguagem ambígua, capaz de subverter o discurso normativo por meio da voz feminina. Em *Persuasion*, a definição de Sir Walter como movido exclusivamente pela vaidade — “A vaidade foi o princípio e o fim do caráter de Sir Walter Elliot [...]” (Austen, 1956, p.4, tradução nossa)¹⁴ — reduz a autoridade patriarcal a traço fútil, corroendo-a por meio de formulação sentenciosa e aparentemente neutra. Já em *Northanger Abbey*, a observação de que a benevolência do General Tilney estava “[...] fundada em uma crença equivocada” (Austen, 1956, p.52, tradução nossa)¹⁵ revela, com economia lexical, o cálculo econômico subjacente às relações sociais. Em ambos os casos, a crítica emerge não por declaração explícita, mas pela discrepância entre enunciado e implicação. Essa ambiguidade, que se manifesta tanto na estrutura narrativa quanto na caracterização das personagens, corresponde ao dilema histórico que Elaine Showalter (1977) analisa:

language: multiple meanings resonate at different levels, and the reader is consequently discouraged to read words at face value, a lesson which Austen’s own heroines must also learn for themselves (Mandal, 2005, p. 30).

¹³ Reading in Austen’s world is supposed to be a sociable activity – either because it instructs the individual in the duties of corporate existence or because it is itself a shared activity (Stabler, 2005, p.48).

¹⁴ Vanity was the beginning and the end of Sir Walter Elliot’s Character [...] (Austen, 1956, p.4)

¹⁵ [...] founded on a mistaken belief (Austen, 1956, p.4).

[...] uma questão mais ampla era saber se as mulheres, excluídas pelo costume e pela educação da possibilidade de alcançar distinção na poesia, na história ou no drama, ao definirem sua cultura literária no romance, não teriam simplesmente apropriado outro gênero masculino (Showalter, 1977, p. 11, tradução nossa)¹⁶.

A observação de Elaine Showalter (1977) ilumina o contexto em que Jane Austen escreve: um ambiente em que o romance se torna o único território de criação acessível às mulheres, e, paradoxalmente, o meio através do qual elas questionam as hierarquias de gênero. Em Jane Austen, a ironia surge como resposta estética a essa condição de exclusão, ou seja, um modo de ocupar um gênero tradicionalmente masculino para redefinir suas fronteiras éticas e discursivas. Assim, a autora faz do romance não apenas um espaço de representação, mas também de reapropriação intelectual e resistência simbólica.

A ambiguidade da linguagem austeniana, clara e acessível à primeira leitura, mas aberta a leituras múltiplas, é justamente o que torna sua ironia um instrumento eficaz de resistência e crítica social. Como registra Ana Iris Marques Ramgrab (2013, p. 127, tradução nossa), ao retomar Harman (2010), “O estilo claro da prosa de Austen é extraordinariamente acessível, enquanto sua ironia permite interpretações ilimitadas”¹⁷. Essa dupla possibilidade, imediata compreensibilidade e profundidade interpretativa, confere ao texto austeniano a potência de comunicar-se com amplos públicos e, ao mesmo tempo, operar criticamente dentro das convenções sociais, transformando eventos aparentemente banais (bailes, cartas, visitas) em campos simbólicos de disputa moral e intelectual.

Essa perspectiva aproxima-se da teoria de Julia Kristeva (1980) sobre o discurso semiótico, isto é, o fluxo de significações que irrompe dentro da estrutura simbólica da linguagem. A ironia, nesse sentido, representa a irrupção do feminino dentro da lógica patriarcal, introduzindo no discurso racional a ambiguidade, o desejo e o indizível. Em Jane Austen, a palavra irônica é precisamente o ponto de contato entre a linguagem social e a subjetividade, o espaço onde a mulher começa a falar por si, deslocando o centro do discurso.

De modo convergente, Lis Marxen (2015) reforça essa leitura ao argumentar que,

É a sua capacidade de navegar com sucesso por espaços físicos, mentais e sociais restritos, impulsionada tanto pela força interior quanto pela turbulência da autodescoberta, que as diferencia de outras heroínas contemporâneas.

¹⁶ [...] a larger question was whether women, excluded by custom and education from achieving distinction in poetry, history, or drama, had, in defining their literary culture in the novel, simply appropriated another masculine genre (Showalter, 1977, p. 11).

¹⁷ Austen’s clear prose style is extraordinarily accessible, while her irony allows illimitable interpretations (Harman, 2010, apud Ramgrab 2013, p. 127).

Essencialmente, Austen aborda a possibilidade da liberdade pessoal (Marxen, 2015, p. 7, tradução nossa)¹⁸.

Essa formulação mostra que a resistência em Jane Austen não é apenas emocional ou social, mas também epistemológica: suas protagonistas reivindicam o direito de pensar e de julgar por si mesmas, rompendo com uma tradição que restringia às mulheres a posição de objetos afetivos, não de sujeitos cognitivos. Em *Sense and Sensibility* (1995), por exemplo, o contraste entre Elinor e Marianne Dashwood traduz esse embate entre razão e emoção, mostrando que a verdadeira sensibilidade é aquela mediada pela reflexão moral.

Assim que saíram da sala de jantar, Elinor perguntou-lhe sobre o assunto; e grande foi a sua surpresa ao descobrir que todas as circunstâncias relatadas pela Sra. Jennings eram perfeitamente verdadeiras. Marianne ficou bastante zangada com ela por ter duvidado (Austen, 1995, p. 82, tradução nossa)¹⁹.

O episódio mencionado acima evidencia essa dimensão epistemológica da narrativa. Elinor não aceita passivamente a fofoca ou a interpretação alheia: ela investiga, duvida, pondera e busca elementos que permitam uma avaliação racional da situação. Sua atitude revela uma postura cognitiva ativa que contrasta profundamente com a de Marianne, cuja reação é imediata, emocional e irrefletida: ela “ficou brava” ao ver sua versão contestada. O contraste entre as irmãs, portanto, não se resume a uma oposição entre “razão” e “sentimento”, mas a dois modos de conhecer — um baseado em juízo crítico e prudência; outro em intuição, sensibilidade espontânea e confiança absoluta em impressões internas. Austen sugere, assim, que a verdadeira sensibilidade não exclui a reflexão, mas a integra, indicando que o ato de julgar é inseparável do desenvolvimento moral.

As diversas teorias da ironia evidenciam seu potencial de produzir ambiguidade e deslocamento de sentido. Contudo, parte da crítica a entende sobretudo como recurso retórico. Para Wayne C. Booth (1974), a ironia constitui um procedimento textual estável, orientado por sinais que regulam a interpretação do leitor. Aplicada à obra de Jane Austen, essa perspectiva permite compreendê-la como mecanismo de distanciamento e controle narrativo, mais ligado à organização estilística do discurso do que a um gesto explícito de subversão.

¹⁸ It is their successful navigation of restricted physical, mental, and societal spaces, fuelled by inner strength as well as the turmoil of self-realisation that sets them apart from other contemporary heroines. Essentially, Austen deals with the possibility of personal freedom (Marxen, 2015, p. 7).

¹⁹ As soon as they left the dining-room, Elinor enquired of her about it; and great was her surprise when she found that every circumstance related by Mrs. Jennings was perfectly true. Marianne was quite angry with her for doubting it (Austen, 1995, p. 82).

Nessa mesma direção, a dissertação de Ana Iris Marques Ramgrab (2013, p. 81) aprofunda a questão ao sustentar que, em Jane Austen, a ironia não se reduz a figura de linguagem, mas configura um modo de pensar a condição feminina, estruturando a narrativa como espaço de emancipação moral e intelectual. Tal perspectiva torna-se evidente, por exemplo, quando Elizabeth Bennet, em *Pride and Prejudice*, recusa a proposta de Mr. Collins e afirma: “Estou falando muito sério na minha recusa” (Austen, 1998, p.135, tradução nossa)²⁰. A cena articula ironia e discernimento, convertendo o casamento — instituição central da ordem patriarcal — em objeto de julgamento racional. De modo semelhante, em *Persuasion*, Anne Elliot reconhece retrospectivamente o erro de ter cedido à persuasão alheia, processo que a narrativa constrói como aprendizado crítico e autonomia reflexiva (Austen, 1994). Em ambos os casos, a ironia organiza a experiência feminina como exercício de discernimento e resistência às expectativas sociais, confirmando seu papel estruturante na configuração epistemológica das protagonistas.

A convergência dessas leituras revela que, embora a ironia em Austen possa, em determinados momentos, operar como recurso de distanciamento narrativo ou refinamento expressivo, ela frequentemente ultrapassa a função ornamental e se consolida como princípio estruturante da consciência moral e do julgamento crítico das personagens. Nesse sentido, não se limita ao efeito retórico imediato, mas instaura um campo de tensão interpretativa cujo alcance pode assumir, conforme observa Linda Hutcheon (1994), diferentes inflexões ideológicas a depender das condições de enunciação e recepção. A ambiguidade que a sustenta não garante, por si só, um gesto de subversão; contudo, reconfigura os critérios de autoridade e valor que organizam o universo narrativo.

É precisamente nesse deslocamento que a dimensão estética da ironia se articula a uma perspectiva histórica mais ampla. Se, no plano formal, ela regula afetos e orienta juízos, no plano histórico-literário passa a integrar o processo de afirmação da autoria feminina no interior do cânone. À luz da genealogia proposta por Elaine Showalter (1977), a ironia austeniana pode ser compreendida como manifestação de uma consciência autoral emergente: o momento em que a escritora não apenas representa o mundo social, mas se posiciona como sujeito do olhar e da enunciação. Situada na virada do século XVIII para o XIX, Austen ocupa, nesse contexto, uma posição matricial — não como origem absoluta, mas como figura decisiva na consolidação de uma linhagem literária em que a ironia se converte em prática de autonomia interpretativa e potencial resistência discursiva.

Portanto, essa compreensão integrada da ironia em Jane Austen pode ser ampliada ainda mais a partir da noção de intertextualidade proposta por Julia Kristeva. Para a autora, toda escrita constitui um “espaço de vozes em diálogo” (Kristeva, 1980, p. 15), e é precisamente nesse espaço dialógico que a

²⁰ I am perfectly serious in my refusal (Austen, 1998, p.135).

ironia austeniana opera. Ao apropriar-se criticamente dos códigos discursivos masculinos — as convenções do casamento, da racionalidade moral, das normas de conduta — e ao reconfigurá-los de dentro, Jane Austen transforma a narrativa em campo de disputa simbólica. A ironia, nesse sentido, funciona como forma de polifonia e de resistência: uma linguagem que expõe os limites de seus próprios códigos ao mesmo tempo em que inscreve a voz feminina no centro da enunciação literária. Assim, à luz de Julia Kristeva, evidencia-se a dimensão discursiva dessa resistência: a ironia em Jane Austen não apenas organiza o pensamento ou participa da construção de uma consciência histórica, mas intervém no próprio regime de significações que estruturava as formas de autoridade e interpretação. Ao tensionar os códigos que encena, a escrita austeniana desloca, de dentro, os limites atribuídos à voz feminina no campo literário.

Em síntese, a ironia em Jane Austen pode ser compreendida como dispositivo simultaneamente estético e crítico, cuja complexidade já foi objeto de investigação sistemática no contexto brasileiro, notadamente na tese de doutorado de Genilda Azerêdo (2001), que examina a construção da ironia em *Emma* e seus desdobramentos nas adaptações cinematográficas do romance. Ao privilegiar a dinâmica da ironia no trânsito entre página e tela, com atenção aos seus mecanismos narrativos e às estratégias de transposição intersemiótica, essa pesquisa evidencia sua plasticidade formal. O presente estudo, por sua vez, desloca o foco para a dimensão epistemológica e histórico-discursiva da ironia. Assim, mais do que examiná-la como estratégia de construção narrativa ou recurso de adaptação, buscase compreendê-la como forma de reorganização dos regimes de interpretação e autoridade no interior do realismo moderno. Nesse horizonte, a ironia austeniana não apenas representa a experiência feminina em meio a estruturas discursivas restritivas, mas reconfigura, de dentro, os próprios critérios de julgamento moral e racionalidade que sustentam tais estruturas.

De Austen ao presente: diálogos modernos com um clássico inglês — a atualidade da estética austeniana

A permanência de Jane Austen na literatura e na cultura contemporâneas manifesta-se não apenas pela constante circulação editorial de seus romances, mas sobretudo pelo modo como sua estética — fundada na ironia, na crítica moral e na representação da subjetividade feminina — continua a dialogar com questões do presente. Desde a recepção crítica moderna, consolidada ao longo do século XX, até as reconfigurações pós-modernas de suas narrativas em adaptações cinematográficas, releituras literárias e discursos críticos, a obra austeniana revela uma notável capacidade de atualização e resignificação.

A ironia constitui talvez o traço mais duradouro da herança estética de Jane Austen. Em leitura já clássica, Lionel Trilling (1969) identifica na autora uma

modalidade de ironia moral que articula julgamento ético, distanciamento afetivo e uma constante convocação do leitor ao exercício da autocrítica. Para o crítico, trata-se menos de um expediente ornamental do que de uma forma de conhecimento: um procedimento narrativo que ilumina as contradições e ambiguidades da experiência humana, tornando visíveis as tensões e paradoxos que estruturam a vida social. Assim, a ironia austeniana opera como instância reflexiva que organiza a percepção moral do mundo representado e implica o leitor no processo de discernimento. Esse entendimento aparece de modo particularmente explícito quando Trilling descreve a natureza abrangente e afirmativa dessa ironia:

A ironia em Jane Austen é apenas secundariamente uma questão de tom. Primordialmente, é um método de compreensão. Ela percebe o mundo através da consciência de suas contradições, paradoxos e anomalias. Não é de modo algum distante. É partidária da generosidade de espírito – está do lado da “vida”, da “afirmação”. (Trilling, 1969, p. 206, grifos do autor, tradução nossa)²¹.

Assim, a ironia austeniana pode ser compreendida não apenas como forma de crítica, mas como modalidade de leitura e percepção da realidade, sustentada por uma sensibilidade ética que evita tanto a amargura quanto o cinismo. Embora essa função não seja exclusiva de Austen — podendo ser identificada em outras tradições literárias marcadas pelo distanciamento reflexivo —, em sua obra ela assume feição particular ao articular lucidez moral e contenção afetiva, produzindo um regime de julgamento que convida o leitor à autorreflexão sem recorrer à corrosão satírica.

Lionel Trilling (1969) também observa que Jane Austen coloca o problema da literatura no centro moral de seus romances, ressaltando seu potencial formativo ao estimular o leitor a diversificar sua compreensão de si e do outro. Essa concepção reforça que, em Jane Austen, ironia e ética caminham juntas: a primeira opera como chave interpretativa que instrui o leitor a reconhecer limitações humanas e a elaborar, a partir delas, uma visão mais ampla e generosa da vida.

De modo convergente, Wayne C. Booth (1974), ao definir a ironia estável como procedimento intencional, controlado e estruturalmente delimitado: “[...] a ironia como recurso direto e clássico — não apenas da oratória, mas de todo tipo de comunicação em que ocorre — é essa ironia, intencional, mas velada, estável e localizada [...]” (Booth, 1974, p. 7, tradução nossa)²², identifica em Jane Austen

²¹ Jane Austen’s irony is only secondarily a matter of tone. Primarily it is a method of comprehension. It perceives the world through an awareness of its contradictions, paradoxes, anomalies. It is by no means detached. It is partisan with generosity of spirit - it is on the side of “life”, of “affirmation”. (Trilling, 1969, p. 206, grifos do autor).

²² [...] a direct and classic device-not only of oratory but of every kind of communication where it occurs - it is this irony, intended but covert, stable and localized [...] (Booth, 1974, p. 7).

um modelo decisivo para a consolidação da ironia romanesca moderna. Em *Pride and Prejudice*, por exemplo, a progressiva revisão do julgamento de Elizabeth Bennet acerca de Darcy evidencia uma ironia que não se limita ao humor social, mas organiza o próprio movimento cognitivo da narrativa: o leitor é conduzido a compartilhar equívocos interpretativos antes de reconhecer seus limites. De modo semelhante, em *Emma*, a confiança da protagonista em sua capacidade de interpretar intenções alheias — particularmente no caso de Harriet Smith — torna-se o eixo de uma ironia estrutural que revela a distância entre autopercepção e realidade.

Nesses casos, a ironia opera como princípio de construção narrativa, regulando a circulação de informação, distribuindo assimetrias de conhecimento e implicando o leitor no processo de revisão crítica. É justamente essa dimensão organizadora que explica sua permanência no contexto contemporâneo: ao expor os mecanismos pelos quais expectativas sociais, hierarquias simbólicas e convenções de gênero moldam a percepção individual, a ironia austeniana continua a oferecer um parâmetro fecundo para a leitura das relações humanas e das identidades socialmente constituídas.

A relevância dos conflitos de classe e gênero retratados por Jane Austen permanece como eixo central das interpretações contemporâneas, sobretudo porque suas narrativas se constroem na intersecção entre normas sociais rígidas e formas sutis de agência feminina. Na leitura proposta por Claudia L. Johnson (1988), os romances de Jane Austen não se limitam ao registro da vida doméstica, mas transformam esse espaço em palco de dramatização das tensões políticas e morais que atravessam a sociedade inglesa do período. Assim, os conflitos familiares, afetivos e matrimoniais deixam de ser meramente privados e passam a configurar um campo simbólico no qual se evidenciam disputas relativas à autoridade, à moralidade e à autonomia feminina. As heroínas austenianas, embora inseridas em contextos de restrição legal e econômica, não são representadas como vítimas passivas, mas como sujeitos que elaboram estratégias éticas e afetivas de negociação, deslocando e, por vezes, desestabilizando silenciosamente as convenções patriarcais que regulam sua inserção no mundo social.

Essa leitura também se aproxima da noção de performatividade proposta por Judith Butler (1990), para quem o gênero não é expressão de uma identidade essencial, mas efeito reiterado de práticas discursivas e normativas que moldam os sujeitos. Ainda que Butler não aborde diretamente a ficção austeniana, sua reflexão permite iluminar a maneira pela qual as personagens constroem suas identidades no interior de expectativas sociais que simultaneamente as limitam e oferecem margens de agência. Desse modo, a narrativa austeniana desloca o olhar do leitor da exterioridade dos acontecimentos para a complexidade dos códigos sociais que os sustentam. Ao revelar a distância entre aparência e intenção, entre convenção e desejo, a ironia não apenas critica comportamentos individuais, mas evidencia a instabilidade das normas que organizam a vida social. O que está em jogo não

é simplesmente a adequação das personagens às expectativas de feminilidade, mas a possibilidade de reinscrevê-las a partir de escolhas conscientes, ainda que circunscritas por limites históricos precisos. Nesse movimento, a ficção de Jane Austen transforma o espaço doméstico em laboratório moral e político, no qual a identidade feminina emerge como construção relacional, continuamente ajustada às pressões do reconhecimento social e às exigências da integridade pessoal.

Além disso, como demonstra Edward Said, a obra de Jane Austen não está isolada de dinâmicas imperiais. Em *Culture and Imperialism*, Said (1993) argumenta que *Mansfield Park* revela a interdependência entre o conforto doméstico inglês e a exploração colonial, especialmente através das referências — ainda que discretas — às plantações de Antigua, que sustentam a fortuna e a autoridade moral de Sir Thomas Bertram. Esse quadro amplia a leitura segundo a qual o espaço doméstico austeniano constitui um núcleo de tensões políticas e morais: ele não apenas reflete conflitos de classe e gênero, mas encontra-se materialmente vinculado às estruturas imperiais do poder britânico. Assim, o silêncio das personagens sobre o império não implica ausência, mas integra o próprio mecanismo narrativo que naturaliza a ordem social representada nos romances.

Ao articular essas diferentes perspectivas, evidencia-se que as narrativas de Jane Austen funcionam simultaneamente como análises morais, críticas sociais e dramatizações de performances de gênero. Como sugere Nancy Armstrong (1987), a ficção doméstica do período georgiano participa ativamente da construção de uma subjetividade feminina disciplinada, mas também ambivalente, que se torna central para a ideologia da classe média. Do mesmo modo, Mary Poovey (1984) mostra que essa subjetividade está presa entre ideais normativos — decoro, racionalidade, sensibilidade moderada — e as exigências econômicas que submetem o destino de mulheres à lógica matrimonial. A tensão entre interioridade e exterioridade social, entre desejo e dever, constitui um dos motores éticos mais persistentes da estética austeniana.

Assim, os romances de Jane Austen permanecem cruciais para debates contemporâneos sobre desigualdade, agência feminina e hierarquias sociais porque revelam como estruturas de classe, gênero e império configuram tanto as ações quanto a formação moral de suas personagens. A autora supracitada não propõe revolução, mas reinscrição: suas heroínas, ao agir com discrição crítica, iluminam as falhas de um sistema social que só parece estável. É justamente a combinação de ironia moral, crítica sociopolítica e consciência do papel performativo das normas que sustenta a atualidade de sua obra e justifica seu lugar central na reflexão literária moderna.

Por fim, a permanência da obra de Jane Austen no imaginário contemporâneo evidencia não apenas sua circulação ampliada, mas a capacidade de seus romances de serem continuamente reinscritos em novos sistemas culturais. No campo audiovisual, a releitura de *Emma* realizada por Amy Heckerling em *Clueless* (1995) transpõe as dinâmicas de hierarquia social e aprendizagem moral para o universo

juvenil californiano dos anos 1990, enquanto a adaptação de *Pride and Prejudice* dirigida por Joe Wright (2005) enfatiza a dimensão sensível e introspectiva de Elizabeth Bennet. No âmbito literário, *Bridget Jones's Diary* (1996), de Helen Fielding, reelabora a matriz de *Pride and Prejudice* ao deslocar seus conflitos para o cenário urbano e midiático do final do século XX.

Como observa Devoney Looser (2017), Jane Austen consolidou-se como um verdadeiro “ícone transmediático”, cuja presença extrapola o campo estritamente literário e se estende por múltiplas esferas da cultura global. Tal expansão, contudo, não implica simplificação estética. Ao contrário, as reapropriações contemporâneas tendem a reativar núcleos estruturantes de sua ficção: a ironia como instrumento de leitura social, os impasses de classe e gênero reconfigurados em novas paisagens históricas e a centralidade da experiência feminina como instância de julgamento moral.

A vitalidade da estética austeniana, portanto, não reside apenas na recorrência de suas tramas, mas na persistência de um repertório narrativo e ético capaz de dialogar com tensões ainda operantes no século XXI. Ancorada no final do século XVIII, sua obra continua a oferecer formas críticas de compreender a modernidade, revelando-se inesgotável tanto na investigação acadêmica quanto nas reinterpretações da cultura contemporânea.

Considerações finais

O estudo desenvolvido ao longo deste artigo evidencia que Jane Austen ocupa um lugar singular na história da literatura inglesa, não apenas pela maestria de sua arquitetura narrativa, mas pela forma como articulou ironia, consciência feminina e crítica social em uma estética que antecipa debates centrais da modernidade. À luz do arcabouço crítico mobilizado — que articula contribuições do realismo formal, da crítica histórico-cultural, da tradição feminista e da teoria da ironia e da intertextualidade — torna-se possível dimensionar o alcance estético, ético e discursivo da obra de Jane Austen, bem como a persistência de seu legado no imaginário literário e cultural.

Inicialmente, observou-se que o realismo austeniano ultrapassa a mera reprodução dos costumes de sua época, configurando-se como um realismo moral, orientado pela investigação da experiência individual e pela formação da consciência. Esse aspecto, apoiado nas reflexões clássicas de Watt (1957) e no revisionismo crítico de Butler (1987), permitiu reconhecer que o romance, em Austen, converte-se em um espaço de educação ética, no qual percepção, julgamento e discernimento moldam tanto as personagens quanto o leitor. A construção de protagonistas que aprendem a interpretar o mundo com crescente lucidez confirma a dimensão formativa dessa estética, que transforma o gesto narrativo em exercício epistemológico e moral.

No decorrer do estudo, destacou-se ainda a centralidade da ironia, compreendida como método cognitivo e instrumento crítico. Conforme discutido, a ironia austeniana articula ambiguidade, distanciamento e empatia, funcionando como lente interpretativa que evidencia tensões sociais, expõe autoenganos e instaura uma pedagogia do olhar. A leitura de *Sense and Sensibility* ilustra essa dinâmica: a oposição entre Elinor e Marianne sugere que a sensibilidade não se dissocia do discernimento, assim como a racionalidade não se completa sem responsabilidade ética. A ironia, nesse horizonte, configura-se como forma de mediação estética e moral que interroga discursos normativos sem reduzir a complexidade da experiência humana.

Ao incorporar as reflexões de Showalter (1977), ampliou-se a discussão para o plano histórico da autoria feminina. Jane Austen surge como figura inaugural de uma genealogia literária em que as mulheres passam a ocupar o romance não apenas como personagens ou leitoras, mas como agentes da enunciação. Sua ironia — simultaneamente crítica e afetiva — pode ser lida como um procedimento que evidencia as convenções patriarcais e problematiza posições normativas, ao mesmo tempo em que delinea figuras femininas dotadas de discernimento e agência moral. Nesse sentido, trata-se de uma ironia que articula dimensões estéticas e históricas, na medida em que acompanha um processo mais amplo de reconfiguração da mulher no interior da narrativa: de objeto de observação social a instância de julgamento e percepção.

A interlocução com a teoria intertextual de Kristeva (1980) permitiu aprofundar a compreensão do modo como Jane Austen insere sua escrita em um espaço polifônico de vozes, no qual discursos masculinos e femininos se confrontam, se infiltram e se reconfiguram. Ao apropriar-se criticamente dos códigos dominantes — referentes ao casamento, à moralidade, à racionalidade e à ordem social — Jane Austen os reinscreve sob a perspectiva da consciência feminina, revelando tensões, fissuras e possibilidades dentro do próprio funcionamento da linguagem. Assim, a ironia e a escolha formal convertem o romance em arena de disputa simbólica e ideológica, oferecendo à escrita das mulheres um território de agência, elaboração subjetiva e crítica social.

Além disso, a permanência contemporânea de Jane Austen confirma que sua estética não constitui apenas um fenômeno histórico, mas um repertório crítico capaz de iluminar questões essenciais do século XXI. As reconfigurações modernas de sua obra, examinadas à luz das contribuições de Trilling (1969), Johnson (1988), Butler (1990), Said (1993) e Looser (2017), demonstram que elementos já identificados neste estudo — como a ironia moral, os conflitos de classe e gênero e a elaboração de uma subjetividade feminina complexa — continuam a oferecer ferramentas interpretativas fundamentais para compreender tensões contemporâneas relativas à agência, identidade, afeto e poder. Adaptada, revisitada e apropriada em diferentes mídias — do cinema às *fanfictions* e romances derivados —, a obra de

Jane Austen revela-se especialmente fecunda ao articular lucidez ética e vitalidade estética, o que possibilita que sua presença transcenda o domínio literário. Assim, sua produção projeta-se para além das circunstâncias históricas que a engendraram, consolidando-a como um centro persistente de significação cultural e reafirmando a atualidade de seu legado crítico.

Assim, pode-se afirmar que a escrita de Jane Austen ultrapassa fronteiras históricas e continua a moldar a literatura, o pensamento crítico e as representações da mulher na contemporaneidade. Sua obra demonstra que a ficção é, simultaneamente, espaço de prazer estético, reflexão moral e intervenção política. Ao unir sutileza psicológica, crítica social e resistência discursiva, Jane Austen inaugura uma tradição que ecoa na literatura escrita por mulheres ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, influenciando desde os estudos feministas até as reapropriações contemporâneas em cinema, televisão e literatura derivada. Conclui-se, portanto, que celebrar os 250 anos de Jane Austen é reconhecer a força contínua de sua escrita — uma escrita que permanece atual porque ilumina tensões centrais da experiência moderna: entre indivíduo e sociedade, razão e sentimento, desejo e norma, liberdade e convenção. Jane Austen nos legou uma literatura que pensa — e que faz pensar — e que, por meio da ironia, da consciência feminina e da crítica social, continua a oferecer instrumentos poderosos para compreender o mundo e reinventar a condição humana.

COELHO, M. A. B. 250 Years of Jane Austen: The legacy of irony, feminine consciousness, and social criticism in contemporary times. **Itinerários**, Araraquara, n. 62, p. 175-195, jan./jun. 2026.

■ **ABSTRACT:** *Celebrating the two hundred and fiftieth anniversary of Jane Austen's birth (1775–1817) entails acknowledging the enduring presence of one of the most influential voices in English literature. Positioned at the threshold between classicism and romanticism, Austen developed an aesthetic marked by moral irony, social observation, and a complex representation of female consciousness, anticipating key concerns of modern narrative. This article examines her legacy through three complementary axes: irony as an instrument of ethical and social critique; the formation of female subjectivity within patriarchal contexts; and the contemporary persistence, reception, and reconfiguration of her narrative strategies. Grounded in a historical-literary and comparatist perspective, the analysis draws on critics and theorists such as Ian Watt (1957), Marilyn Butler (1987), Elaine Showalter (1977), Janet Todd (2005), and Linda Hutcheon (1991), as well as recent studies on reception and adaptation. The results demonstrate that Austen transforms the novel into a space of moral formation, female agency, and discursive resistance, articulating ethical sensibility and social critique in ways that continue to shape debates on subjectivity, gender, and*

power in the twenty-first century. Her work remains essential for understanding both the tradition of the novel and the tensions of contemporary experience.

■ **KEYWORDS:** *Jane Austen. Irony. Social criticism. Female consciousness. English novel.*

REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, Nancy. **Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel.** New York: Oxford University Press, 1987.

AUSTEN, Jane. **Northanger Abbey; Persuasion.** London: J. M. Dent & Sons Ltd.; New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1956.

AUSTEN, Jane. **Emma.** Project Gutenberg, 1994. E-book. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/158>. Acesso em: 27 fev. 2026.

AUSTEN, Jane. **Sense and Sensibility.** London: Penguin Books, 1995.

AUSTEN, Jane. **Pride and Prejudice.** [S.l.]: Project Gutenberg, 1998. E-book. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/1342>. Acesso em: 27 fev. 2026.

AZERÊDO, Genilda. **From page to screen: a study of irony in adaptations of Jane Austen's Emma.** Orientadora: Anelise Reich Corseuil. 2001. 220 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

BOOTH, Wayne C. **The Rhetoric of Irony.** Chicago: University of Chicago Press, 1974.

BUTLER, Marilyn. **Jane Austen and the War of Ideas.** Oxford: Clarendon Press, 1987.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.** New York: Routledge, 1990.

FIELDING, Helen. **Bridget Jones's Diary.** London: Picador, 1996.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica.** Petrópolis: Vozes, 1999.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse: An Essay in Method.** Translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.

HECKERLING, Amy (Dir.). **Clueless.** Los Angeles: Paramount Pictures, 1995. 1 filme.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms.** Nova York: Methuen, 1985.

HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism.** Londres; Nova York: Routledge, 1991.

JOHNSON, Claudia L. **Jane Austen: Women, Politics, and the Novel**. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

KRISTEVA, Julia. **História da Linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1980.

LOOSER, Devoney. **The Making of Jane Austen**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2017.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

MANDAL, Anthony. Language. In: TODD, Janet (org.). **Jane Austen in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 23–32.

MARXEN, Lis. **Elegant Females and Rational Creatures: the flawed and gifted heroines in Jane Austen's mature novels**. Supervisora: Marianne Børch. 2015, 119f. Dissertação (Mestrado) – University of Southern Denmark, Kolding, 2015. Disponível em: [file:///C:/Users/Acer/Downloads/MA_Thesis_Elegant_Females_and_Rational_C%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Acer/Downloads/MA_Thesis_Elegant_Females_and_Rational_C%20(2).pdf) Acesso em 02 de mar. 2026.

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.

RAMGRAB, Ana Iris Marques. **Meet Jane Austen: The Author as Character in Contemporary Derivative Works**. Orientadora: Sandra Sirangelo Maggio. 2013. 142f. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Inglesa) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

SAID, Edward. **Culture and Imperialism**. New York: Alfred A. Knopf, 1993.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing**. Princeton: Princeton University Press, 1977.

STABLER, Jane. Literary Influences. In: TODD, Janet (org.). **Jane Austen in context**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 41–50.

TRILLING, Lionel. **The Opposing Self: Nine Essays in Criticism**. 3. ed. New York: Viking Press, 1969.

WAJSBERG, Jeffrey. **Jane Austen and the Transition from Epistolary Fiction to Classical Realism**. Nova York: Taylor & Francis Group, 2012.

WATT, Ian. **The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding**. London: Chatto & Windus, 1957.

WRIGHT, Joe (Dir.). **Pride and Prejudice**. Produção: Tim Bevan, Eric Fellner, Paul Webster. Reino Unido: Working Title Films; Universal Pictures, 2005. 1 DVD (127 min).



BIOGRAFANDO JANE AUSTEN: NARRATIVAS SENTIMENTAIS, REVISIONISTAS E MERCADOLÓGICAS

Martha Julia MARTINS*

■ **RESUMO:** A popularidade de Jane Austen é incontestável e segue impulsionada pela venda de diversos produtos culturais ligados à sua imagem, tais como edições de luxo de suas principais obras e as adaptações de seus livros para as telas. Nesta direção, estão as biografias da autora que resgatam sua memória e nutrem a curiosidade de seus leitores. Destacam-se as biografias convencionais que versam sobre sua vida e obra e as biografias não convencionais, que entrelaçam Jane Austen a interesses diversos, tais como jardinagem e moda. Para a presente pesquisa, foram identificadas três linhas de tradição biográfica, uma de caráter sentimental ou familiar, ligada às memórias da família e interlocutores mais próximos, que resgata sua história e busca preservar uma imagem doméstica, neutralizando aspectos importantes da sua personalidade; uma segunda abordagem, de caráter mais revisionista, contextualiza Jane Austen como um sujeito histórico marcado por experiências, destacando seu interesse pela escrita; a terceira abordagem, marcada por uma lógica de *branding* e de exaltação do *self*, típicas de uma sociedade capitalista neoliberal, aproxima-se do público contemporâneo ao utilizar quadros históricos e culturais mais amplos que nuançam a autora, ao mesmo tempo em que abre espaço para especulações sobre sua vida. A pesquisa buscou compreender a popularidade da autora, entendendo Jane Austen como um produto cultural de consumo. A investigação parte de teorias sobre escrita biográfica e escrita feminina (Wagner-Martin, 1994; Gilbert; Gubar, 2020; Heilbrun, 2008; Showalter, 2009), além de um viés mais contemporâneo de gênero e da crítica literária feminista.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Jane Austen. Biografias. Escrita feminina.

Introdução

Jane Austen é uma das autoras inglesas mais populares na contemporaneidade. Suas obras vêm sendo adaptadas para a televisão e cinema desde o início do século XX com bastante sucesso. Nos últimos anos, com o surgimento do *streaming* de

* Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. UFPR - Universidade Federal do Paraná. DELEM - Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Curitiba - PR.

exibição contínua, a exemplo da Netflix, obras da autora que já tinham sido adaptadas em décadas anteriores ganharam novas adaptações voltadas para um público mais contemporâneo, como é o caso de *Emma* (2020), dirigido pela cineasta e fotógrafa americana Autumn de Wilde, e *Persuasão* (2022), dirigido pela britânica Carrie Cracknell. Somam-se às adaptações das obras de Jane Austen os inúmeros produtos comercializados inspirados na vida da autora e no período em que ela viveu, a era georgiana, tais como jogos de tabuleiro, o livro de oração de Jane Austen ou ainda um *deck* de cartas com *quiz* – todos facilmente encontrados via Google.

O fenômeno não é incomum; a escritora Agatha Christie, conhecida pela alcunha de “rainha dos romances policiais” ou “rainha do crime” virou uma marca conhecida, através das inúmeras adaptações para a televisão e cinema (Worsley, 2022), das variadas edições de seus livros e dos inúmeros produtos comercializáveis que levam o seu nome, inspirados em suas histórias, como jogos de tabuleiro e quebra-cabeças inspirados.

Para exemplificar a popularidade da autora, basta mencionar que diversas cidades no país sedariam o evento Chá com Jane Austen em 2025, iniciativa do Jane Austen Sociedade do Brasil¹, além de sessões de cinema em diversas capitais que exibiram o filme *Orgulho e Preconceito*, versão de 2005, e dos eventos acadêmicos voltados para pesquisadores em grandes universidades brasileiras e estrangeiras.²

No mesmo esteio, chamam a atenção as inúmeras biografias sobre a vida de Jane Austen atraindo leitores, entusiastas e pesquisadores interessados em saber mais sobre a escritora que morreu precocemente aos 41 anos de idade, mas que deixou um legado reverenciado por seus leitores e fãs. Embora as biografias sobre Jane Austen não sejam um fenômeno tão recente – a primeira nota biográfica sobre a autora foi escrita por seu irmão e executor testamentário Henry Austen em 1817 – chama a atenção a multiplicidade de biografias atualmente disponibilizadas no mercado editorial sobre a vida da autora.

A grande maioria das biografias sobre Austen abordam aspectos da vida pessoal e social, olhando para a sua carreira como escritora ou para o contexto político da era georgiana. A biografia da escritora estadunidense Catherine Reef (2014), por exemplo, entrelaça a vida de Austen a aspectos de sua obra, a partir de evidências contidas nas correspondências da própria Jane Austen e de seus familiares. A biógrafa alimenta mitos que vem sendo desconstruídos na literatura especializada há alguns anos, tais como a ideia de que se sabe pouco sobre a vida de Jane Austen ou a ideia de que sua escrita não é tão complexa. Para essa biógrafa, “Jane Austen escrevia numa linguagem simples e concentrava-se nos personagens” (Reef, 2014, p. 22), o que se revela impreciso, uma vez que, para muitos críticos da autora, sua

¹ <https://janeaustenbrasil.com.br/2025/11/08/cha-com-jane-austen-celebrando-os-250-anos-de-jane-austen-de-norte-a-sul-do-brasil/>

² <https://ingles.fflch.usp.br/simposio-internacional-jane-austen-250>

escrita, na verdade, é clara, inteligível, transparente, sem ambiguidades, e não deve ser confundida como simplória, conforme aponta o crítico literário Goldwin Smith (*apud* Johnson, Claudia; Tuite, Clara, 2020) que, atribui o sucesso da autora a essas características.

O pesquisador renomado John Mullan enfatiza detalhes das obras de Austen – idade dos personagens, dinheiro e classe social, jogos e atividades sociais – e explora como detalhes que podem passar despercebidos carregam alto teor de crítica social e entendimento sobre a natureza humana, revelando que nada na obra da autora aparece por acidente. Um exemplo que ilustra a desenvoltura de Austen, segundo Mullan (2014), é a forma como ela faz uso do discurso indireto livre, demonstrando controle da técnica e fazendo desse recurso algo central nas narrativas.

Além de usarem as cartas da autora, muitos biógrafos recorrem às suas obras para revelarem possíveis posicionamentos políticos ou experiências de vida que a autora possa ter tido e que pudessem ser vivenciadas através de seus personagens. Apesar desses recursos fornecerem possibilidades infinitas de informações sobre a vida de Jane Austen, é possível que acarrete em especulações infundadas, sem amparo algum em informações documentadas. Assim, ao descrever o episódio em que Jane Austen ficou noiva por menos de um dia de Harris Bigg-Wither, Paula Byrne (2018) busca na canônica obra *Orgulho e Preconceito* de 1813, (2011) evidências para o fato de Jane Austen ter rejeitado a proposta de casamento de seu rico pretendente. Na obra, Lizzy Bennet nos convida a entender as implicações de se casar com alguém repulsivo para garantir a estabilidade econômica, assim como ocorre com sua amiga Charlotte Lucas, que se casa com o herdeiro presumido dos Bennets, o inconveniente e pedante Mr. Collins. Byrne (2018) explica:

“O subtexto da rejeição por parte de Lizzy da proposta do sr. Collins é sua antipatia sexual em relação a ele. Talvez sua criadora também sentisse repulsa pela ideia de manter relações sexuais com o apatetado, esquisito e gaguejante Harris. Isso nos leva ao sexo e ao parto. Ninguém sabe o que passou pela cabeça de Jane Austen na longa noite em que ela pensou sobre o que iria significar a realidade do casamento com Harris e, em seguida, mudou de ideia, mas ela deve ter pesado todos os custos, e ir para a cama com ele decerto foi um desses custos (Byrne, 2018, p. 222-223)”.

Embora a biografia escrita por Byrne seja bastante esclarecedora, algumas extrapolações sobre os acontecimentos da vida de Jane Austen podem gerar equívocos interpretativos que podem confundir os leitores, nutrindo-os de fatos e acontecimentos que realmente não apresentam suporte factual. Além de ser impossível determinar o que se passou pela cabeça da autora, como a própria biógrafa admite, os fatores que levaram Jane Austen a negar o pedido de casamento podem ser de natureza diversa, tais como o medo de abandonar Cassandra Austen,

sua irmã, o medo de ter que abandonar sua escrita, a incompatibilidade pessoal com a maternidade, e outros inúmeros fatores de caráter puramente exploratórios e especulativos.

Nesse sentido, o presente trabalho, fruto de um recorte de um projeto de pesquisa que analisa biografias de escritoras mulheres britânicas, buscou analisar algumas das principais biografias disponíveis sobre a vida de Jane Austen. A pesquisa de caráter exploratório, bibliográfico e documental, reflete sobre o viés analítico dessas biografias, pensando os valores e as temáticas que conduzem a recontagem da história da autora, assim como reflete sobre a variedade de biografias em formatos não tradicionais que buscam retratar a vida da autora, como produtos mercadológicos de grande apelo entre o público leitor.

Neste recorte, por questões didáticas, as biografias são chamadas de: familiares ou sentimentais, revisionistas e mercadológicas. As biografias sentimentais ou familiares como o próprio nome já introduz, tratam-se de biografias escritas por familiares da autora preocupados em proteger Jane Austen e sua imagem, e consequentemente, preservar o nome da família, atrelando os Austens aos valores vitorianos de moral e conduta exímias.

As biografias revisionistas preocupam-se em desfazer mitos, situar os leitores no contexto político e social da época, aprofundar os sentidos presentes na obra, além de buscarem evidências nas cartas, livros escritos pela autora e documentação da época. Os leitores e pesquisadores de Jane Austen com bastante frequência adentram a vida da autora por essas biografias, uma vez que as biografias familiares dificilmente possuem lastro teórico e evidências históricas consubstanciadas, pois tratam-se de relatos pessoais e afetivos dos parentes que conviveram com a autora ou relatos secundários de pessoas que conviveram com Jane Austen.

As biografias mercadológicas proporcionam leitura rápida, fluida, composta de muitas imagens, enfatizando temáticas específicas, não desenvolvidas com profundidade em outras biografias. Elas atravessam a vida de Jane Austen de forma enciclopédica e episódica, abordando temas transversais e indiretos à vida da autora, como, por exemplo, moda, religião, comida, e o jardim da autora. Essas biografias partem de menções feitas por Jane Austen em suas correspondências ou em alguma de suas obras e buscam explorar essas temáticas a partir de um iniciador para que aspectos biográficos sejam explorados. Assim, por exemplo quando Jane Austen menciona, em correspondência, “*coloured gowns*”, vestidos coloridos, Hilary Davidson (2023) nos apresenta um contexto amplo sobre o tipo de roupa mencionado pela autora, contextualizando-a no tempo histórico em que a autora viveu e apresentando as lacunas que não foram preenchidas sobre a vida da autora. Esse tipo de biografia parece seguir uma tendência neoliberal contemporânea de promoção do *self* ao transformar o texto biográfico em *branding* pessoal, ao mesmo tempo que transforma a complexidade das experiências da autora em conquistas e competências individuais.

As biografias escolhidas para exemplificar a presente análise e compor o texto deste artigo são: *Uma memória de Jane Austen*, de James Edward Austen-Leigh de 1870; *Personal Aspects of Jane Austen*, de Mary Augusta Austen-Leigh de 1920; *Jane Austen at Home: A biography*, de Lucy Worley de 2022; *The Genius of Jane Austen: Her Love of Theatre and Why She Works in Hollywood*, de Paula Byrne, publicada pela primeira vez em 2002; *Jane Austen's Bookshelf*, de Rebecca Romney de 2025; *Jane Austen's Wardrobe*, de Hilary Davidson de 2023.

Biografando mulheres

A crítica literária feminista ganha força a partir dos avanços dos debates feministas e da necessidade de pensar a literatura sob a lente da experiência feminina que contesta, não apenas na literatura, mas em diversas outras práticas sociais o domínio histórico do cânone masculino, branco e ocidental da heteronorma. A crítica passa a pensar o cânone com foco no resgate de autoras esquecidas ou apagadas, influenciadas pelas teorias queer, ginocrítica e outros (Gilbert & Gubar, 2020 Showalter, 2009, Cixous, 2022).

Além de resgatar histórias e temáticas femininas, a crítica abriu espaço para revisão de mitos e clássicos da literatura ocidental, fazendo uma leitura mais atenta às dinâmicas de poder e controle em textos históricos e canônicos, e a valorização de gêneros marginalizados, tais como diários, cartas, ficção doméstica etc. Historicamente, diários e cartas serviram de refúgio intelectual para muitas mulheres que aspiravam se tornarem escritoras, sendo a forma encontrada para processarem emoções e eventos cotidianos. Antes considerados gêneros menores, as cartas, diários e demais gêneros textuais, foram alçados ao patamar de documentos históricos que ocupam status de literatura de resistência, uma vez que refletem a estética do cotidiano, do doméstico, na vida daquelas que os escrevem. Nesse mesmo caminho é possível citar as biografias que funcionam como ferramentas de reconstrução da memória cultural de escritoras e demais mulheres – sejam elas esquecidas no tempo ou não. As biografias podem ajudar a explicar por que autoras escreviam sob pseudônimo, por que escreveram uma quantidade limitada de obras ou por que escreveram sobre determinado tema. Para Carolyn Heilbrun (2008), a vida de autoras mulheres pode ser contada de várias formas:

“The woman herself may tell it, in what she chooses to call an autobiography; she may tell it in what she chooses to call fiction; a biographer, woman or man, may write her own life in advance of living it, unconsciously, and without recognizing or naming the process” (Heilbrun, 2008, p. 11)³

³ “A própria mulher pode contar a história, no que ela escolher chamar de autobiografia; pode contá-la no que ela escolher chamar de ficção; um biógrafo, homem ou mulher, pode escrever a própria vida

Heilbrun (2008) chama a atenção para o fato de que cada vez mais biografias sobre a vida de mulheres estão sendo publicadas nos últimos anos, demonstrando uma mudança de paradigma importante da sociedade contemporânea. Linda Wagner-Martin (1994) explica que tradicionalmente as biografias eram escritas para contarem sobre homens e seus feitos e as histórias contadas sobre mulheres não eram levadas a sério, eram vistas como suspeitas ou como descrições de um mundo privado, logo, inferiores. Wagner-Martin (1994, p.4) afirma que: “Women readers of women’s biographies demanded different kinds of information, and as a result, the role of the biographer changed dramatically”.⁴ A pesquisadora aponta que as discussões freudianas sobre repressão feminina e a moderna tomada de consciência sobre as questões femininas, fez com que mais mulheres sentissem necessidade de ler sobre outras mulheres.

O interesse por Jane Austen cresce a cada adaptação para a Netflix, por exemplo, e isso reflete na variedade de biografias sobre a autora, com estilos e objetivos variados, subvertendo, inclusive, o formato tradicional da escrita biográfica. Hermione Lee (2009) fala que, “all biography is an attempt to take possession of the subject (...) but some biographers are more possessed – or possessive – than others” (Lee, 2009, p. 135). É exatamente o que acontece com Jane Austen, cujas biografias ganham cada vez mais destaque, especialmente se comparada com outras autoras de renome e apreço, como Virginia Woolf ou Agatha Christie.

Na seção a seguir serão discutidas algumas biografias de Jane Austen observando características comuns a cada tipo de biografia que aqui, no presente trabalho, são chamadas de familiares ou sentimentais, revisionistas ou mercadológicas.

JANE AUSTEN NAS BIOGRAFIAS

Biografias familiares ou sentimentais

A primeira biografia de Jane Austen de que se tem registro corresponde a uma nota biográfica escrita por Henry Austen, irmão da autora, em 1818, em decorrência da publicação das edições póstumas de *A abadia de Northanger* e *Persuasão*. A nota escrita por Henry Austen nada mais é do que uma homenagem de um irmão enlutado buscando proteger a imagem da irmã falecida, especialmente aos olhos da comunidade a que ambos faziam parte. A nota é famosa por consagrar talvez um dos primeiros mitos que rondam a vida da autora: a falsa ideia de que Jane Austen viveu uma vida sem grandes acontecimentos e aventuras, “by any means a

antes de vivê-la, inconscientemente e sem reconhecer ou nomear o processo.”

⁴ “As leitoras de biografias de mulheres exigiam diferentes tipos de informação e, como resultado, o papel do biógrafo mudou drasticamente”.

life of events” (Austen apud Grandison, 2011, s/n), ou seja, uma vida sem nenhum evento.

O irmão busca ainda destacar que os interesses literários da autora são oriundos de uma criação familiar que fornecia ambiente propício para o desenvolvimento crítico de Jane Austen, excluindo qualquer possibilidade de aliar a imagem dela a uma genialidade nata, como frequentemente é usado para descrever características de autores do sexo masculino. Na verdade, Henry Austen parece reforçar a ideia de que Jane herda sua desenvoltura com a escrita literária de seu pai George Austen que tinha excelente gosto literário e era grande incentivador do consumo de literatura, pois “it is not wonderful that his daughter Jane should, at a very early age, have become sensible to the charms of style, and enthusiastic in the cultivation of her own language” (Austen apud Grandison, 2011, s/n).⁵

Henry Austen era considerado inteligente, porém instável. Mudara de profissão várias vezes e fizera alguns investimentos malsucedidos, inclusive com algumas libras que Jane Austen ganhara pela venda de *Mansfield Park*. Era o irmão mais próximo de Jane Austen, chegando inclusive a ser cuidado por ela quando passou um período enfermo (Byrne, 2018). Seu último trabalho foi dedicado à Igreja, ocupando o cargo de vigário em Chawton, e como alguém dedicado a Igreja da comunidade achou por bem tranquilizar admiradores e leitores de Jane Austen, ao escrever em sua nota biográfica que a irmã recebeu o sacramento antes de falecer e que ela conseguiu manter as faculdades da mente, sua memória e seu temperamento intactos até o último momento de sua breve vida, morrendo tranquilamente nos braços de Cassandra.

Para Henry Austen, o trabalho do biógrafo de Jane Austen seria breve, pois acreditava que sua vida não fora digna de nota; biógrafos contemporâneos discordam veementemente da opinião do irmão da autora e de todas as outras biografias de família que tentam situar Jane Austen em um espaço doméstico, confinada e alheia aos acontecimentos do mundo. Byrne (2018) aponta que a ideia frequentemente alimentada de que a vida de Jane Austen fora simplória parte de uma noção errônea do senso comum, em que “no imaginário popular, Jane Austen passou a vida quase toda sentada em um presbítero, trabalhando em seu bordado, fofocando sobre os vizinhos e escrevendo romances limitados a ‘três ou quatro famílias num vilarejo rural” (Byrne, 2018, p. 132).

Também podem ser enquadradas como biografias familiares, a biografia escrita por Mary Augusta Austen-Leigh, sobrinha-neta da autora e a biografia escrita por James Edward Austen-Leigh, sobrinho de Jane Austen, filho de seu irmão James. Ambos os textos partem de lugares afetivos, pois demonstram o respeito à memória de Jane Austen como mulher e parente, acima da Jane Austen escritora. A obra de

⁵ “Não é de se admirar que sua filha Jane pudesse, desde muito jovem, tenha se tornado sensível aos encantos do estilo e entusiasta no cultivo de sua própria língua”

James Edward Austen, escrita um pouco mais de cinquenta anos após a morte da autora, em 1870, foi responsável por acender o interesse dos leitores na vida de Jane Austen. Mesclando relato pessoal sobre sua tia, a quem chama de “minha tia Jane” ou “minha querida tia Jane”, traz lembranças muito íntimas e detalhistas de Jane Austen, como os chapéus usados por ela, as cartas trocadas com Cassandra, sua irmã e, ainda, especula que seu próprio pai, irmão de Jane, possa ter influenciado a tia na formação de seu gosto por literatura. Para ele, seu pai James:

“Era um grande conhecedor de literatura inglesa, tinha bom gosto e escrevia de maneira rápida e feliz, tanto em prosa quanto em verso. Era mais de dez anos mais velho do que Jane e teve, acredito, uma grande parte no direcionamento de suas leituras e na formação de seu gosto” (Austen-Leigh, [1870], 2021, p. 19).

A verdade é que Jane Austen cresceu sendo incentivada à leitura, ao teatro, aos passeios, à convivência em família. Os Austens são frequentemente descritos na literatura biográfica como animados, bem-humorados e leitores vorazes. Não era incomum a leitura coletiva, os encontros familiares para encenação de peças e leituras de cartas. Os Austens sabiam que Jane Austen escrevia, tendo, inclusive, o rascunho de *Orgulho e Preconceito* circulado entre a família (Byrne, 2018).

A biografia de Edward Austen-Leigh retrata de forma intimista a recepção das obras de Jane Austen, em um capítulo em especial, fazendo questão de esclarecer que só iria considerar a opinião dos verdadeiros admiradores da autora, o que demonstra carinho e respeito por sua tia. Para ele: “Nesta lista de admiradores dos trabalhos de minha tia, eu admito somente aqueles cuja eminência será universalmente reconhecida. Sem dúvida, o número deve ter crescido” (Austen-Leigh, 2021, p. 147). Ele cita nomes importantes, como o poeta Coleridge que achava as obras de Jane Austen “perfeitamente genuínas e individuais”, mas, também menciona pessoas não conhecidas, oriundas de seu convívio pessoal, o que demonstra a proximidade da escrita de Jane Austen com pessoas do seu cotidiano. Ele diz: “lembro-me de Miss Mitford dizendo para mim: ‘Eu chegaria quase a cortar uma de minhas mãos se isso me fizesse escrever como sua tia com a outra’” (Austen-Leigh, 2021, p. 148).

Na mesma direção, Mary Augusta Austen-Leigh sobrinha-neta de Jane Austen sai em defesa de sua tia após algumas críticas consideradas infundadas por ela, especialmente no que diz respeito aos quesitos relacionados a educação e convívio familiar. Essa biografia é escrita já no século XX quando a obra e vida de Jane Austen vira alvo de pesquisas e críticas literárias acadêmicas, o que Mary Augusta recebeu com bastante ansiedade. Mary Augusta repele a ideia de que Jane era confinada no ambiente doméstico, mito recorrentemente repetido, e defende que além do talento, Jane era cercada de cultura e arte. No capítulo chamado *Position* Mary Augusta parece preocupada em situar Jane Austen dentro da *gentry* ou a aristocracia rural,

explicando as origens dos Austens e sua profunda relação com a fé cristã, bem como a educação sólida de homens e mulheres daquela família. Assim, ela diz:

“It was the class to which her ancestors had for some centuries belonged and with which she had always associated (...). They were a purely English family. No admixture of Scottish, Irish or foreign blood appears in the pedigree of the Austens of Broadford, which runs back to the close of the sixteenth century. They were also a race accustomed to prize both religion and education” (Austen-Leigh, 2022, p. 7).⁶

Ela mostra que a vida de Jane Austen foi repleta de experiências e que a vida da autora não estava tão limitada ao seu mundo particular. Além disso, parece defender que Jane Austen era ligada aos valores e interesses do seu país, não se importando muito com terras estrangeiras, pois quando diz:

“At Steventon Rectory an ample supply of food for the mind, the heart, and the imagination was furnished both by public events and by private interests, and some expressions used by Jane in later years show that the girl of twelve or thirteen, whose comments on the course of English history, occurring a century or more before her own birth, we have been reading, remained to the end of her life a firm patriot and a strong believer in the superiority in the ways and the merits of her native country over those of other lands” (Austen-Leigh, 2022, p. 30-31).⁷

Em outras palavras, a sobrinha-neta de Jane Austen tenta construir uma imagem específica da autora, que talvez reflita os seus próprios valores, e não necessariamente os da tia-avó. Enquanto a biografia escrita pelo sobrinho de Jane demonstra amorosidade e proximidade com a figura da autora, mais preocupada em mostrar a familiaridade do biógrafo com a biografada, a biografia escrita pela sobrinha-neta de Jane Austen tenta situar a autora dentro de uma classe social, de um modelo de família, de um conjunto de crenças e valores, de modo a distinguir

⁶ “Era a classe social à qual seus ancestrais pertenciam há alguns séculos e com a qual ela sempre se associara (...). Eram uma família puramente inglesa. Não há qualquer mistura de sangue escocês, irlandês ou estrangeiro na genealogia dos Austen de Broadford, que remonta ao final do século XVI. Eram também uma linhagem que valorizava tanto a religião quanto a educação.”

⁷ “Na Reitoria de Steventon, havia um amplo suprimento de alimento para a mente, o coração e a imaginação, tanto por meio de eventos públicos quanto de interesses privados, e algumas expressões usadas por Jane em anos posteriores mostram que a menina de doze ou treze anos, cujos comentários sobre o curso da história inglesa, ocorridos um século ou mais antes de seu próprio nascimento, estivemos lendo, permaneceu até o fim de sua vida uma firme patriota e uma forte defensora da superioridade dos costumes e méritos de seu país natal sobre os de outras terras.”

Jane Austen e destacá-la enquanto mulher culta, advinda de família tradicionalmente educada.

Mary Augusta defende a escrita de Jane Austen e a coloca em patamar de igualdade com grandes nomes. Ela sai em defesa inclusive da obra *Lady Susan*, dedicando um capítulo inteiro para rebater críticas e expressar o valor da obra, pois para Mary Augusta, o fato de a autora ter escrito, quando jovem, sobre uma personagem inescrupulosa não é demérito para a própria Jane, pelo contrário, só mostra quão talentosa era Jane Austen, ela diz: “that she drew such a portrait once enlarges our conception of her genius” (Austen-Leigh, 2022, p. 68).⁸

Biografias revisionistas

As biografias chamadas aqui de revisionistas distanciam-se em muitos aspectos das biografias sentimentais, pois (i) são mais populares entre o público especializado e os leitores de Jane Austen, (ii), são escritas por autores renomados, como Lucy Worsley, por exemplo, escritora *bestseller*, historiadora e apresentadora da BBC Radio 4, que além de ter biografado Jane Austen, escreveu sobre Agatha Christie e a Rainha Vitória; (iii) podem ser escritas por pesquisadores e estudiosos da literatura inglesa, o que produz uma relação de confiança, pois os leitores passam a compreender tais biografias como fruto de estudo e análise documental e acadêmica.

Ao contrário das biografias sentimentais escritas no calor de críticas e no intuito de proteger o nome da família, as biografias revisionistas possuem amparo em documentos históricos, registros escritos ou imagéticos da família e conferem maior credibilidade às suas análises; (iv) podem trazer nuances que contrariam as biografias familiares, explorando outras características da escrita da autora, outras interpretações que não comungam daquilo que está arraigado no senso comum. Um exemplo muito conhecido é a propagação da ideia de que Jane Austen não teria escrito nada de teor político, e que (v) trazem perspectivas que evidenciam a vida de Austen a partir das suas obras. Embora tal perspectiva seja sempre elucidativa, novas discussões sobre a escrita da autora podem surgir.

Nesse sentido, em *The Genius of Jane Austen – Her love of Theatre and Why She Works in Hollywood*, de Paula Byrne, ainda sem tradução no Brasil, a autora analisa algumas das bem-sucedidas adaptações das obras de Jane Austen para o teatro e cinema. Byrne (2017) explica que Jane Austen surge em Hollywood em 1939 com a produção pela MGM de *Orgulho e Preconceito* às vésperas da Segunda Guerra. A biógrafa aponta que muitos encontravam consolo para enfrentar os horrores da guerra nas obras de Jane Austen. Alan Milne, por exemplo, autor da série de livros do ursinho Pooh, relatava que enquanto servia como oficial no Regimento

⁸ “O fato dela ter desenhado um retrato assim, uma única vez, amplia nossa concepção de seu gênio”

de Warwickshire, durante a I guerra, buscava conforto nas obras Austenianas. Para Byrne (2017, p. 261) “Jane Austen’s novels were clearly perceived as a morale booster, and an escape from the horrors of war”.⁹

Entretanto, Byrne explica que Hollywood só se rende verdadeiramente a Jane Austen nos anos 1990, pois foi a década que testemunhou várias adaptações e releituras de sucesso, tais como a versão de *Orgulho e Preconceito* da BBC de 1995 tendo Collin Firth como Mr. Darcy, seguida do filme *Clueless* ou *As Patricinhas de Beverly Hills*, releitura de *Emma*. No ano seguinte, *Emma* ganhou uma adaptação com Gwyneth Paltrow no papel principal, mas foi a adaptação de *Razão e Sensibilidade* de 1997, dirigido por Ang Lee que tinha Kate Winslet, Emma Thompson e Allan Rickman no elenco principal que consagrou o sucesso de Jane Austen na academia norte-americana. O filme seria indicado posteriormente para sete estatuetas do Oscar.

Byrne defende que as adaptações são excelentes portas de entrada para os romances da autora, mas levanta a questão hipotética de que se Jane Austen estivesse viva talvez não conseguisse reconhecer suas próprias obras nas inúmeras adaptações que alteram a essência dos personagens e da própria narrativa. Byrne é enfática quando aponta que:

“She would be baffled by the fact that the majority of films emphasise the romantic aspect of her novels, when her intention was to subvert and undermine the romantic. Perhaps she would be vexed that her comic genius, and precise social satire, have been subsumed by Regency frocks, beautiful houses and impeccably landscaped gardens” (Byrne, 2017, p. 274)¹⁰

As biografias revisionistas levantam questões negligenciadas pelos biógrafos da família de Jane Austen, uma vez que se distanciam da parente querida e se aproximam da Jane Austen mulher, autora, indivíduo histórico situada em um tempo e contexto específicos. A biografia escrita pela historiadora britânica, Lucy Worsley segue o mesmo propósito da biografia da Paula Byrne, pois visa olhar para aspectos pouco explorados da vida de Jane Austen e oferece uma análise detalhada das casas que serviram de pano de fundo para as histórias escritas pela autora, mas também que abrigaram a ela e sua família por toda uma geração.

⁹ “Os romances de Jane Austen eram claramente vistos como um estímulo moral e uma fuga dos horrores da guerra”.

¹⁰ “Ela ficaria perplexa com o fato de a maioria dos filmes enfatizar o aspecto romântico de seus romances, quando sua intenção era subverter e minar o romantismo. Talvez ela se irritasse com o fato de seu gênio cômico e sua precisa sátira social terem sido ofuscados por vestidos da Regência, belas casas e jardins impecavelmente projetados.”

Worsley (2022) mostra como as casas, os cômodos e objetos se relacionam com a autora e sua escrita e aponta que a questão da moradia era essencial para Jane Austen e por isso a autora mantinha como temática central em seus romances. Grande parte das cenas nas obras de Jane Austen ocorrem dentro de cômodos – festas, jantares, recepções. Entretanto, quando os personagens querem falar sobre suas emoções escolhem o ambiente externo para darem espaço para aquilo que estão sentindo. Leitores desavisados ou novatos às obras de Jane Austen podem ser levados a acreditarem que as obras da autora são primordialmente sobre a busca pelo amor, casamentos e romances, quando na verdade, Jane Austen mostra mulheres aflitas com a possibilidade de perderem seus lares e serem despejadas para qualquer lugar, basicamente estamos falando de questões sociais e de gênero em uma obra do século XIX.

Para Worsley (2022, p. 2):

“This has led people to assume that Jane herself was unhappy at home, flawed or damaged in some way. But the depressing fact is that she was just one among many spinsters of her time and position in society who had to try to feel ‘at home’ in unusual, meagre or unpleasant places”.¹¹

Os leitores e admiradores de Jane Austen consideram Steventon o solo sagrado da autora, pois é onde a história dos Austens começa e é onde Jane viveu boa parte de sua vida. Muitos associam, também, que a mudança de Jane para Bath, após a aposentadoria de seu pai tenha sido relativamente traumática para a autora, mas Worsley desconstrói essa ideia frisando que pesquisas mais recentes apontam que Jane passou pelo menos 11 anos longe de Steventon, pois durante a primeira infância era muito comum as famílias do período georgiano mandarem seus filhos para serem criados por outras famílias; posteriormente, Jane e Cassandra foram enviadas para completar seus estudos em uma espécie de *boarding school*, muito comum na época. Worsley aponta que isso talvez explique por que a mudança para Bath não a afetou tão profundamente como muitos pensam, e levanta a hipótese de que a distância entre a mãe de Jane Austen e sua filha possa ter sido gerado a partir dessa pouca familiaridade com a casa da família, o que explicaria o fato de Jane ter na irmã Cassandra uma figura materna, episódio bastante explorado pela autora em suas obras.

Chawton Cottage que hoje abriga o museu em homenagem a autora é o último lugar onde viveu Jane Austen. Worsley aponta que não há registros que expliquem o motivo de Edward, irmão rico de Jane Austen, não ter dado Chawton para as

¹¹ “Isso levou as pessoas a presumirem que a própria Jane era infeliz em casa, que tinha algum defeito ou estava danificada de alguma forma. Mas o fato deprimente é que ela era apenas mais uma entre muitas solteironas de sua época e posição social que precisavam tentar se sentir ‘em casa’ em lugares incomuns, modestos ou desagradáveis.”

irmãs e Mrs. Austen assim que o Mr. Austen morreu. Chawton passou por algumas reformas, pois sua construção data dos séculos XVII ou XVIII e o lugar costumava servir de passagem para pedestres, logo era bastante movimentado. Gerações de Austens, após o falecimento das irmãs Jane e Cassandra, confirmaram que o local era bastante respeitável e apreciado pelas Austens.

Escrever livros, ser publicada e lida deu a Jane Austen certa autonomia financeira e confiança pessoal para flunar e circular por vários lugares. Chawton deu a Jane certa mobilidade e as viagens até Londres entusiasmavam a autora. As inúmeras viagens até a capital do país, já derrubam por si só, a ideia de que, Jane Austen vivia confinada e isolada da vida cidadina. Worsley (2022, p. 277) afirma que “a new current of creativity and excitement flowed through Jane’s letters home during these trips, which combined business with pleasure and shopping”¹². Assim como Byrne, Worsley tenta reconstruir os percursos de Jane Austen, de forma a demonstrar que por trás do gênio criativo da autora, existia uma mulher comum que vivia uma vida tipicamente feminina de cuidado com a família e a casa, mas que ambicionava a escrita e viver dela.

Entre as biografias revisionistas parece existir uma preocupação em situar Jane Austen em um contexto que transpunha o ambiente doméstico e demonstre que, a autora viveu significativa, contrariando o que expressava sua família. As biografias chamadas aqui de mercadológicas, em contrapartida, trazem particularidades pouco exploradas, em tom enciclopédico e que visam suprir lacunas ansiadas pelos leitores de Jane Austen – como se vestia a autora, quais eram suas flores favoritas, qual tipo de oração ela fazia, como eram as refeições no período – apenas para citar alguns temas.

Biografias mercadológicas

As biografias, entendidas aqui como mercadológicas, tergiversam a vida da autora com outros aspectos ligados à sua vida ou ao período em que ela viveu, mas que não necessariamente aprofundam sobre a vida da autora, pois a intenção primordial parece ser analisar objeto ou tema relacionado à vida de Jane Austen e não a vida da autora diretamente. Tais biografias não abordam a vida da autora de forma direta, mas desenvolvem um tema e relacionam esse tema a sua vida, aprofundando aspectos antes negligenciados sobre a vida de Jane Austen. São biografias de excelente qualidade gráfica, com bastante apelo imagético que atraem uma geração de novos leitores para as suas obras, pois discorrem sobre inúmeras temáticas, tais como moda, religiosidade e comida no período em que Jane Austen viveu. As biografias mercadológicas analisadas no presente artigo buscam trazer

¹² “Uma nova onda de criatividade e entusiasmo permeava as cartas de Jane para casa durante essas viagens, que combinavam negócios com prazer e compras.”

experiências íntimas da autora ou do período em que ela viveu, mesmo que não representem diretamente experiências de Jane Austen. O livro da historiadora australiana, especialista em roupas do período regencial, Hilary Davidson (2023), por exemplo, parte das menções de Jane Austen a roupas e vestimentas de uma forma geral e a partir disso explora cada aspecto dessa roupa, em termos de estilo, características da roupa e do período, podendo assim, compreender como a autora “negotiated taste, money, consumption practices and many more social dimensions of dress and adornment” (Davidson, 2023, p. 9).¹³ É interessante que ao mesmo tempo que pondera sobre moda, a autora reconstrói Jane Austen para além das obras e dos personagens, mostrando a mulher, o estilo, a condição financeira, sua classe social e seus interesses pessoais. Embora Jane Austen quase nunca mencione os preços de suas vestimentas, a biógrafa busca fazer um trabalho de contextualização e atualização monetária instigantes.

Como uma mulher da *gentry*, Jane Austen vestia aquilo que Davidson chama de **padrão sazonal** que alternava a cada estação do ano, por isso Austen demonstrava interesse a cada estação em roupas distintas, chegando a comentar isso nas inúmeras cartas para Cassandra. Embora seja possível traçar historicamente quando Jane Austen adquiria novas peças de roupas e acessórios, é quase impossível saber como circulavam essas roupas, como ela se desfazia delas ou para quem eram destinadas (Davidson, 2023).

Davidson (2023) chama a atenção, ainda, para o fato de Jane Austen falar muito mais sobre roupas e acessórios em cartas enviadas a Cassandra, do que sobre sua escrita e seus livros, o que leva a uma reflexão importante sobre a escrita da autora refletir outros espaços, além do seu mundo privado e doméstico, demonstrando que o espírito criativo de Jane Austen ia além de temas familiares. Embora as cartas escritas por Austen demonstrem interesse por compra de roupas, moda e acessórios, esse interesse pessoal não era explorado em sua escrita ficcional com tanta intensidade quanto a análise aprofundada dos costumes do período regencial.

O estudo de Davidson (2023) é carregado semioticamente de imagens que reproduzem a moda da época, com muitas imagens retiradas de acervos de museus ou coleções privadas, mas não necessariamente imagens de roupas que pertenceram a autora. Embora trace paralelos com a moda da época e com os gostos de Jane Austen e as mulheres que a cercavam, não é possível avançar, já que em termos documentais as únicas referências sobre vestimentas ligadas a Jane Austen estão nas cartas escritas por ela mesma. O mesmo ocorre no livro de Rebecca Romney, cujo título, em tradução livre, chama-se *A estante de Jane Austen*, publicado em 2025, no contexto das comemorações de 250 anos do nascimento de Jane Austen, mostra a preocupação em saber o que lia Jane Austen. A obra é um *memoir* da

¹³ “negociava gosto, dinheiro, práticas de consumo e muitas outras dimensões sociais do vestuário e dos adornos.”

própria biógrafa, que resgata sua experiência como negociadora de livros raros, ao mesmo tempo que explora autoras que teriam influenciado Jane Austen, como Frances Burney, Maria Edgeworth e Ann Radcliffe.

Para Romney, (2025) as referências masculinas que influenciaram a escrita de Jane Austen, amplamente lidos pela autora e sua família em ambiente doméstico, sempre estiveram disponíveis para apreciação geral – Wordsworth, Shakespeare, Sir Walter Scott – para citar alguns, mas autoras mulheres são frequentemente negligenciadas como referências femininas de inspiração para outras autoras mulheres, e nesse ponto Romney (2025) buscou preencher as lacunas que precisavam ficar mais nítidas para todos aqueles que apreciam a escrita de Jane Austen, inclusive para ela mesma. Para além do resgate íntimo sobre o que lia Jane Austen, a obra se propõe a um resgate memorialístico de outras mulheres que vieram antes de Jane Austen. Para Romney, (2025) ao elevarmos Jane Austen a categoria de autora pertencente ao cânone, não há necessidade de apagar ou esquecer outras autoras, como muitas vezes acontece; pelo contrário, ao se inspirar em outras autoras, Jane Austen elevou o gênero a uma outra categoria, dando notoriedade a essas autoras também.

Romney aponta Frances Burney como a autora favorita de Jane Austen e revela que Evelina, a história da menina órfã, seja possivelmente o romance favorito de Jane Austen, conforme evidenciado em cartas para amigos e parentes, escritos pela autora, divulgando o livro. O próprio título *Orgulho e Preconceito*, tem inspiração no romance *Cecília*, mas o que mais intriga a biógrafa é o fato de as referências e influências de Burney estarem presentes em muitos lugares da obra da Jane Austen e que apenas a leitura atenta das obras de Burney permite aos leitores de Austen compreender as entrelinhas.

Romney (2025) argumenta que as leituras feitas por Jane Austen possivelmente tinham origem nas *circulating libraries*, muito comuns no período regencial. Os Austens eram leitores vorazes e possivelmente faziam uso da biblioteca do irmão da autora, Edward Austen, em Godmersham. Para Romney (2025), Jane Austen aperfeiçoava sua escrita e seu rigor intelectual a partir da prática da escrita, da leitura constante e da inspiração em autoras mulheres (Romney, 2025).

Considerações finais

O presente trabalho buscou analisar as principais biografias disponíveis no mercado editorial que tratam da vida da autora inglesa Jane Austen. Além de descrever essas biografias, o estudo buscou compreender o viés analítico de algumas biografias e as narrativas e discursos que rodeiam a vida da autora que servem de manutenção de velhos mitos e crenças ou que avançam na discussão e situam a autora como um indivíduo histórico dotada de criatividade e agência.

As biografias sentimentais ou familiares são escritas por parentes de Jane Austen e trazem percepções íntimas sobre a autora. As biografias revisionistas buscam corrigir alguns mitos criados em torno da vida de Jane Austen, como a insinuação de seu irmão de que a vida da autora teria sido desprovida de eventos importantes. Por fim, as biografias mercadológicas são atraentes, pois abordam a vida da autora de forma transversal, didática, exemplificativa e contextual.

O presente estudo não se pretende taxativo e exaustivo, uma vez que muitas biografias não puderam ser analisadas no presente texto, mas a pesquisadora acredita que as obras analisadas servem de forma panorâmica para compreender a forma como Jane Austen é retratada ao longo do tempo e como as biografias disponíveis no mercado contribuem para perpetuar a relevância da autora, firmando-a, cada vez mais no panteão do cânone ocidental.

Como disse Virginia Woolf: “Há livros sobre toda sorte de assuntos nos quais uma geração antes nenhuma mulher poderia ter tocado. Há poemas, peças e críticas; há história e biografias, livros de viagem, livros acadêmicos e de pesquisa; há até alguns de filosofia e livros sobre ciência e economia” (Woolf, [1929], 2014, p.115). Felizmente a realidade mudou e mulheres escrevem sobre mulheres, resgatando memória, história e literatura. As biografias aqui nomeadas de familiares ou sentimentais, revisionistas e mercadológicas demonstram não apenas a variedade de biografias centradas na figura de Jane Austen, mas o terreno fértil para que mais histórias, mais pesquisa seja dedicada a escritoras mulheres. Longe de esgotar as possibilidades sobre a vida de Jane Austen, as biografias são fundamentais para compreender como a autora foi construída ao longo do tempo e das circunstâncias, além de ajudar o leitor a conseguir decodificar os subtextos e compreender as chaves para uma leitura crítica das suas obras.

Ademais, esse texto é **um viva** em homenagem aos 250 anos de Jane Austen.

MARTINS, M.J. Biographing Jane Austen: Sentimental, Revisionist, and Commercial Narratives. *Itinerários*, Araraquara, n. 62, p. 197-214, jan./jun. 2026.

■ **ABSTRACT:** *Jane Austen's popularity is undeniable and continues to be driven by the sale of various cultural products linked to her image, such as deluxe editions of her major works and film adaptations of her books. In this direction, there are biographies of the author that rescue her memory and nurture the curiosity of her readers. Conventional biographies, which focus on her life and work, and unconventional biographies, which intertwine Jane Austen with diverse interests such as gardening and fashion, stand out. For this research, three lines of biographical tradition were identified: one of a sentimental or familial nature, linked to the memories of family and close interlocutors, which rescue her history and seek to preserve a domestic image, neutralizing important aspects of her personality; a second approach, of a more revisionist nature, contextualizes*

Jane Austen as a historical subject marked by experiences, highlighting her interest in writing; the third approach, marked by a logic of branding and self-exaltation, typical of a neoliberal capitalist society, approaches the contemporary public by using broader historical and cultural frameworks that nuance the author; while also opening space for speculation about her life. This research sought to understand the author's popularity, viewing Jane Austen as a cultural product for consumption. The investigation draws on theories of biographical writing and women's writing (Wagner-Martin, 1994; Gilbert; Gubar, 2007; Heilbrun, 2008; Showalter, 2009; Smith; Watson, 2010), as well as a more contemporary perspective on gender and feminist literary criticism.

■ **KEYWORDS:** *Jane Austen. biographies. Women's writing.*

REFERÊNCIAS

AUSTEN-LEIGH, James Edward. **Uma Memória de Jane Austen**. Vitória – ES: Editora Pedrazul, 2021.

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2011.

AUSTEN, Jane. **Persuasão**. São Paulo: Martin Claret, 2018.

AUSTEN, Jane. **A abadia de Northanger**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2022.

AUSTEN, Jane. **Mansfield Park**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2014.

AUSTEN-LEIGH, Mary Augusta. **Personal Aspects of Jane Austen**. As told by her great niece Mary Augusta Austen-Leigh. EUA: Anachron Books, 2022.

BYRNE, Paula. **A verdadeira Jane Austen**. Uma biografia íntima. Porto Alegre: L&PM, 2018.

BYRNE, Paula. **The Genius of Jane Austen: Her Love of Theatre and Why She Works in Hollywood**. EUA: Harper Perennial, 2017.

CIXOUS, Helene. **O riso da medusa**. Bazar do Tempo, 2022.

DAVIDSON, Hilary. **Jane Austen's Wardrobe**. New Hale: Yale University Press, 2023.

GILBERT, Sandra; Gubar, Susan. **The Madwoman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 2020.

GRANDISON, Charles. Henry Austen's Tribute to his Sister. **Site Jane Austen UK**, Reino Unido, 20 de junho de 2011. Disponível em: https://janeausten.co.uk/blogs/jane-austen-life/biographical-notice-of-the-author?srsId=AfmBOopgU7QoIbaCh45eh4Px3lgiLJvqI8S_36CjHPVMiuPk_vuHf3If Acesso em: 05 jan 2025.

JOHNSON, Claudia; TUIITE, Clara. **30 great myths about Jane Austen**. Reino Unido: Wiley Blackwell, 2020.

MULLAN, John. **What matters in Jane Austen?** Twenty crucial puzzles solved. Londres: Bloomsbury, 2014.

REEF, Catherine. **Jane Austen: Uma Vida Revelada**. São Paulo: Editora Novo Século, 2014.

ROMNEY, Rebecca. **Jane Austen's Bookshelf**. A Rare Book Collector's Quest to Find the Women Writers Who Shaped a Legend. Nova Iorque: Marysue Rucci Books, 2025.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own**. British Women Writers, from Charlotte Bronte to Doris Lessing. Reino Unido: Virago Press, 2009.

WAGNER-MARTIN, Linda. **Telling Women's Lives**. The New Biography. Rutgers University Press, 1994.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WORSLEY, Lucy. **Agatha Christie**. A Very Elusive Woman. Reino Unido: Hodder & Stoughton, 2022.



ENTRE O SER E O PARECER: LADY SUSAN E A CONFIGURAÇÃO NARRATIVA DA MULHER IMPRÓPRIA NO SÉCULO XVIII

Milene de Almeida SILVA*

Solange Peixe Pinheiro de CARVALHO**

■ **RESUMO:** Este artigo examina a configuração identitária de Lady Susan, protagonista do romance epistolar de Jane Austen, à luz da Semiótica francesa e da teoria da identidade narrativa de Paul Ricoeur. A partir da análise discursiva proposta na dissertação *A identidade feminina interior e exterior de Lady Susan* (Silva, 2021), o estudo evidencia como a protagonista se constrói na tensão dialética entre as instâncias do *ser* e *parecer*. Ao operar as categorias do quadrado da veridicção (Greimas; Courtés, 1979), Lady Susan instaura um estilo existencial — ou *forma de vida* — que rompe deliberadamente com as normatividades de gênero vigentes na sociedade inglesa setecentista. Com um *idem* sustentado pela nobreza, beleza e eloquência, e um *ipse* orientado pelo desejo de autodeterminação (Ricoeur, 2006), Lady Susan constrói uma narrativa de si que combina manipulação discursiva e autonomia interna. Suas estratégias epistolares revelam tanto a consciência dos mecanismos sociais que regulam o feminino quanto sua habilidade em subvertê-los, aproximando a personagem dos debates sobre poder, corpo e normatividade formulados por Michel Foucault (1978, 1985, 1986), Simone de Beauvoir (1970) e Virginia Woolf (1942). Ao reposicionar Lady Susan como figura anti-heroica e impropriamente feminina para sua época, o estudo evidencia como o romance instaura uma crítica implícita às coerções de gênero, expandindo as possibilidades interpretativas sobre feminilidade, agência e performatividade na obra de Austen.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Lady Susan. Jane Austen. Semiótica. Identidade Feminina. Formas de Vida.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: mile321@usp.br

** Doutora em Filologia e Língua Portuguesa (FFLCH-USP, 2011); Pós-doutora em Estudos da Tradução (FFLCH-USP, 2016) e Doutora em Estudos Literários e Culturais (FFLCH-USP, 2023). E-mail: solangepinheiro@alumni.usp.br

Introdução

A escrita epistolar de *Lady Susan*¹, romance atribuído ao período inicial da produção literária de Jane Austen, apresenta uma protagonista cuja identidade feminina se constrói em tensão permanente com os modelos normativos da sociedade inglesa do final do século XVIII. Diferentemente das heroínas que viriam a consolidar o reconhecimento crítico da autora, Lady Susan atua no interior de convenções sociais que ela domina, manipula e frequentemente subverte, o que a torna uma figura problemática para leituras morais ou sentimentais tradicionais.

Essa singularidade pode ser descrita, em termos semióticos, como o resultado de uma articulação sistemática entre *ser* e *parecer*, categorias centrais do regime da veridicção tal como formulado por Greimas e Courtés (1979). Ao longo do romance, a protagonista constrói imagens de si que oscilam entre a adequação estratégica às expectativas sociais e a afirmação de uma vontade própria que se manifesta de modo recorrente em suas escolhas e modos de agir.

A análise desenvolvida na dissertação *Identidade narrativa da protagonista na forma epistolar: estudo sobre a obra Lady Susan, de Jane Austen* (Silva, 2021) demonstrou que essa oscilação não deve ser compreendida como incoerência psicológica, mas como efeito discursivo resultante da conjunção entre um *idem* sustentado por atributos socialmente valorizados — como nobreza, beleza e eloquência — e um *ipse* orientado pelo desejo de autodeterminação (Ricoeur, 2006). Segundo essa perspectiva, Lady Susan apresenta-se como um sujeito capaz, no sentido ricoeuriano do “eu posso”, cuja identidade se constrói narrativamente no entrelaçamento entre permanência e ação (Ricoeur, 2006, p. 111–115).

No nível discursivo, a protagonista se move de maneira marcada entre os polos do quadrado semiótico. A análise semiótica apontou que Lady Susan permanece frequentemente no domínio da categoria /identidade/, uma vez que, como apontado na dissertação (Silva, 2021), Lady Susan não busca adequar-se ao papel feminino social; ao contrário, sustenta um agir orientado por sua própria vontade, sem subordinar-se ao decoro, esta heroína demonstra uma “[...] vontade de poder incorrigível, sua vivacidade, sua rebeldia erótica, seu desprezo triunfante por todo o ‘nonsense romântico’ que mantém outras mulheres submissas [...] uma autoridade feminina subversiva que Austen não consegue, de modo algum, condenar plenamente”² (Austen, 1998, p. xxvii-xxvi, tradução nossa). Essa postura, sustentada por uma forma de vida autônoma, a possibilita manejar estrategicamente máscaras

¹ Convém esclarecer que *Lady Susan* corresponde ao título da obra epistolar de Jane Austen, a qual leva o nome de sua protagonista. Ao longo deste artigo, o uso de *Lady Susan* em itálico refere-se à obra, enquanto a forma sem itálico diz respeito à personagem homônima.

² Texto original: “[...] incorrigible will to power; her gaiety, her erotic rebelliousness, her triumphant contempt for all the ‘romantic nonsense’ that keeps other women subservient [...] a subversive female authority that Austen cannot bring herself wholeheartedly to condemn”.

quando necessário, sobretudo para evitar sanções negativas no espaço social. Assim, ao declarar que “pretende conquistar o coração da cunhada por meio das crianças” (Austen, 2017, p. 57, tradução **), a personagem opera conscientemente dentro da lógica das expectativas normativas do feminino, ao mesmo tempo em que as subverte por meio de seu cálculo e de sua performatividade.

Partindo desse quadro teórico, o presente artigo não se propõe a retomar integralmente o percurso analítico da dissertação, mas a examinar um problema pontual: de que modo a protagonista sustenta uma coerência identitária própria mesmo quando suas ações sociais assumem formas dissimuladas, performáticas ou moralmente reprováveis. Argumenta-se que essa coerência se manifesta por meio de uma *forma de vida* (Greimas; Fontanille, 1993; 2014) fundada na recorrência de escolhas e exclusões que organizam sua existência narrativa, ainda que tal forma de vida se apresente como desviada em relação às normatividades de gênero de sua época.

Nesse sentido, as estratégias epistolares de *Lady Susan* revelam não apenas a consciência dos mecanismos sociais que regulam o feminino — amplamente discutidos por Simone de Beauvoir (1970) e Michel Foucault (1978; 1985; 1986) —, mas também a habilidade da personagem em operar no interior desses mecanismos de modo estratégico. A crítica de Virginia Woolf (1942) ao ideal do “Anjo do Lar” oferece, nesse contexto, um contraponto histórico relevante, ao evidenciar o modelo de feminilidade contra o qual a protagonista se posiciona de forma sistemática.

Ao mobilizar a Semiótica francesa e a teoria da identidade narrativa, este artigo busca, portanto, demonstrar como *Lady Susan* instaura uma reflexão crítica sobre identidade, performatividade e poder, ao construir uma personagem feminina cuja atuação desafia os limites entre autenticidade e encenação, *ser e parecer*, submissão e afirmação de projetos próprios.

Referencial Teórico e Metodológico

A leitura semiótica e narrativa de *Lady Susan* apoia-se em três operadores conceituais centrais: (1) a teoria semiótica greimasiana, especialmente as modalidades veridictórias, (2) a teoria da identidade narrativa de Ricoeur e (3) a crítica social e axiológica do feminino na Inglaterra do século XVIII, articulada a autoras como Simone de Beauvoir, Virginia Woolf e o autor Michel Foucault.

A análise desenvolvida neste artigo inscreve-se no campo da semiótica francesa, tal como formulada por Greimas e sistematizada em colaboração com Courtés, no *Dicionário de Semiótica* (1979) e, posteriormente, no desdobramento passional com Fontanille em *Semiótica das Paixões* (1993) entre outros trabalhos. A fundamentação foca-se, especialmente, no que se refere à noção de texto como objeto de significação e à produção de efeitos de sentido. Parte-se do pressuposto

de que a identidade de uma personagem literária não se apresenta como essência psicológica prévia, mas como efeito de sentido construído discursivamente, resultante da organização interna do texto e de seus mecanismos narrativos e discursivos. Nesse enquadramento, a análise privilegia os procedimentos que permitem descrever *o que o texto diz e os modos como diz*, considerando o texto como um “todo de sentido” (Greimas; Courtés, 1979), estruturado por relações semânticas e sintáticas que produzem coerência e inteligibilidade.

Como observa a professora Diana Luz Pessoa de Barros, “não basta reconhecer que ‘este é um discurso em primeira pessoa’, mas é preciso, pela análise completa do texto, explicar as razões dessa escolha e quais os efeitos que, com essa opção, se obtêm” (2005, p. 60). É nesse horizonte que se mobiliza o regime da *veridicção* — articulado pelas categorias de *ser*, *parecer*, *não-ser e não-parecer* — como operador analítico central para a descrição dos *efeitos de verdade* construídos no discurso, entendidos não como correspondência direta com uma realidade exterior, mas como resultado de contratos semióticos inscritos na própria organização textual.

Nesse enquadramento, a oposição entre *ser* e *parecer* não é tomada como simples dicotomia moral ou psicológica, mas como operador analítico que permite descrever a circulação de valores, crenças e sanções no interior da narrativa. A *veridicção* é compreendida, portanto, como um regime de leitura do *verdadeiro* e do *falso* no discurso, dependente de contratos implícitos entre sujeitos, e não como correspondência direta entre linguagem e realidade (Greimas; Courtés, 1979). É a partir desse regime que se examinam as *estratégias discursivas* mobilizadas por Lady Susan no espaço epistolar, sobretudo no que diz respeito à construção e à manipulação de imagens de si. Parte da análise, portanto, recai no modo como a protagonista, constrói nos textos de suas cartas para os demais personagens, manuseando as categorias *ser* e *parecer*, para atingir propósitos e *efeitos de sentido* distintos.

Associado a esse eixo, o artigo mobiliza o conceito de *forma de vida*, tal como desenvolvido por Greimas e Fontanille, especialmente a partir da obra *Semiótica das Paixões* (1993) e expandido em trabalhos posteriores como *O Belo Gesto* (2014)³. Longe de designar um traço psicológico ou comportamental isolado, o belo gesto “não pode ser normatizado, a não ser que ele se torne um comportamento convencional pertencente a uma moral social. Na medida que ele funda uma moral pessoal, ele só poderia depender da “ética”, no sentido de Paul Ricoeur.” (Greimas; Fontanille, 2014, p. 24). Enquanto o conceito de *forma de vida* pode ser compreendido resumidamente como uma “recorrência nos comportamentos e no projeto de vida do sujeito” (Greimas; Fontanille, 2014, p. 30); em outras palavras, a *forma de vida* segue decorrente de *belos gestos* os quais inauguram uma coerência

³ Originalmente publicado em 1993.

na existência, como uma maneira de *ser* e de *aparecer* que se manifesta por escolhas e por exclusões individualizadas.

Nesse sentido, a identidade da protagonista *Lady Susan* pode ser descrita como a de um “ser natural” que exprime um “grito de alegria libertária ou sufocação do peixe fora d’água” (Greimas; Fontanille, 1993, p. 22), e apreendida como uma *coerência deformante*⁴. Tal conceito permite identificar a unidade axiológica subjacente às múltiplas máscaras sociais assumidas pela personagem na obra de Austen, evidenciando que a variação performativa de suas ações não implica instabilidade identitária. Ao contrário, suas manobras discursivas obedecem a um projeto existencial consistente, em que a “deformação” — ou seja, a seleção rigorosa de valores e atitudes — garante a manutenção de seu estilo de presença perante os outros personagens.

No plano enunciativo, a análise considera ainda a noção de *ethos*, conforme trabalhada no interior da semiótica discursiva, como efeito de imagem produzido pelo discurso e atribuído a um sujeito enunciador, entendido como a imagem do sujeito que emerge do próprio dizer, uma vez que, o *ethos* corresponde à “imagem de um orador colhida pelo auditório a partir daquilo que é dito” (Discini, 2016, p. 26). No caso de *Lady Susan*, o *ethos* varia conforme o destinatário das cartas, mas mantém regularidades que permitem identificar uma lógica estratégica de adequação e dissimulação. A articulação entre esses operadores semióticos é complementada pela teoria da identidade narrativa de Paul Ricoeur, particularmente pela distinção entre *idem* e *ipse*.

Por fim, autores como Simone de Beauvoir, Virginia Woolf e Michel Foucault são mobilizados exclusivamente no plano da contextualização axiológica e histórica. Suas contribuições não operam como método de análise textual, mas como horizonte crítico para a compreensão das normas, expectativas e dispositivos sociais que regulam a feminilidade no contexto inglês do século XVIII. Esses referenciais permitem situar os valores em jogo na narrativa sem deslocar o eixo analítico da semiótica, que permanece como fundamento central do exame do corpus.

Dessa forma, o percurso metodológico adotado neste artigo articula descrição estrutural, análise discursiva e contextualização axiológica, mantendo como princípio a primazia do texto e de seus mecanismos de significação. A identidade de

⁴ O termo *coerência deformante* refere-se à maneira como uma “forma de vida” se define. É mencionada por Greimas e Fontanille como “deformação coerente que ela induz a todos os níveis do percurso de individuação: nível sensível e tensivo, nível passional, nível axiológico, nível discursivo e aspectual, etc.” (2014, p. 30-31). Ou seja, o sujeito seleciona e organiza os acontecimentos sob uma lógica própria. Não se trata de “deformação” no sentido negativo de erro, mas sim de uma “formatação” ou “estilização”: o sujeito escolhe determinados valores (axiologia) e os aplica de forma tão persistente que essa repetição acaba por dar uma forma única e reconhecível a toda a sua existência, filtrando a realidade através desse estilo pessoal.

Lady Susan é, assim, apreendida como efeito narrativo e discursivo, construído no espaço tenso entre ser e parecer, e inteligível apenas a partir das relações estruturais que organizam seu dizer e seu agir.

Semiótica francesa: veridicção, formas de vida e dinâmica identitária

A investigação parte do quadrado semiótico das modalidades veridictórias (Greimas; Courtés, 1979, p. 488), conforme mobilizado na dissertação (Silva, 2021). Essa ferramenta possibilita descrever os efeitos de sentido entre *ser*, *parecer*, *não-ser* e *não-parecer*, instrumentais para compreender a oscilação constante de Lady Susan entre a identidade que encena e a identidade que preserva. Como observou o estudo, a protagonista desloca-se entre categorias contrárias e contraditórias, construindo uma narrativa socialmente eficaz, mas semanticamente instável, sobretudo quando manipula a percepção alheia (Silva, 2021).

Associado a isso, emprega-se o quadrado da Dinâmica Identitária de Eric Landowski (2002), citado na dissertação via Saraiva (2011). Esse modelo articula **alteridade** e **identidade** como eixos relacionais, permitindo analisar como Lady Susan maneja o pertencimento social, adequando-se externamente ao papel feminino normativo para obter sanções positivas, mesmo quando tal papel contradiz sua *ipseidade* (Silva, 2021, p. 76–82).

O conceito de **forma de vida** (Fontanille; Greimas) também se mostra fundamental, pois orienta a leitura da coerência prática e axiológica da personagem. Na semiótica, a *forma de vida* designa o modo como um sujeito organiza e manifesta seu sistema de valores e competências através de práticas e discursos — estabelecendo, assim, uma coerência ética e prática de sua existência. Sua relevância para a análise é demonstrar que, por trás das máscaras sociais de Lady Susan, há um **projeto existencial unificado** e intencional. Lady Susan constrói, performa e sustenta uma forma de vida fundada na astúcia e na autonomia estratégica, que lhe permite atuar nos interstícios da ordem social sem se submeter plenamente a ela.

Identidade narrativa: *idem*, *ipse* e adscrição

O arcabouço ricoeuriano (Paul Ricoeur, 2006) ilumina o modo como a personagem administra seus impulsos, promessas e autoimagem. A dissertação destacou que Lady Susan sustenta “hábitos estáveis” associados à identidade *idem*, ao passo que sua ação narrativa projeta um *ipse* orientado pelo desejo e pela promessa.

É a dialética entre esses dois polos que fundamenta sua atuação: uma mesmidade que ancora seu papel social e uma *ipseidade* que tensiona e, às vezes, contraria essa aparência. A noção de *adscrição*, central em Ricoeur, ilumina o vínculo ético entre a ação e seu agente. O conceito responde à questão “quem fez a ação?” ao imputar a

responsabilidade da ação (e suas intenções) ao sujeito que a realizou. Essa ideia foi usada na tese para evidenciar os vínculos entre ação, intenção e responsabilidade da protagonista (Ricoeur, 2006, p. 113), reforçando que Lady Susan é plenamente autônoma e responsável por sua forma de vida e suas escolhas.

Perspectiva crítica do feminino no século XVIII

A análise incorpora os debates de Simone de Beauvoir (1967; 1970) sobre a construção social da feminilidade. Ao trazer a correlação entre indivíduo e sociedade para a gênese dos conceitos de sexualidade e gênero, a autora propõe em *O Segundo Sexo* a clássica afirmação: “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (Simone De Beauvoir, 1967, p. 9). Essa proposição convida o leitor a pensar a identidade feminina não como essência biológica, mas sim como uma construção social e simbólica — e, portanto, uma *performance* — que é central para entender a manipulação de máscaras de Lady Susan. A análise também utiliza, crucialmente, a crítica de Virginia Woolf (1942) ao ideal do “Anjo do Lar” (*Angel in the House*), que descreve esta figura como a representação hegemônica da mulher vitoriana/georgiana, que deveria ser puramente abnegada, compassiva e domesticada, existindo apenas para o conforto e a valorização do homem. O posicionamento desviante de Lady Susan em relação a esse arquétipo é o que permite à personagem compor uma crítica direta. Michel Foucault (1978, p. 89) rompe com a visão repressiva do poder, argumentando que este “não é uma substância. Não é um atributo. É o nome que se dá a uma situação estratégica complexa numa sociedade dada”. Essa abordagem estratégica é crucial, pois permite ir além da simples denúncia de opressão e entender a inteligência tática de *Lady Susan* ao manejar as normas sociais. A protagonista domina o saber produzido pelo poder (as regras de decoro) e o utiliza como uma tática para produzir efeitos discursivos vantajosos, explorando as fissuras desse sistema de controle de condutas (Silva, 2021).

Procedimentos metodológicos

A organização do *corpus* epistolar seguiu a segmentação adotada na tese: grupos de cartas definidos pela posição enunciativa — cartas à família De Courcy, cartas a Alicia Johnson e cartas gerais — com o intuito de investigar como cada interlocutor constrói efeitos de verdade ou de falsidade sobre a protagonista. A metodologia articula:

- análise das modalidades veridictórias para mapear o percurso do *ser/parecer*,
- análise enunciativa dos *ethos* construídos nas diferentes perspectivas,
- leitura narrativa dos conflitos entre *idem* e *ipse*,
- articulação entre valores sociais e formas de vida.

Análise

A análise organiza-se em três movimentos principais: (1) o jogo veridictório nas cartas, (2) a forma de vida e os desvios axiológicos e (3) as máscaras sociais como operadores de manipulação narrativa.

Entre ser e parecer: o percurso veridictório

Seguindo o quadrado da veridicção, a dissertação demonstrou que Lady Susan ocupa predominantemente as combinações *parecer/não-ser* e, quando deseja atrair confiança, desloca-se para *parecer/ser* — mas raramente para ser sem mediação estratégica. Um caso exemplar é sua relação com Reginald, que percorre “praticamente uma volta completa no quadrado veridictório” (Silva, 2021, p. 83).

A personagem Reginald passa da suspeita inicial (*não-parecer/não-ser*) ao encantamento (*parecer/ser*), retornando depois à percepção da falsidade — demonstrando o poder da protagonista em manipular valores, crenças e paixões alheias.

Formas de vida e desvios axiológicos

A forma de vida de Lady Susan evidencia uma coerência interna marcada pela primazia do desejo, da astúcia e do cálculo. Como observou a tese, sua ipseidade impulsiona ações contrárias ao que representa socialmente. Ela domina códigos sociais, mas os usa como instrumentos de vantagem, não de pertencimento. Esse desvio axiológico manifestava-se, por exemplo, em:

- sua relação instrumental com a maternidade,
- a concepção pragmática do casamento,
- a sedução como recurso de poder,
- a recusa sistemática de qualquer submissão moral.

Em sua totalidade, a forma de vida de Lady Susan opera como um contraponto prático e discursivo ao ideal do “Anjo do Lar”. Enquanto a norma social impunha a docilidade, a protagonista escolhe a astúcia como virtude. O seu uso instrumental da maternidade e do casamento, por exemplo, reflete a recusa em aceitar a servidão moral associada à figura feminina hegemônica. A manipulação de regras sociais, longe de ser um vício secundário, configura-se como a principal ferramenta de agência de uma mulher que, desprovida de poder econômico e político, utiliza a linguagem e a performance de gênero para criar sua própria forma de vida, tensionando o sistema de controle de condutas analisado por Foucault. Esse

desvio axiológico transforma o romance em um comentário cáustico sobre o que a sociedade espera da mulher e o que ela é capaz de ser.

Máscaras sociais e *ethos*

No nível enunciativo, o artigo recupera a constatação da tese de que *Lady Susan* maneja máscaras sociais conforme o interlocutor. As cartas a Alicia Johnson revelam o *ethos* autêntico, francamente estratégico, enquanto as cartas aos Vernon e aos De Courcy exibem um *ethos* modulado, cortês, maternal e até afetuosos — sempre com fins persuasivos. A protagonista, afirmou o estudo, é capaz de alterar os outros, mas não a si mesma o que reforça o predomínio de um eixo identitário estável (*idem*) sustentado pela performance contínua de uma máscara social calculada (*alteridade*).

Considerações Finais

A leitura semiótica e narrativa de *Lady Susan* permite compreender a personagem como uma figura cuja identidade se constrói na tensão permanente entre ser e parecer, categorias fundamentais do regime da veridicção. Ao longo do romance, *Lady Susan* mobiliza máscaras sociais distintas conforme o interlocutor e a situação discursiva, mas essa variação não compromete a unidade de seu projeto existencial. Ao contrário, como demonstrado na dissertação de Silva (2021), suas escolhas reiteradas revelam uma coerência profunda orientada pela ipseidade, ainda que expressa por meio de estratégias dissimuladas.

A articulação entre *idem* e *ipse*, nos termos de Paul Ricoeur (2006), mostra-se decisiva para compreender essa dinâmica. Se, por um lado, a protagonista preserva atributos estáveis que garantem sua legibilidade social, por outro, ela se afirma como sujeito responsável por suas ações, assumindo plenamente as consequências de suas escolhas. A noção ricoeuriana de adscrição permite, assim, compreender *Lady Susan* como agente ético de sua própria narrativa, cuja identidade não se reduz à aparência social que encena.

Nesse enquadramento, o conceito de *forma de vida*, tal como desenvolvido por Greimas e Fontanille (1993; 2014), oferece um operador analítico fundamental. Conforme afirmam os autores, a forma de vida corresponde a uma recorrência de comportamentos e escolhas que instauram uma coerência existencial, manifestada por meio de seleções axiológicas e exclusões individualizadas (Greimas; Fontanille, 2014, p. 30). Em *Lady Susan*, essa coerência assume a forma de uma *coerência deformante*, na medida em que se constrói por desvio em relação às normas morais e sociais do período, sem, contudo, perder sua unidade interna.

Se a análise semiótica revelou o refinamento técnico dessa personagem, sua inserção no conjunto da obra de Austen aponta para algo mais amplo: uma crítica

social incisiva. Austen sempre tensionou as estruturas de poder que restringiam a vida das mulheres, denunciando a precariedade da condição feminina e a violência simbólica que sustentava a ordem patriarcal. Em *Lady Susan*, essa crítica assume forma particularmente mordaz, expondo, por meio da audácia da protagonista, a falsidade das convenções sociais e o caráter opressivo dos papéis impostos às mulheres.

Nesse panorama, Lady Susan ocupa um lugar singular, no qual a jovem autora parece hesitar quanto ao posicionamento que assume em relação à própria protagonista. Uma evidência dessa ambivalência é o fato de Lady Susan concluir o romance sem sofrer qualquer punição por suas “travessuras imorais”, o que permite que a personagem seja lida, por muitos, como uma vilã — ainda que também como uma sobrevivente que se recusa a aceitar o papel de vítima passiva (Austen, 1998 p. xxvii). Enquanto outras protagonistas maduras de Austen oferecem resistência pela moral, pela integridade ou pela recusa calculada (como Elizabeth Bennet em *Orgulho e Preconceito*), a personagem evidencia, assim, aquilo que a dissertação identificou como um caso exemplar de feminino impropriamente codificado, capaz de expor a deterioração do exercício social e a fragilidade dos dispositivos normativos que regulavam a conduta feminina no século XVIII (Silva, 2021). A crítica de Simone de Beauvoir (1970) à naturalização dos papéis femininos e a análise foucaultiana dos mecanismos de poder e controle das condutas (Foucault, 1978; 1985; 1986) permitem situar essa figura em um horizonte mais amplo de reflexão sobre gênero, poder e subjetividade.

Essa postura anti-heroica a torna uma figura que antecipa a modernidade e as figuras femininas complexas que, mais tarde, aparecerão em segundo plano, como Mary Crawford (*Mansfield Park*) e Isabella Thorpe (*Northanger Abbey*). É relevante considerar que, segundo estudiosos da Literatura Inglesa, Austen escreveu *Lady Susan* durante sua adolescência, e o romance só foi publicado postumamente em 1871, 54 anos após sua morte. Essa exclusão sugere a hipótese de que Austen poderia ter considerado a crítica explícita e a mordacidade da protagonista excessivas para a aceitação social de seu tempo, optando, em suas obras publicadas em vida, por um tom mais sutil. Tal circunstância reforça, portanto, a pertinência de investigações dedicadas a essa protagonista, ainda relativamente pouco explorada pela crítica especializada.

Ao construir uma protagonista que resiste não pela moral ou pela abnegação, mas pela astúcia, pela linguagem e pela gestão estratégica de si, Austen antecipa debates que permanecem centrais na crítica literária contemporânea. *Lady Susan* revela, assim, não apenas um experimento narrativo singular, mas uma denúncia sofisticada das restrições impostas às mulheres de sua época, expondo a dissonância entre as formas de vida possíveis e aquelas socialmente permitidas.

SILVA, M.A.; CARVALHO, S.P.P. *Between being and seeming: Lady Susan and the narrative configuration of the improper woman in the 18th century*. Itinerários, Araraquara, n. 62, p. 215-228, jan./jun. 2026.

■ **ABSTRACT:** *This article examines the identity configuration of Lady Susan, the protagonist of Jane Austen's epistolary novel, through the lens of French Semiotics and Paul Ricoeur's theory of narrative identity. Drawing on the analytical framework developed in the dissertation A identidade feminina interior e exterior de Lady Susan (Milene de Almeida Silva, 2021), the study demonstrates that the character is constructed through a complex articulation between being and seeming, moving within the semiotic square of veridiction (Algirdas J Greimas; Joseph Courtés, 1979) and projecting a way of life that diverges from the normative expectations imposed on eighteenth-century English women. With an idem grounded in noble lineage, beauty and eloquence, and an ipse oriented toward self-determination (Paul Ricoeur, 2006), Lady Susan produces a self-narrative that combines discursive manipulation with internal autonomy. Her epistolary strategies reveal both an acute awareness of the social mechanisms regulating femininity and a deliberate subversion of them, aligning the character with debates on power, normativity, and the female body developed by Michel Foucault (1978, 1985, 1986), Simone De Beauvoir (1970), and Virginia Woolf (1942). By repositioning Lady Susan as an anti-heroic and improperly feminine figure, this article highlights how the novel implicitly critiques gender constraints while expanding interpretive possibilities concerning femininity, agency, and performativity in Austen's work.*

■ **KEYWORDS:** *Lady Susan. Jane Austen. Semiotics. Female Identity. Ways of life.*

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Dayana Celestino de. **Estudo semiótico sobre o remorso**. RevLet – Revista Virtual de Letras, v. 2, n. 1, 2010.

AUSTEN, Jane. **A abadia de Northanger / Northanger Abbey**. Edição bilingue. São Paulo: Landmark, 2009.

_____. **Northanger Abbey, Lady Susan, The Watsons, Sanditon**. Edited and with notes by John Davie and an Introduction by Terry Castle. Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. **Lady Susan**. Tradução de Bibiana Almeida. São Paulo: Grua Livros, 2017.

_____. **Mansfield Park**. Edição bilingue. São Paulo: Landmark, 2010.

_____. **Orgulho e Preconceito / Pride and Prejudice**. Edição bilingue. São Paulo: Landmark, 2010.

_____. **Persuasão / Persuasion**. Edição bilingue. São Paulo: Landmark, 2008.

_____. **Razão e Sensibilidade / Sense and Sensibility**. Edição bilingue. São Paulo: Landmark, 2010.

_____. **Selected Letters, 1796–1817**. Edited by R. W. Chapman. Oxford: Oxford University Press, 1955.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. Editora PARMA LTDA, 4ª edição. São Paulo, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo. 1. Fatos e Mitos**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

_____. **O segundo sexo. 2. A Experiência Vivida**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BIAJOLI, Marcelo. **Jane Austen e os Estudos de Gênero no Século XXI**. *Cadernos Pagu*, n. 52, 2018.

DISCINI, Norma. **Éthos e estilo**. In: LIMA, Eliane Soares de; GEBARA, Ana Elvira Luciano; GUIMARÃES, Thayse Figueira (org.). *Estilo, éthos e enunciação*. Franca: Unifran, 2016. p. 16–57.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque, 13.a Edição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **History of Sexuality – Volume 1: An introduction**. Tradução do Francês por Robert Hurley. Pantheon Books, New York, 1978.

_____. **The Use of Pleasure – Volume 2 of The History of Sexuality**. Tradução do Francês por Robert Hurley. Vintage Books, New York, 1985.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**. New Haven; London: Yale University Press, 1979, 1984.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica Estrutural**. Trad. Haquira Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1973.

GREIMAS, Algirdas; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis

da Silva, Maria José Castagnetti Sembra, Tieko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

GREIMAS, Algirdes; FONTANILLE, Jacques. **O belo gesto**. *Revista Recherches Sémiotiques*. Semiotic Inquiry, v.13, n.1-2, p.-21-35, 1993 (Original). Em NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos; ABRIATA, Vera Lucia Rodella (Orgs.). **Formas de Vida: Rotina e acontecimento**. Ribeirão Preto: Editora Coruja, 2014.

_____. **Semiótica das Paixões, dos estados de coisas aos estados de alma**. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Editora Ática, 1993.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. **Sentir, saber, tornar-se: estudo semiótico do percurso entre o sensório e a identidade narrativa**. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2016.

HEILBORN, Maria Luiza. Gênero, sexualidade e saúde. In: **Saúde, Sexualidade e Reprodução – compartilhando responsabilidades**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1997. p. 101–110.

IRIGARAY, Luce. **This Sex Which Is Not One**. Trad. Catherine Porter; Carolyn Burke. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1977.

JALLAND, Patricia; HOOPER, John. **Women from Birth to Death: The Female Life Cycle in Britain, 1830–1914**. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press International, 1986.

JENKINS, Elizabeth. **Jane Austen: A Biography**. Pellegrini & Cudahy, 1949.

JODELET, Denise. “O movimento de retorno ao sujeito e a abordagem das representações sociais.” *Connexions – Sociedade e Estado*, v. 24, n. 3, p. 679–712, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v24n3/04.pdf>. Último acesso em 03 janeiro 2026.

_____. Representações sociais: um domínio em expansão. In: **Les représentations sociales**. Paris: PUF, 1989, pp. 31-61. Tradução: Tarso Bonilha Mazzotti. Revisão Técnica: Alda Judith Alves-Mazzotti. UFRJ-Faculdade de Educação.

JOHNSON, Claudia L. **Jane Austen: Women, Politics and the Novel**. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

KAUVAR, Elaine M. Jane Austen and the Female Quixote. In: **Studies of the Novel**, v. 2, n. 2, p. 211–221, 1970.

KNATCHBULL-HUGESSEN, Edward; BRABOURNE, Lord. **Letters of Jane Austen — Volume 1**. New York: Cambridge University Press, 2009.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro Ensaios de sociosemiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

RICOEUR, Paul. **Percorso do reconhecimento**. Trad. L. C. Susin. São Paulo: Loyola, 2006.

SARAIVA, José Américo Bezerra. **Sujeito do discurso, crise de identidade e poéticas contemporâneas**. Cadernos de Semiótica Aplicada. Vol. 9.n.2, dezembro de 2011. Disponível em <<https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/viewFile/4715/4192>>. Último acesso em 12 de outubro de 2011.

SILVA, Milene de Almeida. *Identidade narrativa da protagonista na forma epistolar: estudo sobre a obra Lady Susan, de Jane Austen*. 2021. 210 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos femininas**. E-book L&PM Pocket, trad. de Denise Bottmann, 2012. Publicado originalmente em *A morte da mariposa*, 1942.



OS (DES)CAMINHOS DA MAIS RECENTE ADAPTAÇÃO DO ROMANCE *PERSUAÇÃO*, DE JANE AUSTEN: AS FRONTEIRAS ENTRE LITERATURA E CINEMA E A ANGÚSTIA DA FIDELIDADE

Munike Martins BONET*

■ **RESUMO:** Este artigo analisa a mais recente adaptação cinematográfica do romance *Persuasão* (1818), de Jane Austen, dirigida por Carrie Cracknell, lançada pela Netflix em 2022, a partir de uma abordagem comparativista fundamentada nos estudos contemporâneos de adaptação e intermedialidade. À luz dos debates em torno da fidelidade, discute-se a recorrente tendência de hierarquização entre literatura e cinema e a expectativa de submissão da narrativa fílmica ao texto-fonte, sobretudo quando se trata de obras canônicas como as de Jane Austen. Com base nas contribuições teóricas de autores como Robert Stam (2005, 2006, 2008), Irina Rajewski (2012), Linda Hutcheon (2013) e Maria Cristina Cardoso Ribas (2014), este texto propõe-se a observar a adaptação como processo de negociação intertextual e de ressignificação estética e ideológica. A análise concentra-se nas escolhas narrativas e formais do filme, como a quebra da quarta parede, a narração em primeira pessoa e a atualização da linguagem, bem como nas tensões entre leitores tradicionais de Austen, crítica especializada e público contemporâneo. Argumento que a adaptação de Cracknell estabelece um diálogo complexo com o mosaico midiático atual e evidencia como releituras cinematográficas podem dizer algo sobre o presente tanto quanto sobre o texto literário que as inspira. Nesse sentido, novas adaptações reacendem debates sobre textos considerados canônicos, embora possam gerar dissonâncias interpretativas.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Persuasão*. Jane Austen. Intermedialidade. Literatura. Cinema.

Introdução

O entrelaçamento das narrativas fílmica e literária constitui um trabalho delicado, exigindo um cruzamento de vozes e linguagens que enfrenta desafios variados, os quais abrangem desde a complexidade teórica e metodológica até a

* Mestre em Letras. UFT-TO. Universidade Federal do Tocantins. Doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada. UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20559-900 – munike.bonet@gmail.com

precedência cronológica da literatura em relação ao cinema e sua consequente canonização. Além disso, a ampla recepção do cinema, enquanto meio de comunicação de massa que atinge um público mais extenso e diversificado, constitui outro fator relevante. Ademais, é necessário considerar questões de outra ordem, como a influência da crítica especializada — em ambas as esferas — e a sujeição ao mercado.

O desafio que inevitavelmente se impõe é compreender a intersecção entre essas narrativas sem reforçar um estatuto de superioridade de uma em relação à outra, evitando estabelecer uma relação de subserviência entre elas. Além disso, busca-se evitar a avaliação do quanto o roteirista e/ou diretor se aproximou ou se distanciou do texto-fonte, tomando a fidelidade ao original como critério de hierarquização entre as narrativas. Com o avanço das pesquisas sobre adaptação, reconhece-se cada vez mais a liberdade criativa de roteiristas e cineastas para propor interpretações e recortes próprios ao longo de seu processo criativo. Esse reconhecimento favorece um juízo crítico mais flexível. O presente desafio consiste em oferecer uma interpretação que não hierarquize as narrativas em análise — o romance *Persuasão*, de Jane Austen, e sua mais recente adaptação cinematográfica. Para isso, adoto um enfoque comparativista fundamentado em uma vertente crítica contemporânea dos estudos de intermedialidade.

Na esteira destes estudos, autores como Robert Stam (2008) destacam que as adaptações não devem ser entendidas como meras transposições literais, mas como processos de negociação intertextual, nos quais o diálogo entre literatura e cinema permite novas possibilidades de significação e interpretação. Robert Stam defende uma abordagem crítica que valoriza a criatividade dos cineastas e as ressignificações geradas pela transposição de uma obra de um meio para outro. Nessa mesma linha, Irina Rajewski (2012) problematiza as fronteiras entre mídias, enfatizando que as adaptações devem ser vistas como parte de um complexo ecossistema midiático que desafia categorizações estanques e promove um diálogo constante entre diferentes formas artísticas. Por sua vez, Maria Cristina Cardoso Ribas (2014) sugere que a adaptação pode ser pensada como um passeio criativo pelas “fronteiras permeáveis” entre literatura e cinema, ampliando as possibilidades interpretativas e abrindo espaço para inovação estética.

Meu interesse nessa interpretação reside especialmente nas ressignificações propostas pela última adaptação e, com elas, o caráter emergente de diálogos que abranjam a intrincada relação entre os reconhecidos clássicos da literatura e o mosaico midiático contemporâneo. Em diálogo com as teorias aqui referenciadas, proponho deslocar o foco da fidelidade para a análise da adaptação como produto cultural situado historicamente, cuja configuração estética e narrativa se articula a um regime contemporâneo de circulação midiática marcado por dinâmicas de mercado, visibilidade digital e sensibilidade ideológica.

As Fronteiras Entre Literatura e Cinema e a Angústia Da Fidelidade

Antes de 2022, *Persuasão*, publicado postumamente em 1818, já havia sido adaptado quatro vezes para a televisão e o cinema¹: uma primeira minissérie em 1960, com roteiro de Michael Voysey e Barbara Burnham; outra em 1971, com roteiro de Julian Mitchell; um filme em 1995, com roteiro de Nich Dear; e um em 2007, com roteiro de Simon Burke. Todas produzidas com o envolvimento da emissora britânica BBC. Essas adaptações consolidaram uma tradição marcada pela ambientação de época, pelo tom introspectivo da protagonista e pela premissa de fidelidade ao texto. Em 2022, surge a versão produzida pela Netflix, dirigida por Carrie Cracknell, com roteiro de Ronald Bass e Alice Victoria Winslow. O filme nasce no contexto de uma plataforma orientada por métricas de circulação digital e alcance global imediato, o que implica um deslocamento tanto nas condições de produção quanto na própria linguagem e na estética.

A introdução de adaptações cinematográficas de clássicos nos currículos de literatura de escolas e universidades teve início de forma significativa nas décadas de 1970 e 1980. Em decorrência do crescente interesse pelo uso de mídias audiovisuais como ferramentas pedagógicas, houve a ascensão de disciplinas acadêmicas nas quais as adaptações passaram a ser estudadas como formas intertextuais e intersemióticas de interpretação literária. Textos de teóricos como Robert Stam, James Dudley Andrew e Robert McFarlane, nos anos 1980 e 1990, ajudaram a reconhecer o estudo das adaptações como um campo legítimo de investigação acadêmica, além de valorizá-las como meios de acesso e de interpretação de textos canônicos. Nessa esteira, são formulados os conceitos de “intertextualidade”, de Julia Kristeva, e “transtextualidade”, de Gérard Genette, que fortalecem os estudos de adaptação, ao sugerir diálogos que convergem em novas interpretações. Nos anos 2000, diante do avanço da tecnologia e da popularização da internet, o estudo de adaptações cinematográficas tornou-se ainda mais comum e acessível.

Para além dos debates acadêmicos, a transposição de um romance para o cinema também negocia com as primeiras interpretações e com as imagens particulares que os leitores criaram daquele mundo fictício. Alguns admiradores tendem a idolatrar a obra original, partindo do pressuposto de que nenhuma adaptação “estará à altura”, seja por alterações propostas ou por interpretações consideradas incoerentes. Segundo Linda Hutcheon (2013), uma das crenças centrais da teoria da adap-

¹ Há também três modernizações disponíveis da obra *Persuasão*, sendo o primeiro deles *Bridget Jones: The Edge of Reason*, de 2004, que propõe uma releitura moderna do livro (o enredo é vagamente baseado na obra e a cópia do romance da heroína desempenha um papel no filme). *The Lake House*, de 2006, um filme que trata de viagem no tempo e de chances perdidas e encontradas pelos protagonistas. O romance favorito da heroína, *Persuasão*, figura no filme e a cena final lembra a cena da “carta” presente na obra original. *Modern Persuasion*, de 2020 é o terceiro, também vagamente baseado no romance e novamente a cópia da obra desempenha um papel no filme.

tação é a de que o público exige fidelidade, especialmente quando lidamos com os clássicos, tais como as obras de Dickens ou Austen, por exemplo. Então, a questão inicial para a maioria das discussões sobre adaptações é se os roteiristas seguiram a narrativa conforme apresentada pelo texto-fonte, ou se tomaram o material primeiro como ponto de partida para escrever *sua* história, com acréscimos, supressões e deslocamentos, nem sempre tendo em conta que o cinema é uma mídia com suas próprias características, princípios e técnicas.

Para Robert Stam (2005), as adaptações cinematográficas são comumente recebidas com desconfiança e hostilidade, enraizadas em várias camadas de preconceito cultural e estético. Ele aponta que há uma visão moralista na crítica às adaptações, com termos como “betrayal,” “deformation,” “violation,” “bastardization,” “vulgarization,” and “desecration” sendo aplicados de forma depreciativa, reforçando o suposto status subalterno do cinema em relação à literatura. A adaptação é vista como uma prática parasitária, drenando a vitalidade do texto original; reduzida a uma versão ilustrativa ou simplificada do romance, o que reflete, em parte, uma iconofobia herdada de tradições religiosas e filosóficas. Robert Stam também destaca o “mito da facilidade”, quando o cinema é subestimado como uma forma de arte “fácil” e a experiência cinematográfica como mero entretenimento superficial, ratificando um discurso que ignora o potencial criativo e inovador que o cinema pode trazer ao reinterpretar a literatura. Além disso, a crítica pode revelar um preconceito de classe ao enxergar o cinema como uma forma de arte inferior associada às massas.

Robert Stam também observa que há uma cobrança ambígua sobre os adaptadores: quando uma adaptação atualiza o contexto do romance, é criticada por não respeitar o período original, enquanto as adaptações de época são vistas como carentes de ousadia por não modernizar a obra. Em suma, Stam defende que as adaptações estão presas a um “duplo vínculo” que reflete tanto o preconceito de classe quanto a iconofobia cultural, e que essa visão negativa desconsidera o valor criativo e a complexidade interpretativa do cinema como meio autônomo.

Em se tratando de adaptações dos livros de Jane Austen, há alvoroço tanto no universo acadêmico quanto no universo *Janeites*. Nas críticas direcionadas à última adaptação de *Persuasão* observamos claramente posições antagônicas: a dos que manifestam descontentamento com a adaptação, como a professora Marcela Santos Brígida cuja resenha para o blog Literatura Inglesa Brasil, aponta para algumas sutilezas do livro as quais parecem não ter sido compreendidas pelos roteiristas e pela equipe criativa do filme de 2022, afirmando que:

O que recebemos é uma comédia pastelão: Anne se sujando de comida, Anne rolando na terra, Anne gritando o nome de Wentworth na janela e, pasme, se sujando outra vez. [...] A Anne austeniana, ao contrário da Anne cracknelliana, pensa antes de falar e é precisa em suas atitudes porque mesmo em sua melan-

colia ela sustenta o peso de suas decisões e escolhas. A nova Anne não assume responsabilidade alguma, optando por culpar sua família e Lady Russell (resenha publicada em 16 de julho de 2022).

Em contrapartida à dos entusiastas que celebram a modernização extravagante e criativa, como Manoela Cesar, jornalista e idealizadora do projeto *Colher de Chá Books*² que em seu texto para o jornal O Globo, defende “uma Anne Elliot que se permite agachar para fazer xixi no mato, mergulhar no mar de Lyme, beber bons vinhos e não se importar em ter a barra do vestido suja de lama” (texto publicado em 19/07/2022). Segundo a jornalista: “para transpor o desafio de tornar este embalsamado clássico da literatura em algo de fato atraente para a *geração TikTok*, a produção enfatizou o humor ácido característico da escritora”. Esse argumento levantado por Manoela Cesar pode ser explorado pensando no que disse Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* ao discorrer sobre o processo de desmistificação de obras clássicas propiciado pelo cinema:

O que desaparece na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático; seu significado vai muito além da esfera da arte. *A técnica de reprodução, assim se pode formular de modo geral, destaca o reproduzido da esfera da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, coloca no lugar de sua ocorrência única sua ocorrência em massa. E, na medida em que permite à reprodução ir ao encontro daquele que a recebe em sua respectiva situação, atualiza o que é reproduzido.* Esses dois processos conduzem a um violento abalo do que foi transmitido – um abalo da tradição, que consiste no reverso da atual crise e renovação da humanidade. Estão em estreita conexão com os movimentos de massa de nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema (Benjamin, 2014, p. 23, ênfase no original).

Esse caráter da *reprodutibilidade* pode tanto ser usado para fins emancipatórios quanto para fins alienantes e de manipulação, dependendo de quem controla os meios e as narrativas. André Lefevere afirma que “toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada” (1992, p. 11).

Além disso, Benjamin (2014) pondera que o filme não é uma criação única e espontânea, mas sim o resultado de uma montagem cuidadosa de várias imagens e sequências, que podem ser ajustadas e aprimoradas ao longo do processo. Para ele, essa característica de *perfectibilidade* do cinema está relacionada à sua

² um clube de leitura cujo objetivo é reunir mulheres para ler escritoras de obras consideradas clássicos da literatura.

renúncia a um valor de eternidade, destacando o caráter mutável e em constante aperfeiçoamento da obra cinematográfica.

Ou seja, ao refletir sobre desafios e implicações ideológicas – uma vez que a perda da “aura” permite uma nova politização da arte – inerentes ao processo de reescritura, é importante reconhecer que qualquer adaptação literária envolverá decisões interpretativas que transcendem a transposição de um meio para outro e igualmente transcendem a tradição interpretativa de obras literárias.

Os próprios termos utilizados para caracterizar a relação estabelecida entre artes vêm se alargando para abranger os fenômenos intermediáticos contemporâneos. Robert Stam (2006), por exemplo, propõe um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias: reescrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocação, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. Termos que sugerem recombinação e ressignificação para abranger a amplitude do universo das adaptações. Inclusive levantando um mosaico de possibilidades e de perspectivas de leitura para o cruzamento de mídias. Adicionalmente, Irina Rajewsky (2012) afirma que independente das várias tradições de pesquisa apresentarem diferenças importantes quando submetidas a um olhar mais atento, parece existir um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de *intermedialidade* em sentido amplo:

Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, “intermedialidade” refere-se às relações entre as mídias, às interações e interferências de cunho midiático. Daí dizerem que “intermedialidade” é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico, “capaz de designar *qualquer* fenômeno envolvendo mais de uma mídia”, ou seja, qualquer fenômeno que – conforme o prefixo *inter* indica – ocorra num espaço *entre* uma mídia e outra(s). Logo, o cruzamento de fronteiras midiáticas vai constituir uma categoria fundadora da intermedialidade (Rajewsky, 2012, p. 52, ênfase no original).

A pesquisadora explica que o conceito é deveras amplo e ainda se expande nas proposições acerca das fronteiras entre mídias. Ela ressalta que devemos examinar o que pretendemos dizer quando mencionamos ‘mídias individuais’, especificidades midiáticas ou cruzamento de fronteiras midiáticas nesse contexto. Para tanto, ela mesma (2012) distingue a intermedialidade em três sentidos específicos: primeiro, como transposição midiática (ou transformação de mídia), exemplificada por adaptações de obras literárias para o cinema e novelizações. Em segundo lugar, define-se a intermedialidade pela combinação de mídias, que abrange produções como óperas, filmes, teatro, manuscritos iluminados, instalações de arte computacional, *sound art* e histórias em quadrinhos, que são consideradas formas multimídia ou híbridas. Por último, Irina Rajewsky (2012)

explora a intermedialidade nas referências intermediáticas, que ocorrem quando, por exemplo, um texto literário alude a um filme, a um gênero cinematográfico ou ao cinema em si; ou quando um filme faz referência a uma pintura, e uma pintura a uma fotografia.

Portanto, neste momento, valho-me da primeira categorização, cujo critério de observação do cruzamento de fronteiras midiáticas parte da *intermedialidade* no sentido estrito de transposição ou transformação midiática.

Os (des)caminhos da Anne de Carrie Cracknell

A protagonista do romance *Persuasão*, Anne Elliot, é uma moça solteira de 27 anos, filha de um baronete de ar narcisista. Há oito anos, foi persuadida pela amiga Lady Russell a declinar da proposta de casamento feita pelo então marinheiro da Marinha Real, Frederick Wentworth, o qual, dentro das expectativas mais racionais, não teria nada a oferecer a Anne Elliot. O grande conflito estabelecido pela narrativa é o arrependimento de Anne pela decisão tomada. Temos, então, o encontro com uma protagonista muito introspectiva e de ar melancólico, cuja família passa por uma situação de declínio financeiro devido a total falta de habilidades administrativas de seu pai, Sr. Walter Elliot. Situação que os leva à inevitável decisão de alugar a propriedade da família, Kellynch Hall, e mudar-se para Bath. Enquanto isso, Frederick Wentworth retorna de suas expedições marítimas, agora como um rico capitão da Marinha em busca de uma esposa. Por um arranjo narrativo, a propriedade da família de Anne é alugada pela irmã de Wentworth e o reencontro do casal se torna inevitável.

Na versão cinematográfica de 1995, da Sony Pictures, que se firmou como uma adaptação “fiel” ao livro e bastante admirada pelos leitores de Jane Austen, Amanda Root e Ciaran Hinds interpretam o casal Anne Elliot e Capitão Wentworth. O aspecto mais marcante é a intensidade com que Amanda Root representa as emoções que estão asfixiando Anne, e também o amadurecimento de uma mulher que vai se desvelando em busca de ser fiel a seus princípios e aspirações. O roteiro inicia com um almirante da marinha retornando triunfante da guerra e encerra também com uma cena em alto mar. Essa abordagem parece bastante interessante especialmente pelo fato de uma possível alienação política de Jane Austen em relação às Guerras Napoleônicas ser base de diversas críticas lançadas à escritora. Além dessas cenas, inúmeros dos diálogos do romance em que a Marinha é o tema principal, são contemplados na adaptação.

Em se tratando do filme de 2007, pela BBC, podemos igualmente reconhecer o tom melancólico e introspectivo da protagonista do romance. Porém, é possível sentir algum descompasso no que diz respeito ao ritmo dado ao desenvolvimento de Anne. A protagonista, ao final do longa, como num acesso de exaltação, corre extasiada pelas ruas de Bath para ir ao encontro do Capitão Wentworth. Ou seja,

há um movimento mais intenso dado ao comportamento bastante contido da personagem. Em relação ao tema da Marinha, há um recuo nesse sentido e embora ele seja mencionado, não há o mesmo espaço que lhe é dado na adaptação anterior.

Diferentemente das anteriores, na adaptação mais recente é possível notar que o roteiro propõe ressignificações específicas. O capítulo inicial do romance é quase inteiramente escrito em discurso indireto, diálogos escassos e a voz do narrador onisciente apresentando alguns personagens no estilo descritivo irônico. A proposta dos roteiristas é a narração em *off* pela própria Anne Elliot, combinada com a frequente quebra da quarta parede. Assim, Anne se coloca numa relação direta com o espectador, fazendo as vezes de narradora, apresentando e explicando elementos do enredo e descrevendo personagens. Essa escolha subverte o ponto de vista, Anne ganha voz e ela mesma conta sua história. Além disso, ao quebrar a quarta parede, o filme dá acesso direto à interioridade de Anne transformando-a em uma narradora confidente que “convida” o público a partilhar suas frustrações e esperanças. No entanto, as recorrentes explicações e descrições da narradora protagonista parecem dissipar um traço da linguagem de Austen que se trata justamente de conferir desafio ao intelecto do público complicando o processo de criação óbvia de sentido.

Se no livro o primeiro contato do leitor se dá por meio da descrição irônica do Sr. Elliot, permeada por uma delicada e ácida crítica aos desvarios aristocráticos, o roteiro do último filme opta por um início com enfoque em Anne bebendo vinho e lamentando sua pouca sorte no amor: “I almost got married once. Wentworth held my heart. But he was a sailor without rank or fortune. And I was persuaded to give him up. Now I’m single and thriving. I spend my time drinking fine wines, enjoying warm baths and lying face down on my bed. Who needs romance when one has... family?” (Persuasão, 2022)

Desde a fala inicial, a adaptação identifica o tom irônico característico de Jane Austen, um traço frequentemente negligenciado por alguns de seus críticos contemporâneos e, ainda hoje, por uma parcela de leitores. Ao mesmo tempo, apesar de a narrativa logo indicar uma inclinação para a comédia, é surpreendente olhar para uma Anne Elliot em estado de prostração e ociosidade. Essa decisão contrasta com a imagem esperada da heroína de Austen, sugerindo uma releitura deliberada da personagem.

O desenvolvimento da adaptação segue numa linha insurreta. Enquanto no filme de 2007 os cabelos de Anne não saíram do lugar mesmo após a corrida entusiasmada pelas ruas de Bath atrás do capitão Wentworth, e no de 1995 seus movimentos são ainda mais contidos e delicados; na última adaptação, Anne não só

³ Quase me casei uma vez. Wentworth tinha meu coração. Mas ele era um marinheiro, sem patente nem fortuna. E fui persuadida a desistir dele. Agora estou solteira e prosperando. Passo meu tempo bebendo vinhos caros, desfrutando de banhos quentes e deitada de bruços na minha cama. Quem precisa de romance quando se tem... família? (Tradução minha)

mantém as madeixas esvoaçantes como além de beber muito vinho, corre livremente brincando com os sobrinhos enquanto grita “*Vive la Révolution*”.

A Anne Elliot melancólica e introspectiva dá lugar a uma personagem que, ao contrário, exibe um comportamento menos contido, é pouco convincente em sua melancolia e propensa a zombarias. Essa nova abordagem se revela em diversas cenas, como quando, ao ponderar sobre a dor causada ao rejeitar o pedido de casamento de Wentworth, Anne mostra ao espectador uma caixa com recordações de sua história: “One lock of hair from him. And one from his horse, Sampson, whom I scarcely knew. And this cow bell, whose sad, empty knell best captures my melancholy⁴” (Persuasão, 2022). Num dos seus momentos de embriaguez, ela vai até a janela da casa dos Musgrove e, num rompante grita “Frederick”, após murmurar para si mesma “If only I could talk to him⁵”, no mesmo instante, arrependida e desajeitada, derrama vinho sobre a própria cabeça e continua bebendo.

No romance de Austen, o drama interno da personagem principal é uma das questões mais acentuadas. Sua consternação silenciosa é percebida e sentida ao longo da leitura, mas é verbalizada apenas em uma conversa determinante que Anne tem com o capitão Harville:

- Yes. We certainly do not forget you as soon as you forget us. It is, perhaps, our fate rather than our merit. We cannot help ourselves. We live at home, quiet, confined, and our feelings prey upon us. You are forced on exertion. You have always a profession, pursuits, business of some sort or other, to take you back into the world immediately, and continual occupation and change soon weaken impressions⁶ (Austen, 1998, p. 218).

Segundo a diretora Carrie Cracknell em entrevista ao jornal *The Irish Times* (texto publicado em 13/07/2022), para Alice e Ron, que escreveram o roteiro, a quebra da quarta parede confere ousadia à personagem e resolve a questão do acesso à interioridade de Anne, algo fundamental no romance. O que torna possível também que o público compartilhe do isolamento de Anne em um ambiente cujo narcisismo de cada um faz com que seus familiares a subestimem constantemente sem perceber quão preciosas podem ser suas contribuições. O que, para a diretora,

⁴ Uma mecha de cabelo dele. E outra do seu cavalo, Sampson, que eu mal conheci. E este sino de vaca, cujo toque triste e vazio captura melhor a minha melancolia. (Tradução minha)

⁵ Se ao menos eu pudesse falar com ele. (Tradução minha)

⁶ — Sim. Nós certamente não os esquecemos tão depressa quanto vocês nos esquecem. Talvez esse seja o nosso destino, e não o nosso mérito. Não conseguimos agir de outra forma. Vivemos em casa, tranquilas, isoladas, e somos dominadas por nossos sentimentos. Já vocês precisam se esforçar. Têm sempre uma profissão, objetivos, negócios de alguma espécie, que os fazem voltar na mesma hora para o mundo, e a ocupação e a mudança contínuas logo enfraquecem as impressões. (Austen, 2012, p. 251. Tradução de Fernanda Abreu)

é a intenção do romance; o sentimento de deslocamento de Anne. Cracknell reforça que seu objetivo sempre foi honrar a essência do livro, que carrega, sim, um tom melancólico, mas também um humor negro característico de Austen, e realçar esse humor significa, para Carrie, não permitir que a história seja dominada pela tristeza.

Em algumas cenas, esse humor surpreende ao recontextualizar a interação entre os personagens. Um exemplo é o reencontro entre Anne e Wentworth. A expectativa gera uma ansiedade natural; depois de 8 anos, eles se encontrarão novamente. Contudo, no longa, no primeiro diálogo entre os dois, tudo o que Anne consegue dizer é que ele está velho. Em seguida, ambos embarcam em uma conversa breve e um tanto desconfortável, repleta de trocas de farpas. A cena poderia evocar uma tensão emocional; no entanto, há um tom cômico que, enquanto distrai a atenção do drama central, também sugere, pelo semblante triste e sério do Capitão Wentworth, que é ele quem está assombrado pelo fantasma do amor perdido, carregado de ansiedade, em contraste com a displicência e a confiança de Anne.

Embora ambientado na Inglaterra regencial, vários aspectos foram modernizados no longa, desde o colorido nas roupas, passando pela escolha dos trajes e penteados (excluindo gorros e babados), até a linguagem. Quando Anne manifesta sua resistência aos encantos do herdeiro de seu pai, no romance essa é a fala da jovem: “Mr Elliot was too generally agreeable. Various as were the tempers in her father’s house, he pleased them all. He endured too well, – stood too well with everybody.”⁷ (Austen, 1998, p. 151). No filme, a opinião irônica e indireta é expressa no linguajar próprio dos jovens ativos nas redes sociais: “He is a ten. I never trust a ten.” A diretora chama essas modificações feitas de “ajustes modernos que permitem ótimas brincadeiras”. Além disso, esses aspectos sugerem a intenção de harmonizar a obra com os parâmetros estéticos das redes sociais. Inclusive, na entrevista citada acima, a diretora ressaltou o fato de o trailer, assim que lançado, ter sido assistido por cerca de 25 milhões de pessoas, e ter se tornado imediatamente assunto nas redes sociais, especialmente TikTok e Instagram, além dos inúmeros cortes e posts que circularam largamente nessas mídias. Corroborando a ideia de que a adaptação é atravessada pela cultura das redes sociais.

A transposição de um clássico da literatura, cujo apelo é modernizar o texto canônico para aproximá-lo de leitores contemporâneos, constitui uma prática recorrente. No universo austeniano, um projeto dessa natureza foi lançado em 2012: *The Lizzie Bennet Diaries*, uma adaptação de *Orgulho e Preconceito* estruturada em formato de vlog no YouTube, vencedora de um Emmy Digital e considerada um exemplo de adaptação inovadora. A questão, entretanto, não é apenas constatar a recorrência dessas reelaborações, mas observar o momento

⁷ O Sr. Elliot era agradável de forma demasiadamente generalizada. Por mais diversos que fossem os temperamentos dos moradores da casa de seu pai, ele agradava a todos. Era demasiado paciente, dava-se demasiado bem com todo mundo. (Austen, 2012, p. 183. Tradução de Fernanda Abreu)

histórico em que são produzidas, compreendendo-as como reflexo das dinâmicas culturais do presente.

Por isso, além dos pontos já levantados, um dos aspectos de grande importância para esta leitura crítica é o engajamento ideológico da produção, que incorpora pautas predominantes no debate público contemporâneo, como a diversidade racial, por meio do *color-blind casting* (ou *non-traditional casting*), prática de escalar atores sem levar em conta a correspondência racial ou étnica. No filme da Netflix, a escolha da atriz Nikki Amuka-Bird para interpretar Lady Russell, bem como a do ator Gary Beadle para o papel de Mr. Musgrove, exemplifica essa abordagem. Trata-se de uma alternativa que também suscita discussões, sobretudo pela possibilidade de, ao desconsiderar marcadores raciais historicamente situados, nublar dinâmicas sociais importantes do contexto representado.

Outro caminho é o alinhamento manifesto às pautas do feminismo e, conforme sugere Nazym Kairatkyzy (2023), à *cultura woke*. A pesquisadora argumenta que as heroínas de Austen expressam sentimentos de ansiedade e desaprovação das normas sociais, refletindo uma luta contínua contra as restrições impostas às mulheres de sua época. No entanto, Kairatkyzy ressalta que essa crítica é apresentada de forma sutil nos romances, uma vez que Austen estava limitada pelas fronteiras da imaginação social de seu tempo. Ou seja, Nazym Kairatkyzy enxerga nessa adaptação apenas uma porta diferente para entrarmos na mesma casa, já que Anne Elliot, no romance, discute ideias feministas, só que a partir dos limites de suas configurações sociais e temporais.

O longa promove claramente uma maior aproximação entre as personagens femininas, enfraquecendo o prognóstico de rivalidade por meio de uma reestruturação e da inclusão de algumas falas. Lady Russell agora comenta com Anne suas aventuras amorosas em Paris, enquanto afirma que ela é sua melhor companhia. A própria Anne e as demais personagens femininas se tornaram mais expressivas, enfatizando, assim, a importância de falarem por si mesmas. Para Nazym Kairatkyzy (2023), o público contemporâneo deseja a imagem de uma mulher menos confinada, mais independente e mais ativa, que desafia seus pretendentes com paixão.

A Anne de Cracknell é desastrada e, com frequência, não sabe muito bem onde se sentar nem o que falar. Prova disso são alguns comentários inesperados que criam situações embaraçosas, como revelar, em pleno jantar de família (com a presença de Wentworth), que seu cunhado desejou se casar com ela antes de fazer o pedido à irmã mais nova. Essa característica insinua uma liberdade verbal e uma ousadia que a afastam totalmente dos padrões da clássica *accomplished lady*. Nazym Kairatkyzy (2023) defende que essa Anne representa uma heroína moderna que é real e autêntica, cujos fracassos, inseguranças e situações embaraçosas levam a uma abordagem humorística que renova o texto-fonte desviando-se dele propositalmente a fim de transmitir novos significados ao público, trazendo o filme para o contexto cultural, social e político atual.

No filme são incluídas falas nos diálogos entre Anne e Wentworth cujo objetivo do capitão é reforçar uma imagem dela de mulher forte, que deveria ocupar os espaços públicos devido a sua proeminente inteligência e sagacidade, o que também aponta para uma leitura feminista:

You want to know a secret? My most grim moments at sea, when I felt completely lost and confused and inadequate, I would ask myself: “What would Anne do here?” That’s how I’d know how to proceed. Pretending I was you. [...] You’re always best in an emergency. Anticipating the needs of others. Direct and focused, calm and thoughtful. Equipped with more intelligence than does you good. You’re an exceptional person. It angers me the world denies you the chance of a public life. You’d make a great admiral⁸ (Persuasion, 2022).

Contudo, o roteiro ignora alguns elementos que me parecem importantes em uma adaptação cujo propósito é engajar os leitores contemporâneos a uma Austen que já foi reduzida a histórias de amor e frivolidades campestres oitocentistas. Anne contraria todas as normas relativas às hierarquias sociais do período para preservar a antiga amizade com a Sra. Smith, uma personagem desfavorecida financeiramente, que perdeu tudo com a morte de seu marido. Relação que a adaptação opta por não explorar. O casal Croft aparece brevemente apenas no início do filme, apesar de Mrs. Croft, irmã de Wentworth, ser uma personagem que, no romance, protagoniza algumas falas importantes sobre relacionamentos saudáveis e sobre a presença de mulheres a bordo de navios.

Em sua proposta de modernizar Jane Austen e de inserir discussões políticas e ideológicas mais vibrantes, o roteiro parece tropeçar ao priorizar esse propósito ideológico em detrimento de uma coesão maior, com diálogos e cenas que soam artificiais e, por vezes, desarticulados entre si. De acordo com Linda Troost e Sayre Greenfield, no livro *Jane Austen in Hollywood* (2001), há um perigo em alterar elementos dos romances de Austen, pois um roteirista pode perder uma parte vital do significado do romance. Para elas, a força das recentes adaptações de Austen (em referência às adaptações dos anos 1990) é que, em sua maior parte, elas seguem seus textos cuidadosamente. Mas Troost e Greenfield também compreendem e atentam para o fato de que as adaptações cinematográficas e televisivas estão sintonizadas com um momento cultural, e cada geração precisa de um *remake* de filme ou vídeo, pois os filmes não habitam confortavelmente um longo período de tempo. Ou seja,

⁸ Quer saber um segredo? Nos meus momentos mais sombrios no mar, quando me sentia completamente perdido, confuso e inadequado, eu me perguntava: ‘O que Anne faria?’ Era assim que eu sabia como agir. Fingindo que eu era você. [...] Você é sempre melhor em situações de emergência. Antecipando as necessidades dos outros. Direta e focada, serena e ponderada. Dotada de mais inteligência do que lhe faz bem. Você é uma pessoa excepcional. Revolta-me que o mundo lhe negue a possibilidade de uma vida pública. Você seria uma grande almirante. (Tradução minha)

talvez esta adaptação de *Persuasão* tenha tanto (ou mais) a nos dizer sobre nosso próprio tempo quanto sobre o romance de Jane Austen.

Ademais, as contradições interpretativas que o caráter ideológico de Jane Austen suscita são persistentes. Os estudos austenianos contemporâneos, especialmente advindos de pesquisas como as de Claudia Johnson (1988) e Margaret Kirkham (1997), apontam cada vez mais consistentemente para uma leitura feminista da autora, aproximando-a de sua contemporânea Mary Wollstonecraft. No entanto, Troost e Greenfield (2001) pontuam que tanto roteiristas quanto diretores, e até mesmo o público, tendem a ver os personagens de Austen como reflexos de suas próprias concepções. Isso permite que suas obras e adaptações transitem simultaneamente em grupos progressistas e conservadores, que igualmente a reivindicam como sua, o que pode contribuir para a longevidade e o apelo duradouro de suas histórias.

Considerações finais

Sempre que observo a relação entre obras na arena dos estudos comparados, pondero sobre comentários pessimistas acerca de a arte estar fadada a um círculo constante e melancólico de repetições, fadada a uma originalidade insuperável. No entanto, ao olhar para essa relação, pensando em um processo de iluminação mútua entre as narrativas, amplio as perspectivas, (re)delimitando fronteiras e possibilidades.

Pensar as relações entre mídias, expandindo o próprio conceito de compromisso com a fidelidade à obra de partida, bem como a hierarquização percebida entre essas obras, é um trabalho bastante interessante. Qualquer proposta de transposição parte de uma (re)leitura que, mesmo baseada no texto-fonte, segue seu caminho num palimpsesto, sustentando presença na diferença, buscando dar identidade à nova obra. Em se tratando do filme *Persuasão* (2022), é isso que encontramos, ao mesmo tempo em que a obra se mantém próxima, subverte o texto. O filme de Cracknell propõe uma interpretação que pode divergir da percepção do público leitor mais tradicional de Jane Austen, enquanto o aproxima tanto de leituras críticas atuais quanto da *geração Tik Tok*, com elementos que oferecem ao público uma combinação dos sucessos *Fleabag* e *Bridgerton*. O que torna possível o acesso ao(s) romance(s) pela via do filme também pode gerar estranhamento na leitura, uma vez que as modificações são substanciais.

Como em qualquer debate acadêmico, as considerações finais podem não trazer respostas conclusivas, mas sim levantar novas questões que continuam a nos provocar. Entre essas perguntas, considero instigante observar como a prática de transposição intertextual refletiu e reflete as perspectivas ideológicas da audiência correspondente e quais novas mensagens inspiradas em Austen ainda podem emergir. Também pode ser importante refletir sobre o papel das adaptações e releituras na construção de um “cânone popular” e sobre a função da crítica literária

nesse complexo palimpsesto de narrativas. Além disso, tais debates podem ainda repercutir nos modos de mediação dos clássicos, tema que merece investigação específica. Compartilho essas questões com a expectativa de que possam ser discutidas em um futuro próximo.

BONET, M. M. The (Mis)Paths of the Most Recent Adaptation of the Novel *Persuasion*, by Jane Austen: the Borders between Literature and Cinema and the anguish of fidelity. **Itinerários**, Araraquara, n. 62, p. 229-244, jan./jun. 2026.

■ **ABSTRACT:** *This article analyzes the most recent film adaptation of Jane Austen's Persuasion (1818), directed by Carrie Cracknell and released by Netflix in 2022, using a comparative approach grounded in contemporary studies of adaptation and Intermediality. Drawing on debates about fidelity, the article examines the recurring tendency to place literature above cinema and the expectation that films should remain faithful to their source texts, especially when dealing with canonical works such as Austen's novels. Based on the theoretical contributions of scholars such as Robert Stam (2005, 2006, 2008), Irina Rajewski (2012), Linda Hutcheon (2013), and Maria Cristina Cardoso Ribas (2014), the study understands adaptation as a process of intertextual negotiation and aesthetic and ideological reworking rather than as simple reproduction. The analysis focuses on the film's narrative and formal choices, such as breaking the fourth wall, first-person narration, and updated language, as well as on the tensions that emerge between Austen's traditional readers, critical reception, and contemporary audiences. I argue that Cracknell's adaptation engages in a complex dialogue with today's media environment, showing how cinematic reinterpretations can speak not only about the literary text that inspires them, but also about the cultural concerns of the present. New adaptations, therefore, reopen debates about canonical texts, even when they generate interpretive dissonance.*

■ **KEYWORDS:** *Persuasion. Jane Austen. Intermediality. Literature. Film.*

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Persuasion**. London: Penguin Classics, 1998.

AUSTEN, Jane. **Persuasão**. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BRIGIDA, Marcela Santos. Resenha: Persuasão (Netflix, 2022). **Literatura Inglesa Brasil**. 16 de junho de 2022. Disponível em: <https://literaturainglesa.com.br/resenha-persuasao-netflix-2022/>. Acesso em: 06 de agosto de 2022.

BUTLER, Marilyn. **Jane Austen and the War of Ideas**. Oxford: OUP, 1988.

CESAR, Manoela. Adaptação de “Persuasão” reforça a tese de que Jane Austen foi influenciada pelas pioneiras do feminismo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 julho 2022. Disponível em: https://janeaustenbrasil.files.wordpress.com/2022/08/jornal-o-globo_persuasacc83o_.pdf. Acesso em: 06 de agosto de 2022.

CLÜVER, Claus. Inter textus Inter artes Inter media. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, UFMG, v. 14 n. 2, p. 11-41, 2006.

FEREYDOUNI, Fatemeh. **Moving between Literature and Cinema: adaptation and appropriation of Jane Austen’s major novels**. Illinois: Common Gound Publishing, 2013.

CRACKNELL, Carrie. Director Carrie Cracknell on Persuasion: “I always intended to absolutely honour the heart of the book”. [Entrevista concedida a] Tara Brady. **The Irish Times**, 13 de jul 2022. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/film/2022/07/13/director-carrie-cracknell-on-persuasion-i-always-intended-to-absolutely-honour-the-heart-of-the-book/>

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2 ed. – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

JOHNSON, Claudia. L. **Jane Austen: Women, Politics, and the Novel**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

JONES, Vivien. Feminisms. *In: A Companion to Jane Austen*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.

KAIRATKYZY, Nazym. **Modern Persuasion: Repackaging Austen for Contemporary Female Audiences**. Nazarbayev University Repository. May, 2023. Disponível em: <https://nur.nu.edu.kz/handle/123456789/7148>

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007. [1992]

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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.

RAJEWSKI, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. *In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Orgs.) Intermedialidades e Estudos Interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 51-73.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. **ALCEU** (ONLINE), v. 14, p. 117-128, 2014.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, p. 019-053, 2006.

_____. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (org.). **Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation**. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005. p. 01–52.

SUTHERLAND, Kathryn. Jane Austen on screen. In: **The Cambridge companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

TROOST, Linda.; GREENFIELD, Sayre. **Jane Austen in Hollywood**. Kentucky: University Press of Kentucky, 2001.

FILMES:

PERSUASION. Direção de Roger Michell. Reino Unido: BBC e WGBH Boston Millésime Productions, 1995. Filme (1h47min).

BRIDGET JONES: THE EDGE OF REASON. Direção de Beeban Kidron. Estados Unidos: Studio Canal, Working Title Films and Little Bird, 2004. 1 Filme (1h48min).

THE LAKE HOUSE. Direção de Alejandro Agresti. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures, 2006. 1 Filme (1h48min).

PERSUASION. Direção de Adrian Shergold. Reino Unido: Clerkenwell Films, WGBH Boston, 2007. 1 Filme (2h).

THE LIZZIE BENNET DIARIES. Direção de Bernie Su e Hank Green. Estados Unidos: Pemberley Digital, 2012–2013. Série para web (100 episódios).

MODERN PERSUASION. Direção de Alex Appel e Jonathan Lisecki. Estados Unidos: Samuel Goldwyn Films, 2020. 1 Filme (1h27min).

PERSUASION. Direção de Carrie Cracknell. Estados Unidos: Netflix, 2022. 1 Filme (1h49min).



BEYOND THE PARODY: GOTHIC AS NARRATIVE METHODOLOGY IN *NORTHANGER ABBEY*

Paula Pope RAMOS*

■ **ABSTRACT:** This article proposes that Jane Austen's *Northanger Abbey* (1817) is not limited to using the Gothic as a mere object of parody, but rather approaches it as a narrative methodology. The study therefore aims to analyse how Austen mobilises Gothic structures and expectations in order to articulate a critique of patriarchal authority. Methodologically, the research adopts a qualitative and bibliographical approach, based on close reading of the novel on dialogue with critical studies on the Gothic aesthetics (Botting, 2005), parody (Hutcheon, 2000), and "artefictions" (Lim, 2017). From this perspective, the novel's engagement with Gothic conventions generates interpretative circulations across multiple levels: the narrative, sociopolitical and geographical planes, as well as the novel's own self-reflexivity. Such engagement highlights Austen's literary craftsmanship both as a writer and as a reader, revealing her familiarity with Gothic tropes and with the critical commentary embedded within the tradition. Ultimately, *Northanger Abbey* does not simply laugh at the Gothic; rather, it laughs from within it, assembling and dismantling a sequence of events and misunderstandings that expose not the limitations of Gothic poetics, but the operations of patriarchy.

■ **KEYWORDS:** Gothic. Narrative methodology. *Northanger Abbey*. Parody.

Introduction

Much has been written regarding the extent to which *Northanger Abbey* (1817) constitutes a parody of the Gothic. A considerable body of scholarship has explored the novel's relationship with Gothic fiction and its comic engagement with the conventions of the genre. Critics such as Claudia L. Johnson (1988) and Mary Waldron (2004) argue that Austen's use of Gothic exceeds simple parody, functioning instead as a mode through which the novel exposes the political and gendered tensions embedded in everyday social relations. While Catherine Morland may misinterpret the specific nature of General Tilney's supposed "crimes,"

* UFF – Fluminense Federal University (UFF). Institute of Languages – Department of Modern Foreign Languages (GLE). Niterói – RJ – Brazil – 24210-200 – ppopperamos@gmail.com

both critics note that her suspicions gesture towards a genuine form of domestic tyranny, revealing how patriarchal authority may operate beneath the appearance of respectability within the English household.

Similarly, Genilda Azerêdo, in “Jane Austen e a recodificação paródica do gótico” (2012), emphasizes the complex relationship between author and parodied work, arguing that parody presupposes an intimate knowledge of the conventions it reworks. Consequently, parody facilitates a craftsmanship that emerges from an intense engagement between author-as-reader and literature, even when intended to promote a type of “imitation characterized by ironic inversion”, as argued by Linda Hutcheon in *A Theory of Parody* (2000, p. 6). Whether written in opposition to or from within it, the Gothic remained an immensely popular narrative mode during the period in which Austen composed her novel.

This article builds upon that established critical tradition while proposing a slightly different emphasis. It aims to analyse how *Northanger Abbey* mobilises Gothic conventions not simply to parody them, but to employ the Gothic as a narrative methodology capable of exposing the structures of patriarchal authority embedded in everyday English life. Methodologically, the study adopts a qualitative and bibliographical approach grounded in close reading of the novel, in dialogue with key theoretical discussions on parody, Gothic aesthetics, “artefictions”, and the novel as genre. From this perspective, parody becomes less a gesture of dismissal than a strategy of critical engagement through which Austen simultaneously reproduces and destabilises the expectations associated with Gothic narrative.

The hypothesis presented here, therefore, is that if *Northanger* is a parody, it is not merely so. Austen crafts something beyond a mockery of the Gothic (that is, beyond simple parody) because she appears to have grasped, with a clarity rare for her time, that Gothic excesses also function to produce a comic effect. Nevertheless, behind this tight-slipped smile lies a critique of the status quo. By situating her narrative within England, Austen diagnoses the English domestic landscape with a subtle assertiveness that the temporal and geographical distancing of an “early Gothic” (produced between the late eighteenth and early nineteenth centuries) might otherwise obscure. In doing so, she suggests that the true horror in the lives of young women is not found in ghosts, skeletons, or monks, but in the patriarchy that sustains English society.

A brief introduction to *Northanger Abbey*

The novel traces the life of Catherine Morland, a naïve young girl fascinated by Gothic novels, who is so profoundly affected by these tales that she reimagines her world – one that is terribly modern, and, consequently, lacking the Gothicism she craves – as a Gothic narrative. Austen’s opening lines are often quintessential in establishing the narrative tone, and thus Catherine is immediately introduced

as an improbable heroine. As if trying to resemble the Gothic heroines she reads about, whose lives are affected by a series of losses (of family, fortune, virtue) endured within a hostile world, Catherine is, at best, found wanting. The narrator soon observes that: “No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy, would have supposed her born to be a heroine. Her situation in life, the character of her father and mother, her own person and disposition, were all equally against her” (Austen, 2004, p. 5). Thus, the reader can only imagine the lengths Catherine had to cover in order to be able to fit into the “damsel in distress” and “accomplished lady” literary archetypes.

Her father, a clergyman of stable economic standing, was well-respected within the neighbourhood, and, the narrator lets the reader know, was not “addicted to locking up his daughters” (Austen, 2004, p. 5). Her mother, far from tragically dying in childbirth, proceeded to have ten children. As she matured, Catherine possessed no particular talent to recommend her, no aptitude for music or the arts, and preferred the company of boys to that of girls. However, her life trajectory changed when she turned fifteen and became interested in more “feminine” pursuits. It was then that her “heroine training camp” started, and from fifteen to seventeen “she was in training for a heroine; she read all such works as heroines must read to supply their memories with those quotations which are so serviceable and so soothing in the vicissitudes of their eventful lives” (Austen, 2004, p. 7).

As part of a large and happy family, Catherine’s life unfortunately lacked the melodrama found in Emily St. Aubert, the protagonist of Ann Radcliffe’s *The Mysteries of Udolpho* (1794). This comparison is important as it not only positions Catherine against the ideal Gothic heroine, against whom she voluntarily measures herself, but also because Austen employs this archetypal character to denounce the perils of the patriarchy. In *Udolpho*, Emily is a young orphaned girl who falls under the shadow of the predatory signor Montoni, her aunt’s tyrannical husband. Within the terrifying castle of Udolpho, nestled in the Italian Alps, Montoni attempts to coerce her into renouncing her father’s inheritance through threats, and by isolating her in secluded lodgings surrounded by inexplicable noises and dark corridors, where the boundary between natural and supernatural is suspended.

One of the most famous episodes in *Udolpho* occurs when Emily glimpses a figure behind a black veil, perceives it to be a decomposing corpse, and then faints. The horror induced by this seemingly supernatural encounter – which resulted in the complete suspension of her cognitive faculties –, is resolved only hundreds of pages later, when it is revealed that the corpse was, in fact, a wax figure. Here, the Radcliffean device of the “supernatural explained” is deployed, rationalising the event and, in doing so, modulating horror into terror.

According to Ann Radcliffe, in “On the supernatural in poetry” (2000 [1826], p. 168), “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly

annihilates them”. Tangentially addressing the aesthetic effects of terror and horror, it is noteworthy how Austen’s Gothic also adopts terror as a principle of expansion, albeit one contained within Catherine’s active imagination. If reproachable, the Gothic allows Austen’s protagonist to apprehend the world in a singular manner, one that is perhaps distinctively feminine, as it remains alienated from any sort of formal education and more rational (masculine) environments. Nevertheless, *Northanger* demonstrates that Catherine is obsessed with terror, for when she finally discovers the horrors inherent in a patriarchal society, as shall be discussed later, the idea of ghosts, skeletons and ancient secrets no longer entices her.

In Bath, a city designed by a mercenary social web of second intentions, Catherine falls victim to a series of fictions (this time, not of her own making) that compromise her future, even if only momentarily. Here, the perils are of flesh and blood, and amongst them is Isabella Thorpe, another avid reader of the Gothic, and her brother John, whose combination of arrogance, persistence, and manipulation Catherine transforms into the villain of her personal drama. Whilst John is someone she wishes to avoid, her other new acquaintance, Henry Tilney, quickly becomes the object of her affections.

Upon invitation, Catherine travels to Northanger Abbey, the Tilney estate. She is enthralled by the prospect of not only spending weeks with Henry but in an abbey! As the narrator notes: “To see and explore either the ramparts and keep of the one, or the cloisters of the other, had been many weeks a darling wish, though to be more than the visitor of an hour, had seemed too nearly impossible for desire” (Austen, 2004, p. 96). Aware of her fantasies, Henry feeds her imagination during the carriage ride, narrating tales of terrible incidents, haunted chambers, and mysterious objects. He describes that, upon arrival, Catherine would encounter an old-fashioned cabinet which, after a thorough inspection, would reveal the hidden manuscript of a “wretched Matilda” (Austen, 2004, p. 109). In a turn of events that Austen renders improbable (and thus comical), these episodes befall Catherine. When she attempts to read the roll of papers she has discovered inside a black cabinet hidden in a dark corner of the room, one she believes to be that manuscript, her candle is extinguished, and she retreats to her bed, hiding beneath the covers in complete despair; “Human nature could support no more” (Austen, 2004, p. 117).

However, Catherine’s Gothic expectations are invariably dismantled. The “ancient manuscript” turns out to be a washing-bill, and the long-awaited abbey is nothing more than a refurbished, modern, and luxurious residence. The building’s imagined grandiosity is met with a timid stature and a lack of ancient chimneys, and on entering under the oppressive gaze of her host, General Tilney, the ease of her admission, “without obstacle, alarm or solemnity of any kind, struck her as odd and inconsistent” (Austen, 2004, p. 110). Yet, frustration does not tame Catherine’s imagination, and stimulated by Henry’s stories as well as the partially ancient atmosphere of the house, she constructs her own Gothic narrative. She convinces

herself that the death of Mrs. Tilney hides dark mysteries and projects onto General Tilney a villainy worthy of Radcliffe. Had the General murdered his own wife? She decides she is the only one capable of unraveling the mystery.

Catherine is eventually caught by Henry whilst investigating his deceased mother's bedroom. Henry's famous sermon "remember that we are English" reproaches her delusions by asserting that Gothic atrocities do not exist within the English domestic Protestant landscape. As her fantasies collide with reality, she must endure the humiliation of having allowed her fantasies to override her common sense, attempting to reconcile her always active imagination and the true perils of everyday life. After some deep reflection, she concludes:

Her thoughts being still chiefly fixed on what she had with such causeless terror felt and done, nothing could shortly be clearer, than that it had been all a voluntary, self-created delusion, each trifling circumstance receiving importance from an imagination resolved on alarm, and every thing forced to bend to one purpose by a mind which, before she entered the Abbey, had been craving to be frightened (Austen, 2004, p. 137).

Soon after this episode, Catherine is abruptly expelled from Northanger by the General's order, an act she can only associate with her previous erroneous accusations. This type of violence affects her in a way that Gothic terrors never could, and she is forced to undertake a long journey back to Fullerton alone and penniless. Catherine is rescued from her sorrows by Henry Tilney's sudden appearance who, having been away during her indecorous removal, arrives at the Morland household to apologise and explain his father's actions: Catherine had been expelled because the General, previously misled to believe she was wealthy and heir to the Allens's fortune, was of a modest family and situation. Lacking the money to recommend her, she was no longer a "good" marriage prospect for Henry, which enraged him and caused her violent departure. The story concludes, of course, with their union once the General reconsidered his opposition as his daughter, Eleanor, secured a highly advantageous marriage for her own.

What is Gothic poetics and how does it function in Austen?

It is a truth universally acknowledged that the Gothic, as a narrative mode, was consolidated by the mid-eighteenth century in England. Horace Walpole's *The Castle of Otranto* (1764) is classified as the inaugural novel to assemble a specific repertoire of tropes within a single narrative concerning supernatural mysteries, illicit secrets and usurpations – a literary project that was by no means accidental. One must recognise that this same period witnessed not only the expansion of the Enlightenment and its philosophy of reason, but also the rise and consolidation of

the novel as one of the most popular genres in England, despite the widespread and often vexatious criticism directed towards it. However, the kind of story being told at the time seems to have failed to satisfy the appetite for romance and adventure held by Walpole and many other readers. Thus, the emergence of the Gothic reintroduced in that neoclassical society “the horrible, the insane and the demonic, throwing open the contradictions that defined the Age of Reason”¹, as asserts Sandra Vasconcelos in *Dez Lições Sobre o Romance Inglês* (2002, p. 119, translation mine).

Walpole’s Gothic endeavour is remarkably self-conscious, as suggested by the preface to the second edition of *Otranto*. In the text, the author justifies his use of all that medieval and superstitious paraphernalia by arguing that the novel (genre) had been purportedly stifled by the demand for probability required from it. Such enterprise had a clear aesthetic aim since, according to Walpole, he tried to restore to the novel an originality that had been lost, as well as to grant freedom to the imagination. Justifying his Gothic enterprise in *Otranto*, he argues:

It was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success. Invention has not been wanting; but the greatest resources of fancy have been dammed up, by a strict adherence to common life. But if in the latter species Nature has cramped imagination, she did but take her revenge, having been totally excluded from old romances. The actions, sentiments, conversations, of the heroes and heroines of ancient days are as unnatural as the machines employed to put them in motion (Walpole, 2000 [1765], p. 123).

As demonstrated above, Horace Walpole presents his work as an attempt to blend and, to an extent, reconcile the ancient romance and the modern romance – that is, what nowadays is classified as romance and novel. Walpole believed that the deficiencies he identified in the ancient romance (too much imagination and improbability), were rectified by the latter, the modern romance (novel), where nature seems to be a guide. However, he argues that the novel’s take on domestic life and probability has “dammed up” the great possibilities within the genre. Thus, Walpole carnivalises the novel’s more “natural” and “common life” stances through the inclusion of ghosts and gigantic helmets inexplicably falling from the sky in order to right wrongs, whilst simultaneously celebrating modern characters whose actions felt more “real”.

¹ In the original: “o horrível, o insano e o demoníaco, escancarando as contradições que marcaram a chamada Era da Razão”.

This cannibalistic approach to the novel as genre—a bastard form, as Vasconcelos (2002) describes it, or the queen of all literary genres, as Terry Eagleton has also referred to it in *The English Novel* (2005) —, is equally present in Jane Austen. As one of the few women writers to have consistently been held in high esteem within the English literary canon, Austen’s novels employ various approaches to narrative modes, often utilising a metafictional technique that revisits and revises them; with the Gothic in *Northanger Abbey*, but also with sentimental fiction in *Sense and Sensibility* (1811). In doing so, she advances her own understanding of what the genre is and what it might become. In this reading, the “mis-” in Miss Austen’s works (misreadings, misinterpretations, misunderstandings, misrecognitions, misspeaking, miseducation) seems to allude to a literary project that is inextricably intertwined with life. That is, it is through literature, and via the (mis)crossing of genres and modes, that Austen advances her reading of literature and its characters, as well as of life and human character — all of which are too complex to be fully apprehended within the confines of some three hundred or so pages.

As Susan Fraiman (2004, p. xii) notes, *Northanger*’s inconclusive last sentence is reluctant, like the novel, to affirm one position over the other: “I leave it to be settled by whomsoever it may concern, whether the tendency of this work be altogether to recommend parental tyranny, or reward filial disobedience” (Austen, 2004, p. 174). Thus, Austen seems to leave it to be settled by scholars of her oeuvre whether her novels are entirely a parody of (literary and cultural) modes, codes, and affections, or purposefully open themselves up for a never-ending series of misinterpretations not only as a narrative methodology but an ethical stance on life and literature.

In discussing Austen’s appropriation of the Gothic, it is self-evident that, although the mode was consciously and more formally codified only in the eighteenth century, its machinery had long circulated across various nations and literary landscapes. In an English context, for example, one may observe how the monsters in *Beowulf* unveil the same undecidability regarding the boundary between humanity and monstrosity that is later found in Shakespearean ghosts, or in the tension between creator and creature in Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818). Embodying similar concerns and anxieties, these monstrous figures return from the beyond or are animated by a cursed alchemy to disrupt the present, incite violence, or expose ethical contradictions of the living world. Consequently, it is entirely conceivable that within Austen’s social realism there exists a legitimate space for the Gothic, functioning as something far more profound than mere mockery. What is being suggested here is that the Gothic is not just about haunted houses, but about ontological instability, the fear of not knowing exactly what a person, society or oneself is capable of — or, Austen’s “mis-”.

Fred Botting, in *Gothic* (2005, p. 1), defines the Gothic as a writing of excess fascinated by the transgression of limits. As a result, it is both sustained by and

feeds off anxieties, ambivalent feelings and meanings. In more didactic terms, Botting also characterises a group of Gothic tropes common to various periods:

Tortuous, fragmented narratives relating mysterious incidents, horrible images and life-threatening pursuits predominate in the eighteenth century. Spectres, monsters, demons, corpses, skeletons, evil aristocrats, monks and nuns, fainting heroines and bandits populate Gothic landscapes as suggestive figures of imagined and realistic threats. This list grew, in the nineteenth century, with the addition of scientists, fathers, husbands, madmen, criminals and the monstrous double signifying duplicity and evil nature. Gothic landscapes are desolate, alienating and full of menace. Later the modern city combined the natural and architectural components of Gothic grandeur and wildness, its dark, labyrinthine streets suggesting the violence and menace of Gothic castle and forest (Botting, 2005, p. 2).

Even though Austen does not populate her Gothic with spectres, monsters, demons, and doubles, *Northanger* is composed of (supposedly) mysterious incidents and life-threatening pursuits. Furthermore, it features evil aristocrats not as suggestive figures of imagined threats, but as concrete ones. In the absence of literal hauntings, Catherine Morland is pursued by the persistent and gaslighting John Thorpe, and by General Tilney with his mercenary approach to life and marriage. Whilst Catherine may be held accountable for the recurrent fictionalising of her own world and her subsequent misreadings, she is also the victim of a web of fictions which, upon being exposed, reveal that the “common life” may be far more terrifying and dangerous than any Gothic tale she has read. As Susan Fraiman (2004, p. ix) notes in her introduction to *Northanger*, the novel finds “danger for girls not in spooky ruins but in fashionable resorts, slow-moving carriages, and comfortable, middle-class homes”. *Northanger Abbey* is not a Gothic novel, and Austen’s Gothic is not one of grandeur, sublime nature, or hidden labyrinths connecting church to convent; rather, it is one of subtlety, of the suggestive, of an absolute suspense that slowly unveils its horrors.

The circulation of the Gothic & the Gothic as circulation

In *Northanger Abbey* the Gothic functions as an engine driving the narrative forward. Although many of its mechanisms are set in motion by Catherine’s excessive imagination, these fantasies advance the plot by employing the Gothic not only as mere theme or object of parody. Such circulation originates with Catherine herself, who absorbs and redistributes Gothic codes. She reads Radcliffe as one learning an emotional grammar, subsequently decoding the world through Gothic patterns. In doing so, she compels these new readings into the narrative fabric. Whether

interpreting chests, cabinets or manuscripts as gateways to ancestral secrets, the plot progresses because Catherine projects the Gothic onto reality, transforming events that would otherwise lack dramatic weight into “leads” to be followed. For instance, the absence of Mrs. Tilney’s portrait in the drawing room, where it would traditionally be displayed, is interpreted as a sign of a cruel, controlling and murderous husband. In reality, it was hidden away simply because it did not suit the General’s aesthetic taste. Thus, it is not the physical space of the abbey that introduces Gothicisms into the novel, but rather Catherine’s active and fertile reading of her environment.

Moreover, the circulation of Gothic novels as physical artefacts reinforces this mobility. Catherine reads, recommends and reviews plots in conversation with Isabella, John, and the Tilneys. Consequently, books become social objects that both forge alliances and demarcate character. Whilst novels bring Isabella and Eleanor closer to Catherine, they alienate her from John Thorpe, who despises them. When Catherine asks if he has read *Udolpho*, he replies: ““Udolpho! Oh, Lord! not I; I never read novels; I have something else to do””, and then continues: ““Novels are so full of nonsense and stuff; there has not been a tolerably decent one come out since Tom Jones, except the Monk; I read that t’other day; but as for all the others, they are the stupidest things in creation” (Austen, 2004, p. 31). The novels Thorpe favours, namely Henry Fielding’s *Tom Jones* (1749) and M. G. Lewis’s *The Monk* (1796), were, upon publication, accused of sensationalism, libertinism, and transgressive behaviour. His literary preferences thus reflect a darker side of his character (literary and personality) that Catherine is too naïve to comprehend, or the reader may be too innocent to conceive at first, but one that his own choices reveal. In this reading, Austen transforms the Gothic into a narrative system that facilitates the plot’s circulation, exerting a potency that is simultaneously creative and destructive.

One must remember that *Northanger Abbey* is, amongst many other things, a novel about novels, the impact of fiction on everyday life, and the manner in which specific genres can shape expectations, affections, and conduct. Austen composed the text at the close of the eighteenth century, though it was only published (due to her considerable persistence) nearly twenty years later. Consequently, her novel converges with a historical moment in which the novel as a genre was among the most widely consumed in England, particularly by women, yet lacked literary prestige – perhaps precisely because its primary readership was female.

It is no coincidence that Susan Fraiman (2004, p. vii) observes that *Northanger* “contains one of the boldest, most self-confident artistic manifestoes in the history of literature”. Austen wrote within a context where the novel was still regarded as a “low” and morally suspect form. William Wordsworth famously dismissed such works as “frantic novels” in the preface to the second edition of *Lyrical Ballads* (1800), and Samuel Taylor Coleridge likened the intellectual virtue of reading a

novel to “spitting over a bridge” in his *Biographia Literaria* (1817). In light of this, it is striking that Austen interrupts her own narrative for several paragraphs to explicitly defend the genre and its authors – most notably, its female authors. Her narrator says:

Yes, novels; — for I will not adopt that ungenerous and impolitic custom so common with novel writers, of degrading by their contemptuous censure the very performances, to the number of which they are themselves adding — joining with the greatest enemies in bestowing the harshest epithets on such works, and scarcely ever permitting them to be read by their heroine, who, if she accidentally take up a novel, is sure to turn over its insipid pages with disgust. [...] Let us not desert one another; we are an injured body. Although our productions have afforded more extensive and unaffected pleasure than those of any other literary corporation in the world, no species of composition has been so much decried. From pride, ignorance, or fashions, our foes are almost as many as our readers. [...] “I am no novel reader — I seldom look into novels — Do not imagine that I often read novels — It is really very well for a novel.” — Such is the common cant. — “And what are you reading, Miss —————?” “Oh! it is only a novel!” replies the young lady; while she lays down her book with affected indifference, or momentary shame. — “It is only Cecilia, or Camilla, or Belinda;” or, in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour are conveyed to the world in the best chosen language (Austen, 2004, p. 22-23, original emphasis).

This celebrated passage functions as a manifesto of the novel and of female authorship. Susan Fraiman (2004, p. xi) notes that, acutely aware of how genre is intrinsically linked to gender and categorised accordingly, Austen subverts the traditional hierarchy by favouring the works of Frances Burney and Maria Edgeworth over the male figures universally admired and recommended by *The Spectator*, with their “improbable circumstances, unnatural characters, and topics of conversation, which no longer concern any one living” (Austen, 2004, p. 23). In doing so, she denounces the prejudice against fiction written and read by women, asserting that the artistic merit of the novel as a form is more capable of offering genuine pleasure than many of the genres legitimised by contemporary critics.

Moreover, the aforementioned passage substantiates the earlier argument that Austen’s fiction operates through a series of “mis-” in order to achieve, as the narrator suggests, a “thorough knowledge of human nature”. Apparently aware of the meta-fictional dimension of her literary project, particularly within *Northanger Abbey*, Austen opens her narrative to the Gothic and to misinterpretations – the

former's inherent ambiguities –, and in doing so she restores to the genre that same liberty which Walpole sought to reclaim in *Otranto*. It is equally possible, of course, that she chose to employ the Gothic machinery simply because it remained not only culturally pervasive but commercially profitable in late eighteenth-century England. Nevertheless, the reality remains that her novel illuminates the sociopolitical dimensions of reading through its sustained engagement with the Gothic, a mode that most definitely contributed to the evolution and shaping of the novel as it is understood nowadays.

Furthermore, it is compelling to observe how the narrator deliberately distances herself from the “ungenerous and impolitic custom” whereby novelists disparage the very genre they inhabit. Rather than succumbing to this performative self-deprecation, she champions the novel's intrinsic merit, claiming that the form offers a uniquely lucid perspective on human nature, its inherent complexities, and the nuances of life. In this regard, Austen eschews the defensive strategies employed by predecessors such as Daniel Defoe in *Moll Flanders* (1722) and Horace Walpole in *Otranto*, who felt compelled to frame their narratives as factual records, be it a “discovered” journal or an ancient medieval manuscript. While these authors sought to evade critical censure and secure a veneer of factuality by displacing authorial responsibility onto fictitious editors or pseudotranslations, Austen rejects such artifice. She does not merely compose a novel about novels; she claims the medium as a legitimate site of intellectual authority. By doing so, she transforms the act of writing from a source of shame into a celebration of female creative agency and the profound utility of the novelist's craft.

Considering the amount of criticism the novel suffered, one can readily imagine the even more precarious position occupied by the Gothic novel with its narratives of pursuit, usurpation, libertine villains, and heroines threatened by manifold forms of violence and dispossession. The anonymous article “The Terrorist Novel Writing”, published in 1798, argued that the novel ought to be a representation of human life and manners intended to correct conduct and rectify failings – the antithesis of the Gothic project:

But what instruction is to be reaped from the distorted ideas of lunatics, I am at a loss to conceive. [...] Are the duties of life so changed, that all the instructions necessary for a young person is to learn to walk at night upon the battlements of an old castle, to creep hands and feet along a narrow passage, and meet the devil at the end of it? (The Terrorist Novel Writing, 2000 [1798], p. 184).

Such criticism appears particularly curious when one considers the widespread circulation of Gothic novels during the period. The literary market of the late eighteenth century was infected by the Gothic. As Robert Miles observes in “The 1790s: the effulgence of Gothic” (2002, p. 42), the genre maintained a presence

of 30% over nearly two decades (1788-1807), reaching a peak of 38% in 1795. Given that the novel was the primary vehicle for the production and reproduction of Gothic poetics, it is reasonable to assume that this mode played a fundamental role in the popularisation and dissemination of the novel during an era ostensible dominated by reason.

Given the significant hiatus between *Northanger's* composition and its eventual publication (roughly 1798 to 1818), one must recognise that the initial Gothic “fever” had, in many respects, already abated. Austen was acutely aware that even the most definitive tropes of the “early Gothic” might, by then, appear stereotypical or even farcical. In her 1816 advertisement to the novel, she noted that certain observations were necessary “upon those parts of the work which thirteen years have made comparatively obsolete” (Austen, 2004, p. 216), urging the public to remember that such a period inevitably brings considerable changes in places, manners, books, and opinions.

As professor Júlio França (UERJ) suggested in his lecture “*A abadia de Northanger: Jane Austen e as artimanhas do gótico como poética*” delivered at the “Colóquio UFF: Jane Austen, 1775-2025” at Fluminense Federal University (UFF) in December 2025, Austen occupies the interstices between the Gothic as a “style of the period” and as a formal, trans-historical and reasonably universal poetics characterised by identifiable aesthetic effects. In this regard, she did not merely subvert the genre; Austen contributed to the evolution of the Gothic as we recognise it today.

Dated or not, Austen seems to have captured the ontological essence of the Gothic: its reliance on farce, fabrication, and what Amy Lim (2017) defines as “artefictions”. In “Gothic ‘artefictions’: fabricating history in Horace Walpole’s *Strawberry Hill* and *The Castle of Otranto*” (2017), Lin argues that these are replicas historically grounded in research yet rendered in a contemporary, self-consciously synthetic format. Walpole’s Gothic-style mansion Strawberry Hill in Twickenham, London, utilised these “artefictions” to evoke a sense of a medieval past, offering an emotional and sensorial alternative to the cold, rational historiography of the Enlightenment. In this sense, Strawberry Hill is far from a Gothic building in ruins, but a deliberate farse performed in the heart of South West London. This architectural project provides a vital lens for understanding Austen’s project. Like Walpole, she recognises that the Gothic is less about historical authenticity and more about the performance of atmosphere.

By relocating her “artefiction” to the social theatre of Georgian Bath, and later to an overtly modern abbey, she demonstrates that the Gothic is a portable system of fabrication that can be constructed anywhere, even within the most “rational” modern environments. Rather than deploying Radcliffian sublime landscapes, Austen weaves her Gothic through subtlety and suggestion, reconfiguring the mode to suit the realities of an ostensibly rational, Protestant England. Consequently, she

identifies danger not within typical Gothic iconography, but amidst the assembly rooms and spas of Bath, within middle-class homes, and in the reactionary desire to impose order upon a tumultuous England in the wake of the French Revolution (Fraiman, 2004, p. ix).

In *Northanger Abbey*, fiction informs reality rather than the reverse. While the narrative may lack the traditional Gothic apparatus of ghosts, labyrinths, or gigantic helmets falling from the sky, it is nevertheless replete with threats of a different order: the economic, social, and political power of men, which dictates the destinies of others; the moral surveillance that regulates female conduct; and the matrimonial logic of the marriage market that reduces women to mere commodities of exchange. At the heart of these tensions lies the issue of Catherine's miseducation. On a sociopolitical plane, the systematic lack of education afforded to young women results in distorted readings of reality and precludes the possibility of more nuanced, alternative interpretations. In this light, Austen's critique is directed not at the Gothic itself, but rather at the underlying oppression of social structures already diagnosed in many Gothic novels.

Catherine's lack of discernment, though it propels the narrative, plunges her into a series of perilous situations caused largely by misunderstandings, a direct consequence of a deficient critical formation. Although she is far from a fragile heroine, being both imaginative and curious, she remains vulnerable because her education has left her wanting. As the text suggests, Catherine reads, but she reads in isolation; she interprets, but without a framework for analysis; she seeks to comprehend the world, yet has received only fragmented, moralising instructions. Her hyper-active imagination is not a character flaw, but a symptom of a pedagogical system that privileges the ornamental over the autonomous. As Sandra Gilbert and Susan Gubar argue in "Shut Up in Prose: Gender and Genre in Austen's Juvenilia" (2004 [1979], p. 279), "*Northanger Abbey* describes exactly how a girl in search of her life story finds herself entrapped in a series of monstrous fictions which deprive her of primacy". In this light, Austen is close to Mary Wollstonecraft's arguments in *A vindication of the rights of women* (1792), in which she defends that the limited, superficial and ornamental education given to middle-class women not only restricts their opportunities, but makes them vulnerable to mistakes in life, easy preys to male manipulation and emotional dependency.

Rebecca West, in "The Feminism of Jane Austen" (1932), ponders whether it was Austen's inherent feminism that prevented the publication of *Northanger Abbey* immediately after its completion. The novel had been purchased by the publishers Crosby & Co. in 1803; yet, despite being advertised, it remained unpublished. In 1806, Austen sent a letter to the firm signed 'M.A.D.' (the acronym for Mrs. Ashton Dennis, but also a clear allusion to her fury), in which she offered a duplicate manuscript should the original be lost, or expressed her intent to repurchase it. Richard Crosby accepted the transaction, and Austen reclaimed her

novel for ten pounds. West speculates that Crosby may have been unnerved by Austen's implicit and conscious feminism: her commentary on the humiliating and dangerous position of Georgian women, her robust defence of the novel, her critique of *The Spectator*, and her representation of General Tilney's patriarchal cruelty and mercenary pursuit. As Gilbert and Gubar (2004, p. 278) observe, "this apparently amusing and inoffensive novel finally expresses an indictment of patriarchy that could hardly be considered proper or even permissible in Austen's day".

The awareness of the horrors of patriarchy is what definitely separates Catherine from her Gothic fancies. Once expelled from the abbey, she has to face the consequences of being a woman in a man's world, and her conversation with Eleanor Tilney further reveals its vulnerability. Apologising for such a rude expulsion, she tells Catherine: "I trust you will acquit me, for you must have been long enough in this house to see that I am but a nominal mistress of it, that my real power is nothing" (Austen, 2004, p. 155). Returning to her room, she reflects:

and with a mind occupied in the contemplation of actual and natural evil, the solitude of her situation, the darkness of her chamber, the antiquity of the building were felt and considered without the smallest emotion; and though the wind was high, and often produced strange and sudden noises throughout the house, she heard it all as she lay awake, hour after hour, without curiosity or terror (Austen, 2004, p. 156).

Catherine's Gothic imagination proves a poor match for the stark vulnerability of a patriarchal world, where true power resides in the hands of a few influential men. By the novel's climax, the traditional apparatus of Gothicism, whether imagined or real, loses its potency; it is replaced by a far more tangible horror. Here, the "actual and natural evil" of patriarchy become the source of Radcliffean horror: one that "contracts, freezes, and nearly annihilates" Catherine's faculties and render her unable to react to the very circumstances that previously made her nerves stand on end.

Geographically, Austen displaces the Gothic from Spanish, French, and Italian locales to the heart of England. It is true that Clara Reeve, in *The Old English Baron* (1778), and Sophia Lee, in *The Recess* (1783), had already rejected the "exotic" geography of the genre in favour of an English context. However, the fundamental distinction lies in their treatment of temporality. Both Reeve and Lee operate within a remote historicity (medieval castles, ancient lineages, and ruins steeped in the past), meaning their English Gothic remains tethered to a restored medieval imaginary, a past distant enough to facilitate the suspension of disbelief.

Austen, conversely, shifts the Gothic into the contemporaneity of the Georgian period, devoid of ruins, historical distancing, or ancestral armour. Nothing in *Northanger Abbey* evokes the medieval aura typical of Reeve, Lee, or Radcliffe –

much to the chagrin of the unfortunate Catherine. The abbey is not crumbling, contains no subterranean passages, and is not situated in a legendary past. Rather, it is a modern, well-illuminated, and refurbished estate; it is almost banal. Precisely therein lies Austen's innovation: by extracting the Gothic from medieval temporality and inserting it into bourgeois daily life, Austen does not merely localise the mode in England: she naturalises it within the present, transforming it into a lens through which to view "common life". Terror no longer depends upon distant ruins; it inhabits respectable spaces: the sociable luminosity of Bath and the modernised country house of Northanger Abbey.

Furthermore, Austen anticipates the domestic turn of Victorian Gothic, a development that would consolidate in the latter half of the nineteenth century. By establishing the English home, rather than the medieval castle, as her stage for terror, she demonstrates that the true *locus horribilis* is far closer than previously imagined. Within the Georgian context, she identifies that female precariousness, constant surveillance, economic control, and patriarchal power constitute threats far more tangible than any supernatural peril. In other words, Austen reveals that the home (ostensibly stable, enlightened, and modern) more often than not is a site of oppression, inequality, and dread. Thus, *Northanger* helps pave the way for the understanding that modern terror (or horror) is domestic, quotidian, and entirely possible within respectable houses governed by equally respectable men.

Final thoughts

Northanger Abbey functions as a complex exploration of the processes of (mis)interpreting texts, people, spaces, and social codes. Within this framework, the Gothic operates as a narrative methodology, a constellation of codes, expectations, and reading strategies that Austen mobilises to observe, test, and dismantle the way her heroine (and, by extension, her readership) constructs meaning. Consequently, the novel dramatizes the very condition of the late eighteenth-century female reader, navigating a landscape of moral debates, paternal censorship, and discourses regarding the "impropriety" of fiction for women. In this sense, *Northanger* is a profoundly political text – not only for the reasons listed by Robert Hopkins in "General Tilney and Affairs of State: The Political Gothic of *Northanger Abbey*" (1980) –, but for the feminist argument Austen articulates regarding interpretive failure and the systemic miseducation of middle-class women. Catherine's errors are, therefore, simultaneously individual and systemic.

Operating across multiple levels of circulation (narrative, genre, sociopolitical, and geographical) *Northanger Abbey* suggests that the Gothic is not a collection of antiquated, static conventions, but a potent critical tool capable of illuminating everyday life. By transposing the Gothic from continental Europe to the English home, the Georgian present, and the ostensibly safe social spaces of domesticity,

Austen reveals, with a perspicacity of her own, that true horror was never found in abandoned castles. Rather, it resides within the power structures that shape and restrict female existence.

Thus, instead of resembling parody, her laughter seems to “strike a mean between the two”, comedy and tragedy, as addressed by Virginia Woolf in “The Value of Laughter” (1986 [1905], p. 58). The result is “something too serious to be comic, too imperfect to be tragic, and this we may call humour” (Woolf, 1986, p. 58). Humour, which has been denied women, or so we were told, is found in Austen’s oeuvre through her laughter. It is one that restores our sense of proportion, reminding us that we are neither entirely heroes nor villains, but merely human. In *Northanger*, Austen laughs because she speaks through the mouth of a transgressive, subversive Gothic that rejects the pomp and solemnity of masculine discourses, including those that dismiss the novel for its “lack of seriousness”. Perhaps Austen understood the Gothic better than many scholars and critics have allowed, which ultimately suggests that she does not laugh at the Gothic, but from within it. And the girl of two hundred and fifty years is still laughing – at us.

RAMOS, Paula Pope. Para além da paródia: o gótico como metodologia narrativa em *A abadía de Northanger*. **Itinerários**, Araraquara, n. 62, p. 245-262, jan./jun. 2026.

■ **RESUMO:** Este artigo propõe que *A abadía de Northanger* (1818), de Jane Austen, não se limita a utilizar o gótico como mero objeto de paródia, mas o aborda como uma metodologia narrativa. O estudo tem como objetivo analisar de que maneira Austen mobiliza estruturas e expectativas góticas para articular uma crítica à autoridade patriarcal. Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa e bibliográfica, baseada na leitura atenta do romance e no diálogo com estudos críticos sobre a estética gótica (Botting, 2005), sobre a paródia (Hutcheon, 2000) e “arteficções” (Lim, 2017). A partir dessa perspectiva, o engajamento do romance com as convenções góticas produz circulações interpretativas em diferentes níveis: nos planos narrativo, sociopolítico e geográfico, bem como na própria autorreflexividade do romance enquanto gênero. Tal engajamento evidencia o fazer literário de Austen tanto como escritora como leitora, revelando sua familiaridade com os tropos góticos e com o comentário crítico inscrito nessa tradição. Em última análise, *A abadía de Northanger* não apenas ri do gótico, mas ri de dentro dele ao montar e desmontar uma sequência de acontecimentos e mal-entendidos que expõem não as limitações da poética gótica, mas os mecanismos do patriarcado.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Gótico. Metodologia narrativa. *A Abadía de Northanger*. Paródia.

REFERENCES

- AUSTEN, Jane. **Northanger abbey**. Ed. Susan Fraiman. New York: Norton, 2004 [1818].
- AUSTEN, Jane. **Sense and sensibility**. Ed. Claudia L. Johnson. New York: Norton, 2001 [1811].
- AZERÊDO, Genilda. Jane Austen e a recodificação paródica do gótico. **Ilha do Desterro**, n. 62, p. 75-98, jan/jun. 2012.
- BOTTING, Fred. Introduction. In: BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Taylor & Francis eLibrary, 2005 p. 1-13.
- EAGLETON, Terry. **The English novel**. Massachusetts & Oxford: Blackwell, 2005.
- FRAIMAN, Susan. Introduction. In: AUSTEN, Jane. **Northanger abbey** Ed. Susan Fraiman. Nova York: Norton, 2004, p. viii-xiv.
- FRANÇA, Júlio. Lecture delivered at Colóquio UFF: Jane Austen, 1775-2025. Niterói, 08 nov. 2025.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Shut Up in Prose: Gender and Genre in Austen's Juvenilia. In: AUSTEN, Jane. **Northanger abbey**. Ed. Susan Fraiman. New York: Norton, 2004, p. 277-293 [1979].
- HOPKINS, Robert. General Tilney and Affairs of State: The Political Gothic of Northanger Abbey. In: AUSTEN, Jane. **Northanger abbey**. Ed. Susan Fraiman. New York: Norton, 2004, p. 258-263 [1980].
- HUTCHEON, Linda. **A theory of parody**. Nova York: University of Illinois Press, 2000 [1985].
- JOHNSON, Claudia L. **Jane Austen: women, politics and the novel**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1988.
- LEE, Sophia. **The recess**. New York: Arno, 1972 [1783].
- LIM, Amy. Gothic 'artefictions': fabricating history in Horace Walpole's Strawberry Hill and *The Castle of Otranto*. **Vides**, vol. 5, p. 166-177, 2017.
- MILES, Robert. The 1790s: the effulgence of Gothic. In: HOGLE, Jerrold E (ed.). **The Cambridge Companion to Gothic fiction**. Cambridge: Cambridge UP, 2002, p. 41-62.
- RADCLIFFE, Ann. **The mysteries of Udolpho**. New York: Barnes & Nobles, 2005 [1794].
- RADCLIFFE, Ann. On the Supernatural in Poetry. In: CLERY, E. J.; MILES, Robert (eds.). **Gothic documents**. Manchester & New York: Manchester UP, 2000, p. 163-171 [1826].
- REEVE, Clara. **The Old English baron**. London: JC Nimmon & Bain, 1883 [1778].

THE TERRORIST NOVEL WRITING. The Terrorist Novel Writing. *In*: CLERY, E.J.; MILES, Robert (eds.). **Gothic documents**. Manchester: Manchester University Press, 2000, p. 182-185 [1798].

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WALDRON, Mary. **Jane Austen and the fiction of her time**. Cambridge: CUP, 2004 [1999].

WALPOLE, Horace. Preface to the second edition of *The Castle of Otranto*. *In*: CLERY, EJ; MILES, Robert. **Gothic documents**. New York: 2000 [1765], p.122-124.

WALPOLE, Horace. **The castle of Otranto**. London: Oxford UP, 2014 [1764].

WEST, Rebecca. The Feminism of Jane Austen. *In*: AUSTEN, Jane. **Northanger abbey**. Ed. Susan Fraiman. New York: Norton, 2004, p. 294-301 [1932].

WOLLSTONECRAFT, Mary. **A vindication of the rights of women**. London: Arcturus, 2017 [1792].

WOOLF, Virginia. The Value of Laughter. *In*: WOOLF, Virginia. **The essays of Virginia Woolf**, vol. 1. Ed. Andrew McNeillie. London: Harcourt, 1986, p. 58-60 [1905].

WOOLF, Virginia. The Girl of Fifteen is Laughing. *In*: AUSTEN, Jane. **Northanger abbey**. Ed. Susan Fraiman. New York: Norton, 2004, p. 177-179 [1925].



L DE LÉSBICA OU DE LÁDY?: UMA LEITURA DIFERENTE DE *LADY SUSAN*, DE JANE AUSTEN

Ruan Nunes SILVA*

■ **RESUMO:** Compreendendo uma interseção da crítica feminista e dos estudos queer, este trabalho oferece uma leitura de *Lady Susan*, de Jane Austen, com ênfase na questão da invisibilidade lésbica. Como uma obra da juventude de Austen, *Lady Susan* não tem recebido muita atenção crítica em língua portuguesa e muito menos atenção tem sido dispensada à sexualidade da protagonista, comumente tratada como uma mulher heterossexual. Partindo de discussões sobre a tradição do romance (Vasconcelos, 2002, 2007; Kettle, 1972) e do problema da (in)visibilidade lésbica (Faderman, 1981; Castle, 2001), esta análise literária se apropria do conceito de continuum lésbico (Rich, 2020) como recurso para compreender a relação entre Lady Susan e sua amiga Alicia Johnson, no final do século XVIII, especialmente em diálogo com problemas da ideologia da domesticidade (Vasconcelos, 2007). Ao final, conclui-se que a obra epistolar de Austen encerra não com uma carta, mas sim com um epílogo como formalização da invisibilidade lésbica do final do século XVIII.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Lady Susan*. Jane Austen. Continuum lésbico. Ideologia da domesticidade.

Introdução: da masturbação ao continuum lésbico

Quando Eve Sedgwick (1994) apresentou – e posteriormente publicou – “Jane Austen and the masturbating girl”, críticas surgiram de diversas direções. O debate chegou até o jornal *The Guardian* que destacava o desconforto acadêmico com os abusos contemporâneos com os clássicos (Hugill, 1995). Ao repensar *Sense and sensibility* e enxergar a masturbação como parte da construção do romance em aspectos autoeróticos, Sedgwick buscava visibilizar aquilo que não é nomeado, a saber a sexualidade feminina como centro. As críticas enxergavam a associação do nome de Austen com sexo como um indício da falência da crítica, pois havia algum tipo de corrupção do cânone. Hoje, mais de 25 anos depois, o que me instiga nesse

* Doutor em Estudos de Literatura. UFF - Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura - RJ - Brasil. 24210-201 - ruan@phb.uespi.br.

célebre caso da crítica queer é que nomear aquilo que outrora escapava da norma **ainda** é uma prática investigativa necessária, tanto por viés feminista quanto por caminhos queer. Há muito mais em comum entre a crítica feminista e os estudos queer do que divisões estáticas (Butler, 1997), em especial sua atenção ao trabalho de ocultamento da realidade social. Repensar os escritos de Jane Austen por viés queer significa enxergar que até mesmo no século XIX havia algo de estranho no mundo austeniano.

Inspirado em Sedgwick, proponho investigar *Lady Susan*, obra da juventude de Jane Austen, por lentes feministas-queer. *Lady Susan*, escrito no final do século XVIII e publicado postumamente em 1871, é uma narrativa curta em formato de cartas e um epílogo. Resumidamente, a obra trata da história de Lady Susan, uma mulher recém-viúva cujo comportamento é inadequado para o contexto social. Após embarço na casa da família Manwaring, onde não só flertou com Mr. Manwaring, mas também criou um conflito com a filha do casal (ao “retirar” o futuro marido da filha para casar-se com a sua própria), Lady Susan embarca para a casa de seu cunhado e lá inicia um novo flerte com Reginald De Courcy, irmão de sua cunhada. Esse imbróglio familiar, típico das narrativas austenianas, se torna deliciosamente perigoso nas cartas quando se entende que Lady Susan leva uma **vida dupla**: mantém as aparências em determinados contextos e burla as regras em outros. Sua “real” personalidade surge nas cartas que troca com Alicia Johnson, sua amiga que reside em Londres que também detesta as normas sociais. Nessas cartas para Johnson, Lady Susan revela seu desprezo pelo mundo (patriarcal), sua ganância (e desejo) por uma vida melhor e sua desconsideração pela filha, Frederica. Ao final, após muitos encontros e desencontros, Reginald descobre os segredos de Lady Susan, se desaponta e finalmente se desvencilha dela, o que a obriga a casar-se com Sir James, um homem anteriormente “prometido” para sua filha.

O que aparentemente surge como uma tradicional narrativa austeniana sobre o casamento como mecanismo de sobrevivência social ganha, em minha hipótese, contornos outros que revelam a existência do continuum lésbico (Rich, 2020 [1980]). As cartas que compõem a obra dominam a narrativa até que **abruptamente**, após a carta 41, a narrativa é invadida por um capítulo, “Conclusion”, no qual um narrador onisciente afirma que a troca de correspondências, pelo bem do serviço de correios, não poderia continuar. O narrador assume um “eu” que julga as ações “conclusivas” de cada personagem, demonstrando um teor moral. É nesta abrupta violência narrativa que desejo investigar a questão da invisibilidade lésbica, sobre a qual Adrienne Rich (2020) escreve.

Hipotetizo que a invisibilidade lésbica é traduzida formalmente em *Lady Susan* a partir da interrupção do gênero epistolar que domina a narrativa. Parto do pressuposto de que há algo silenciado entre a tensão do mundo privado das cartas e a voz autoritária do narrador ao final. Este silenciamento é lido como uma potência crítica à luz do continuum lésbico de Adrienne Rich (2019) ao passo que serve

como uma ilustração da “lésbica fantasmagórica” sobre a qual escreve Terry Castle (2001 [1993]). Castle argumenta que a lésbica nunca está presente como figura em si mesma na literatura moderna, mas apenas como formas espectrais “*in the shadows, in the margins, hidden from history, out of sight, out of mind, a wanderer in the dusk, a lost soul, a tragic mistake, a pale denizen of the night*” (Castle, 2001, p. 10)¹.

Meu interesse reside na forma como *Lady Susan* tem sido lido e interpretado sem considerar que Lady Susan e Alicia Johnson são tais “lésbicas fantasmagóricas”. Não há análises, na fortuna crítica de língua portuguesa, que tematizem a lesbianidade como problema na obra: os trabalhos que versam sobre *Lady Susan* discutem a ironia austeniana (Botelho; Oliveira, 2020), a identidade feminina (Silva, 2022) e o falatório como controle social (Puga, 2018). Todos os artigos investem na compreensão de Lady Susan como uma personagem que desafia o sistema e é punida socialmente pela sua ousadia, **porém sempre heterossexual e jamais queer**. O que me chama atenção é justamente o silêncio da crítica sobre aquilo que Lillian Faderman (1981) chamou de “amizade romântica” entre Lady Susan e Alicia Johnson: não se tocou **neste** assunto nos mais de 150 anos de publicação da obra. Mesmo em buscas em língua inglesa não encontrei escritos que abordassem a relação entre ambas, evidenciando o tradicional problema da lésbica fantasmagórica (Castle, 2001). Há trabalhos, como os de Devoney Looser (2017) e Olivia Murphy (2020), que evidenciam os usos de Austen por sujeitos nos séculos XIX e XXI como forma de criticar questões de gênero e sexualidade, porém escapam deles análises formais pela sua ênfase seja na vida da autora, seja na pós-vida que seus escritos ganham. Mesmo Chris Washington (2025), em *Nonbinary Jane Austen*, examina Lady Susan como uma **mulher heterossexual** em seu desprezo pelas regras binárias sociais. Ela pode ser até satânica em seu traquejo social, porém segue firmemente heterossexual.

Seguindo a primeira prescrição de prudência de Michel Foucault (2020 [1976]) de que a sexualidade não pertence a nenhum conhecimento desinteressado e livre, compreendo que as condições materiais para uma enunciação lésbica pública não seriam possíveis no século XVIII, tanto pela presença do que nomeio de “ideologia da domesticidade” quanto pela ausência de uma identidade lésbica como compreendida nos séculos XX e XXI. Ciente de que o argumento de Foucault sobre o “nascimento” da homossexualidade como produto científico-médico do século XIX tem sido criticada (Castle, 2001; Giddens, 1993), concordo com o apontamento de evitar anacronismos, mas sem perder de vista que há algo de estranho (queer) em Lady Susan que não pode ser mais deixado oculto. É neste interstício que me valho

¹ “nas sombras, nas margens, escondida da/na história, fora de vista, esquecível aos olhos, uma andarilha no entardecer, uma alma perdida, um erro trágico, uma habitante pálida da noite.” (Castel, 2011, p. 10, tradução nossa).

do continuum lésbico de Rich (2020) como presença fantasmagórica nas cartas, recurso formal para as condições sociais da invisibilidade lésbica.

Do romance e da ideologia

Sandra Vasconcelos (2002) argumenta que há duas vertentes que explicam o surgimento do romance, a formalista e a historicista. A formalista compreende o romance como “produto de causas puramente formais”, como “resultado seja de uma síntese de propriedades formais de diferentes gêneros e subgêneros existentes antes de seu aparecimento, seja como reação a gêneros anteriores” (Vasconcelos, 2002, p. 12), enquanto a historicista descreve o surgimento do romance a partir do “desenvolvimento do gênero [a partir de] mudanças nas condições sociais, políticas e econômicas” (Vasconcelos, 2002, p. 12). Nessa segunda perspectiva, o romance seria produto de alterações na forma como a vida era produzida e reproduzida, destacando sua proximidade com a organização social e as questões de sua época. É neste sentido que proponho pensar *Lady Susan* como uma forma literária que traduz o conteúdo sócio-histórico do final do século XVIII, em especial as transformações do amor e do casamento (Bozon, 2004), anunciando problemas centrais da narrativa do século XIX.

Vasconcelos (2002, p. 11) afirma que o romance inglês surge no século XVIII como uma “forma histórica para dar conta de um novo conteúdo social”, ou seja, um gênero literário que, diferente dos anteriores, buscava iluminar, traduzir e encampar as mudanças sociais então experienciadas. A partir dos ideais iluministas e burgueses, o romance nasce no seio da tradição neoclássica cujas regras o romance desafia e coloca em xeque. A representação de um novo tipo de experiência – a saber, a burguesa – busca imprimir outros olhares sobre a sociedade. Os desafios de seu nascimento como gênero estão impressos nas discussões teóricas realizadas em prefácios e colunas jornalísticas e é este mundo que Austen herda como leitora e escritora.

Em um mundo no qual autorias masculinas dominavam a cena, é necessário compreender as formas pelas quais o romance de autoria feminina expressava, apropriando-me das palavras de Maria Lúcia Pallares-Burke (1993), alguma **ousadia** frente à **ordem burguesa**. A historiadora lembra que o Iluminismo não era tão progressista como suas ideias o faziam parecer, enfatizando um papel de subjugação das mulheres. Ao comentar sobre a escrita de Rousseau em *Emílio*, Pallares-Burke (1993) ironiza a ênfase dada pelo autor ao trabalho de educação via *The Spectator*, periódico inglês que, além de temas como crítica literária e assuntos estrangeiros, preconizava determinados modelos de comportamento feminino.

A relação entre a burguesia, *The Spectator* e *Lady Susan* pode parecer fortuita ou acidental à primeira vista, porém é um triângulo fundamental para a crítica feminista-queer que desenvolvo. Ciente de que o romance é um produto burguês,

o periódico *The Spectator* cumpria seu papel didático-jornalístico no século XVIII, mesmo que tenha sido editado por um breve espaço de tempo. A popularidade do periódico é percebida nas edições publicadas como obras e compêndios, aparecendo, inclusive, como uma obra da qual Catherine Morland, protagonista austeniana de *Northanger Abbey*, se orgulharia de revelar a leitura, diferente dos romances que ela lia. A presença de *The Spectator* na produção de uma esfera pública na transição burguesa não pode, portanto, ser negada. Resta agora compreender a relação entre o romance, *The Spectator* e *Lady Susan* antes de migrar para a questão do continuum lésbico: a obra epistolar de Jane Austen nasce no seio da transição do século XVIII para o XIX, com um declínio da aristocracia e o processo da ascensão e consolidação burguesa, logo as ideias burguesas são lentamente apropriadas e veiculadas como parte de um novo ideal e o romance como gênero literário tem seu papel formativo.

Arnold Kettle (1972 [1951]) representa bem o problema que delineio nesse triângulo. Apesar de elogiar Austen, Kettle destaca que os romances do século XIX poderiam ser descritos como “romances de revolta” por sua crítica oposicionista ao mundo vitoriano, mas que os escritos de Austen pertenceriam ao século XVIII pela “*atmosphere of stability and security*”² com seus “*impulse of realism*”³ (Kettle, 1972, p. 83). Ao analisar *Emma*, o crítico comenta que Austen falha ao não perceber a estreiteza daquele mundo que, em sua visão, é o conflito de classes. Ele até a “perdoa”, aparentemente, por não propor uma solução, mas reforça seu descontentamento com a incapacidade de “*notice the existence of the problem [of classes]*” (Kettle, 1972, p. 94)⁴. Para Kettle, Austen falha ao não tematizar um mundo em mudanças, porém é ele, em minha visão, que falha ao não perceber como ela captura esse processo social.

Lido no século XXI, os comentários de Kettle são importantes, pois eles revelam que Austen foi repensada a partir daquilo que ela apresentava e não a partir do que se esperava da crítica. Kettle (1972) é justo ao dizer que não se pode esperar que Austen escrevesse sobre a Revolução Industrial da mesma forma que não se esperaria que ela abordasse o Império Romano, pois nenhum dos temas era seu foco. O que foge ao escopo de Kettle foi a crítica que Sandra Gilbert e Susan Gubar (2020 [1979]) desenvolvem quase trinta anos mais tarde: a estreiteza do mundo de Austen se deve não a uma redução do escopo, mas sim ao lugar rígido ao qual as mulheres eram designadas em termos econômicos e sexuais. Parte da ideologia burguesa oriunda da disseminação de ideias e comportamentos do *The Spectator* estão ligados ao “lugar” que Jane Austen ocupa, logo sua escrita também “refletirá” tais tensões.

² “atmosfera de estabilidade e segurança” (Kettle, 1972, p. 83, tradução nossa).

³ “impulsos realistas” (Kettle, 1972, p. 83, tradução nossa).

⁴ “perceber a existência do problema [de classes]” (Kettle, 1972, p. 94, tradução nossa).

Gilbert e Gubar (2020) explicam que o lugar “estreito” [*tight*] que Austen ocupa é justamente a expressão do limite da mobilidade social que ela viria a criticar ironicamente em seus romances. Vale recuperar o comentário de Sandra Vasconcelos (2007) sobre o romance como forma de instrução e formação subjetiva e o mundo doméstico.

O romance teve [...] papel central na construção do gênero (*gender*), articulando e propagando a ideologia da domesticidade, que confinava as mulheres à esfera privada, ao passo que ratificava a noção do homem como ser público. Mais ainda, o novo gênero (*genre*) contribuiu para naturalizar esse novo conceito de feminilidade, como se houvesse uma essência feminina – biologicamente inferior, socialmente subordinada e portadora de qualidades naturais que a tornavam mais afeita ao mundo da casa (Vasconcelos, 2007, p. 133).

O que Vasconcelos chama de “ideologia da domesticidade” é justamente o conflito que *Lady Susan* tematiza. Se compreendemos que o romance não só propagou valores da ideologia da domesticidade, mas principalmente ajudou a formatá-los socialmente, é possível indicar que *Lady Susan* é uma obra que traduz – usa e abusa, repele e reforça – esse conteúdo social. É de conhecimento hoje que os processos da ascensão (e subsequente consolidação) da burguesia trouxe consigo mudanças e paradigmas:

O aburguesamento da sociedade inglesa havia criado um novo ideal de mulher como esposa zelosa e submissa ao passo que a Igreja puritana havia, ao longo de todo o século XVII, pregado a inferioridade feminina ao mesmo tempo que sancionava [...] a figura do homem como lorde e senhor (Vasconcelos, 2007, p. 126).

Como uma mulher da transição dos séculos XVIII e XIX, Austen ocupou um lugar “privilegiado” de análise social: a redução dos espaços sociais em seus romances revelam não só a transformação dos espaços domésticos (Bozon, 2004; Giddens, 1993), mas também metaforizam a invisibilidade que outros assuntos recebiam socialmente. Entre tais assuntos invisíveis estava a sexualidade. O mundo apresentado por Jane Austen não é um mundo a-histórico. Pelo contrário, é um universo do processo social de transição para uma nova ordem vista pelos olhos da tensão entre o campo e a cidade. Raymond Williams (2011 [1973], p. 194) reforça que:

[...] abstrair essa história social dos romances é descrever apenas o mundo em que transcorre a ação que o constitui. Contudo, é preciso deixar claro que não se trata de uma sociedade uniforme e estabelecida, e sim de um processo ativo,

complexo, altamente especulativo. [...] Uma sociedade abertamente voltada para a aquisição, e também preocupada com a transmissão da riqueza, está tentando julgar-se a si própria seja por um código herdado seja pela ética do melhoramento.

Diferente de Kettle (1972) que enxerga o mundo de Austen como estável e seguro, Williams (2011) sublinha a importância do processo social como tratamento não de pano de fundo, mas sim como parte ativa da obra. Curiosamente, esta visão de Kettle (1970) de como o mundo em Austen é estável é compartilhada por outros teóricos como Stein Haugom Olsen (1986) que afirma categoricamente que a ordem social no romance austeniano é dada. A ordem não é atacada nem questionada, pois, na visão de Olsen, ela simplesmente está ali tal qual as montanhas, os campos e as árvores. Essa “naturalização” da ordem social em Austen é um erro delicado que invisibiliza o processo social e a própria moralidade que Olsen afirma analisar. Claudia L. Johnson (1988) também argumenta contra essa leitura de que o mundo de Austen estaria distante e desconectado do mundo social, especialmente por tematizar com e contra a tradição sentimentalista do século XVIII. A aparência de estabilidade é justamente o que engana o olhar na escrita austeniana e aqui, em especial, em *Lady Susan*. Olhar de novo significa enxergar o uso da tradição epistolar como indicativa desse processo social e como crítica da ideologia da domesticidade.

Por ideologia, resumidamente, pode-se resumir que:

[...] se trata de um pensamento e de um discurso cuja peculiaridade se encontra no fato de que são feitos de lacunas e silêncios; assim, se preenchermos as lacunas e os silêncios, ela se autodestrói, pois seu poder está em silenciar ou ocultar as contradições do modo de produção capitalista, a exploração econômica, o controle social e a dominação política do capital sobre o trabalho, ou da classe dominante sobre a classe trabalhadora (Chauí, 2025, p. 8).

Ora, *Lady Susan* está longe de ser uma trabalhadora do proletariado: como viúva, contudo, ela está em uma peculiar situação que não é completamente revelada nas cartas. Compreende-se que seu título de nobreza garante acesso a determinados espaços, porém, pelas suas estadias em casas alheias, também se entende que ela está parcialmente destituída em termos financeiros. Seu trabalho é, portanto, de gênero: casar-se e casar sua filha para manter a aparência de estabilidade da esfera econômica em crise. A ideologia, nesse sentido, oculta a realidade, impedindo que se critique, por exemplo, o sistema do capitalismo agrário no qual *Lady Susan* está inserida. Como um “ideário histórico, social e político” (Chauí, 2025, p. 9), o ocultamento da ideologia é uma forma de assegurar e manter a exploração e a transição da ordem social como algo neutro, a-histórico e natural. Ao se associar ao

mundo doméstico, os valores da transição burguesa são revestidos de crenças que são perpetuadas pelo controle social com base em “apelos à moderação no falar e no vestir, da exigência do decoro, da defesa da razão e do bom senso contra os arroubos das paixões [...]” (Vasconcelos, 2007, p. 134). Assim, ao dissertar sobre a ideologia da domesticidade, conceito oriundo de Vasconcelos (2007), aponto para os processos de ocultamento da realidade que, por sua vez, são visibilizados pela conduta “imprópria” de Lady Susan.

Como veículo ideológico, o romance do século XVIII cumpria seu papel de discussão do novo indivíduo que surge. A mulher, ao figurar como sujeito, era majoritariamente produto “forjado com base em um ponto de vista masculino” (Vasconcelos, 2007, p. 137), o que revela a persistência da ideologia da domesticidade esperada. Exemplos clássicos são *Pamela, or virtue rewarded* e *Clarissa, or the history of a young Lady*, ambos de Samuel Richardson, que traduziram o código social em gênero literário. A ausência de interferência de um narrador oferece um espaço para um pacto de leitura no qual as personagens expressam suas emoções e crenças de forma livre. Assim, a virtude feminina é recompensada pelas lentes masculinas: a mulher ganha os contornos burgueses da domesticidade como uma boa esposa, uma mãe afável ou uma pura e inocente jovem. A pergunta que surge em minha leitura de *Lady Susan* é: sendo uma narrativa do século XVIII, de que formas ele reforça essa ideologia e a questiona? A resposta está na construção formal epistolar e no jogo das cartas trocadas entre a protagonista e sua amiga. Como leitora e apreciadora de Richardson (Johnson, 2008), não é surpreendente que Austen tematize tais questões em seus escritos, seja como herança a seguir, seja como pauta a ironizar.

Ao estudar o século XVIII, Lillian Faderman (1981) argumenta que a herança crítica do Renascimento se faz presente, especialmente na forma como a amizade entre homens era vista como pedra angular da sociedade. Às mulheres, Faderman nota, era relegado um papel inferior até mesmo na formação de amizades, sendo esta uma das formas pelas quais as mulheres conseguiram escapar do crivo social. Ao assumirem uma “amizade romântica”, escritoras foram capazes de falar “abertamente” sobre o amor que dividiam sem necessariamente serem lidas como pecaminosas. Faderman aponta que o fato de mulheres serem amigas românticas surtiu um efeito importante na elaboração de relações homossociais entre mulheres porque elas não só representavam funções sociais importantes para mulheres destituídas, mas também porque homens não enxergavam tais amizades como duradouras. Assim, nomear Lady Susan e Alicia Johnson como **mulheres diferentes** é uma forma de compreender a relação entre ambas como uma **amizade romântica**: é a reinscrição na história social da existência de relações homossociais entre mulheres sem cair no anacronismo de esperar que o passado tenha as regras do presente. Para tal, o gênero epistolar é um mecanismo fundamental para a expressão da subjetividade dessa amizade romântica.

Sabe-se que a escrita epistolar era uma das estratégias do romance inglês do século XVIII para criar uma impressão de verdade (Vasconcelos, 2002, 2007). Ao burlar os limites entre fato e ficção, o romance mascarava a autoria como “editor” de determinados fatos e brincava com a relação entre moralidade e sociedade (Vasconcelos, 2002). O uso das cartas não era novidade – na verdade, era um recurso popular e utilizado por Samuel Richardson, um dos “pais fundadores” do romance. As cartas permitem que Lady Susan se expresse de forma honesta sobre sua realidade social com Alicia Johnson, sua fiel amiga com quem troca confidências, formando a teia narrativa que revela a existência de algo que a sociedade não enxerga completamente, mas que, mais tarde, limitará por completo.

Ao utilizar cartas em *Lady Susan*, Austen opera dentro da recém-nascida linhagem do romance enquanto também se apropria para o comentário social que desenvolve sobre a condição da mulher no contexto inglês. O processo social não desaparece, pois ele satura as cartas. Em lugar de aceitar que Austen meramente copiou a popular estrutura epistolar em *Lady Susan*, concordo com Gilbert e Gubar (2020) quando argumentam que a escritora se apropriou do gênero disponível com fins de ridicularizá-lo. As teóricas escrevem que Austen utiliza as convenções literárias da época para expor como as vidas de mulheres eram moldadas por tais limites, mesmo que isso também signifique concordar parcialmente com eles.

À luz das considerações acima, compreendo que *Lady Susan* é uma obra epistolar que dramatiza a ideologia da domesticidade, termo pernicioso que Vasconcelos (2007) lembra do duplo sentido – tanto de ser referente ao lar quanto de domesticação. Leio *Lady Susan* como uma narrativa na qual não se pode escapar da ordem burguesa nascente do século XVIII, porém cujas raízes formais também desafiam com o conteúdo de uma “amizade romântica” (Faderman, 1981). Nas palavras de Pallares-Burke (1993): se a ordem era burguesa, a ousadia era feminina, mesmo que isso significasse ambivalência e ambiguidade. Isto significa que a escrita de Austen é lida como parte de uma tradição de questionamentos e reforços da ideologia da domesticidade. Ao estudar periódicos femininos do século XVIII, Pallares-Burke (1993) compreende que as autoras escreviam sobre os desafios da vida doméstica e da submissão feminina. Apesar de reconhecer uma ambivalência nos periódicos femininos, a historiadora destaca que a hesitação se dá pelo contexto histórico, o que se compreende como uma ação tanto de reforço de determinados valores quanto de questionamento de outros. Essa ambivalência entre ousadia e ordem é fundamental para ler *Lady Susan* como um sintoma dessa transição de épocas: como lócus das questões sociais, o romance também se apresenta como o receptáculo da invisibilidade do continuum lésbico.

Das premissas de um continuum lésbico

Das 41 cartas que compõem o romance, apenas 15 são escritas por Lady Susan e destas somente 12 são correspondências trocadas com Alicia Johnson, sua *partner in crime* que reside em Londres. Interesse-me por este número inicialmente porque ele indica que, embora carregue o nome da protagonista no título, menos da metade das cartas é por ela escrita. Já há uma disparidade de antemão. Lady Susan é descrita como “*mistress of deceit*” (Austen, 2007, p. 1413)⁵, “*unprinciple woman*” (Austen, 2007, p. 1393)⁶ e “*the most accomplished coquette in England*” (Austen, 2007, p. 1388)⁷, revelando sua insubordinação ao sistema patriarcal inglês. Porém, aos olhos de Mrs. Johnson, sua amiga tem suas razões para ser tão insubmissa: a vida das mulheres é complexa. Mrs. Johnson inclusive recomenda que Lady Susan saia o mais breve do campo para visitar Londres, pois “*you are fitted for Society, and it is shameful to have you exiled from it*” (Austen, 2007, p. 1420)⁸.

Ser “apta” para a sociedade londrina é uma revelação importante. Por se situar no ambiente rural da *gentry* britânica, *Lady Susan* brinca com os limites do campo e da cidade, especialmente ao associar Frederica, a filha inocente e malcuidada, ao campo e Lady Susan e Alicia Johnson à cidade (Gilbert; Gubar, 2020). Enquanto o campo seria **estereotipadamente** o espaço reservado para um adequado desenvolvimento da subjetividade feminina, a cidade de Londres experienciava ainda uma expansão problemática. Contanto, vale lembrar a ironia que permeia a narrativa: o clichê do campo inocente e a cidade viciada, como escreve Williams (2011), é mais do que uma descrição, mas sim uma forma de visibilizar o processo social das desigualdades de Londres, que possui contradições mais explícitas. Se hipotetizo de forma coerente, é possível ler Londres como o espaço privilegiado de Lady Susan e Alicia Johnson por elas se reconhecerem como **mulheres diferentes**⁹ e não tradicionais. Em outros termos, ao recusarem os aspectos do campo que são referendados pelo controle sobre o feminino, Lady Susan e Alicia Johnson representam a quebra com a ideologia da domesticidade e, por isso, anseiam pela cidade em sua complexidade. O que elas infelizmente não esperavam era que o processo que apoiavam (de localizarem a cidade como o seu local) as morderia de volta.

Em sua última carta (38), Johnson lamenta que seu marido, ciente das “andanças” de Lady Susan em Londres, a ameaça com aquilo que poderia ser mais mortal para

⁵ “rainha do disfarce” (Austen, 2017, p. 85).

⁶ “mulher inescrupulosa” (Austen, 2017, p. 35).

⁷ “a coquete mais famosa da Inglaterra” (Austen, 2017, p. 23).

⁸ “você foi feita para a sociedade, e é vergonhoso que fique exilada” (Austen, 2017, p. 102).

⁹ Emprego a ideia de “mulher diferente” como uma forma de tradução de “*odd woman*”, expressão que Terry Castle (2001) explora como forma de nomear a lesbianidade invisível.

uma mulher diferente: “*It makes me miserable; but Mr. Johnson vows that if I persist in the connection, he will settle in the country for the rest of his life, and you know it is impossible to submit to such an extremity while any other alternative remains.*” (Austen, 2007, p. 1429)¹⁰. Mesmo para Lady Susan é impossível permanecer no mundo social como uma viúva: ela se casa com Sir James Martin, o impertinente, porém rico jovem que estava destinado a casar com Frederica. Ao final, o narrador onisciente da “Conclusion” afirma que:

Whether Lady Susan was or was not happy in her second choice, I do not see how it can ever be ascertained; for who would take her assurance of it on either side of the question? The world must judge from probabilities; she had nothing against her but her husband, and her conscience. Sir James may seem to have drawn a harder lot than mere folly merited; I leave him, therefore, to all the pity that anybody can give him [...] (Austen, 2007, p. 1433)¹¹.

Em lugar da voz de Lady Susan, que aparecera nas cartas tramando sua própria jornada, o final reserva para a dama uma conclusão de julgamento moral via narrador. Afirma-se (i) que não é possível saber se ela estava feliz com sua segunda escolha (**sabemos que não estava, pois seus planos mudaram**), (ii) que ela não tinha nada contra si além do marido e sua consciência (**sabemos que a ideologia da domesticidade estava contra ela**) e (iii) que Sir James recebia compaixão pelo fardo que carregava (**sabemos que não era um fardo em si e apenas ele recebe compaixão**). Ao reservar compaixão para o homem via um narrador onisciente (universal? masculino?), ironicamente destaca-se justamente o funcionamento da ideologia da domesticidade que impede a visibilidade do continuum lésbico. É neste ponto que me aproprio da discussão do romance como forma burguesa: ao concluir *Lady Susan* com um epílogo, Austen negocia os valores e os significados do século XVIII ao (in)visibilizar o que Rich (2020) nomeou de continuum lésbico.

Encerrar *Lady Susan* com um capítulo conclusivo com um narrador-juiz é a “solução” formal de Austen para descrever a impossibilidade sócio-histórica da ascensão da mulher no contexto de transição do século XVIII para o XIX. Isso se torna ainda mais violento quando a punição de Lady Susan é dupla: a perda da

¹⁰ “Sinto-me inconsolável, mas o senhor Johnson jura que se mudará para o interior para o resto de sua vida se eu insistir nessa relação. E você sabe como é impossível subjugar-se a uma condição tão extrema quando não há qualquer alternativa” (Austen, 2017, p. 126).

¹¹ “Se Lady Susan foi ou não feliz em sua segunda escolha, não sei se é possível aferir, pois quem poderia tomar como certa a resposta dela para essa pergunta, fosse ela afirmativa ou negativa? O mundo deve julgar essa questão usando a probabilidade. Não havia nada contra ela além de seu marido e de sua consciência. O senhor James parece ter escolhido um fardo muito maior do que a sua estupidez o fez merecer. Deixo-o, portanto, com toda a compaixão que alguém pode oferecer a ele [...]” (Austen, 2017, p. 138-139).

amiga e o casamento necessário com Sir James. Destituída da amizade e condenada ao casamento novamente, Lady Susan inevitavelmente perde sua voz e o narrador se torna a saída para a expressão deste momento. Como sugere Terry Castle (2001), a transformação da lesbianidade em um espectro é um preço pago desde o início do século XVIII na literatura. Neste nó de invisibilidade e de espectralidade revela-se a importância de enxergar a relação de Lady Susan e Alicia Johnson como parte do continuum lésbico:

Proponho que o termo *continuum lésbico* inclua uma gama – ao longo da vida de cada mulher e ao longo da história – de experiências identificadas com mulheres, não simplesmente o fato de que uma mulher teve ou conscientemente desejou ter uma experiência sexual genital com outra mulher. [...] (Rich, 2020, p. 65).

Ao teorizar sobre a invisibilidade da mulher lésbica na história, Adrienne Rich desafia os arquivos tal qual Terry Castle (2001) e Lillian Faderman (1981). A ausência de registros sobre as lesbianidades revela a operação do que Rich (2020) nomeia de heterossexualidade compulsória, ou seja, a opressão que reside na suposição de que mulheres são heterossexuais. Não afirmo aqui que Lady Susan e Alicia Johnson sejam lésbicas no sentido de que desejam uma relação sexual genital, mas sim na forma como as leituras sobre o romance *pressupõem* que ambas são heterossexuais, mulheres cujas interações revelam um “estilo de vida” desregrado para o padrão do século XVIII. Sobre isso Rich afirma:

Se pensamos na heterossexualidade como a inclinação emocional e sensual natural para as mulheres, vidas como essas seriam vistas como desviantes, patológicas ou desprovidas de emoção e sensualidade. Ou, num jargão mais recente e permissivo, são banalizadas como “estilos de vida” (Rich, 2020, p. 71).

Para reduzir a complexidade de Lady Susan e Alicia Johnson, elas são tratadas como problemáticas e donas de uma idiossincrasia que deve ser corrigida socialmente. É necessário por um ponto final nessa amizade romântica, pois elas estão passando dos limites. É este o papel do marido de Alicia Johnson e também o do narrador que encerra a obra. Nesse ponto ambas se revelam partes do processo de alienação. Embora tenha um título de nobreza, não se revela que outras posses Lady Susan tem em mãos. Pelo contrário, pelo teor de suas andanças e estadias em instalações diversas (Langford, Churchill, um apartamento em Londres reservado por Mrs. Johnson), pode-se conjecturar que não recebeu bens e, por isso, busca a segurança de um casamento para si e sua filha. Incapaz de poder prover a si mesma (sem se tornar parte do proletariado feminino da época), Lady Susan é apenas proprietária de si mesma.

Ciente de que não possui liberdade nem autonomia, é no jogo de exploração dos homens que Lady Susan busca alguma retratação social. Seus envolvimento com Mr. Manwaring, Reginald De Courcy e Sir James Martin se dão por vias econômicas e comerciais e não como uma busca por um parceiro de vida. Como destaca Norman Pounds (1994), as razões para o casamento divergiam entre classes: casamentos entre classes mais altas se davam por razões políticas enquanto as classes inferiores pareciam partir mais de afeições pela possível falta de bens. A ironia com a qual Lady Susan expressa seu desdém pelo casamento como instituição reforça a crítica da heterossexualidade compulsória, reafirmando seu lugar em um necessário continuum lésbico:

[...] It has been delightful to me to watch his advances towards intimacy, especially to observe his altered manner in consequence of my repressing by the cool dignity of my deportment his insolent approach to direct familiarity. My conduct has been equally guarded from the first, and I never behaved less like a coquette in the whole course of my life, though perhaps my desire of dominion was never more decided. I have subdued him entirely by sentiment and serious conversation, and made him, I may venture to say, at least half in love with me, without the semblance of the most commonplace flirtation (Austen, 2007, p. 1395)¹².

Ao afirmar na carta 10 que Reginald está sob seu controle, Lady Susan faz uma crítica do modelo sentimental esperado de uma mulher. São tais recursos que me levam a concordar com a afirmação de Gilbert e Gubar (2020) sobre como Austen expõe as convenções ao mesmo tempo que as reforça. Isto é, há por parte de Lady Susan o reconhecimento do funcionamento da sociedade, porém ela demonstra as fissuras e as rachaduras ao não aceitar as coisas como são. Os homens exploram as mulheres, então Lady Susan opta por explorar os homens. Sem dúvidas, podemos confabular sobre como *The Spectator* leria o final da “punição” de Lady Susan como um exercício necessário de modelação feminina à luz das ideologias da domesticidade, porém interpreto que é a ironia de Austen que alimenta o continuum lésbico. Há uma ambivalência expressa nesse jogo de dominação sobre os homens, afinal, Lady Susan sabe como “agradar” os públicos por onde circula, mesmo que isso custe ao mesmo tempo atender socialmente ao mundo das regras e normas.

¹² “Tem sido prazeroso ver as tentativas dele no sentido de conquistar intimidade, e especialmente observar como fica alterado quando reprimo, com a calma dignidade de minha postura, as insolentes abordagens dele para tratar-me com familiaridade. Minha conduta tem sido igualmente resguardada, ainda assim eu nunca me comportei de forma tão insinuada em toda a minha vida, e talvez o meu desejo de dominar alguém nunca tenha sido mais decisivo. Eu o subjuguéi plenamente por meio de sentimentos e conversas sérias, e o deixei, ousado dizer, parcialmente apaixonado por mim, sem deixar transparecer qualquer rastro de flerte.” (Austen, 2017, p. 40).

O continuum lésbico é também útil para compreender a situação de Frederica, filha de Lady Susan. Repito: não afirmo que Frederica seja uma mulher lésbica, mas sim uma figura que, à luz da compreensão da heterossexualidade compulsória e da espectralidade lésbica, funciona como espelho social da mãe. Descrita como “*simpleton*” (Austen, 2007, p. 1406)¹³ e “*a stupid girl*” (Austen, 2007, p. 1391)¹⁴ por Lady Susan, Frederica enerva sua mãe por seguir os padrões estipulados socialmente. Onde a família lê falta de atenção e dedicação de Lady Susan para com Frederica, eu leio um ensinamento curioso de uma mulher diferente que desafia a heterossexualidade compulsória da ideologia de domesticidade: Lady Susan deseja que sua filha se case para ter condições financeiras de alguma independência. Frederica, contudo, agindo como uma anti-Lady Susan, encontra acolhimento sob as asas dos valores conservadores representados pela família do ex-marido de Lady Susan. A ideologia da domesticidade domestica Frederica ao ponto de sua única carta, a carta 21, ser um pedido de socorro enviado para Reginald De Courcy: Frederica descreve como não deseja se casar com Sir James e que preferiria até mesmo ganhar seu próprio pão com trabalho do que casar-se com o prometido. É o clássico caso da *damsel in distress* como reforço da ideologia da domesticidade, contanto, obviamente, que Frederica se alie ao sistema de significados e valores da família.

Quando Adrienne Rich (2020) sugere que se encare a heterossexualidade como uma instituição política, ela utiliza a maternidade como exemplo. A maternidade é, portanto, uma das formas pelas quais a heterossexualidade compulsória busca também impedir a leitura de um continuum lésbico. Ao sugerir a maternidade como problema, é mais provável que se destaque Lady Susan como uma péssima mãe do que se reconheça as estratégias que ela emprega para manter-se à superfície. É possível compreender as leituras que acusam Lady Susan de ser uma mãe manipuladora e insensível, porém, à luz de Rich, é crível enxergar que (i) ser mãe foi uma imposição e (ii) que ela não está dourando a pílula da ideologia de domesticidade para sua filha. Reside nessa contradição o questionamento: o que significa ser mãe?

[...] Not that I am an advocate for the prevailing fashion of acquiring a perfect knowledge of all languages, arts, and sciences. It is throwing time away to be mistress of French, Italian, and German: music, singing, and drawing, &c., will gain a woman some applause, but will not add one lover to her list—grace and manner, after all, are of the greatest importance. I do not mean, therefore, that Frederica’s acquirements should be more than superficial, and I flatter myself that she will not remain long enough at school to understand anything thoroughly. I

¹³ “*simplória*” (Austen, 2017, p. 68).

¹⁴ “*uma garopta estúpida*” (Austen, 2017, p. 31).

hope to see her the wife of Sir James within a twelvemonth. You know on what I ground my hope, and it is certainly a good foundation, for school must be very humiliating to a girl of Frederica's age (Austen, 2007, p. 1391)¹⁵.

Sem dúvidas, há uma contradição ao negar educação à Frederica, porém é a própria Lady Susan que afirma que o conhecimento adquirido pode gerar “algum aplauso”, porém ele não será o suficiente. Ser mulher na transição do final do século XVIII não significava liberdade nem autonomia, mas sim uma condenação à luz dos valores burgueses. Em outros termos, ela reconhece que Frederica só pode adquirir alguma agência se antes possuir as condições financeiras para tal, já que ambas se encontram em estado de viuvez/orfandade. Estabelecer o matrimônio de Frederica e Sir James era o plano para não só garantir um futuro para a filha, mas também encontrar saídas para sua subsistência. Se é violento o que Lady Susan faz, a crítica deveria ser **também e primeiramente** direcionada ao sistema de capitalismo agrário no qual ela reside, pois é a partir das condições materiais de existência que Lady Susan desenvolve suas estratégias. Ideologias “silenciosas” que se transformam em destinos devem ser analisadas como parte da tarefa crítica feminista (Donovan, 1989), logo culpabilizar Lady Susan por suas ações como “péssima mãe” é apenas reiterar as regras do jogo de reprodução social da ideologia da domesticidade.

As cartas trocadas entre Lady Susan e Alicia Johnson revelam a estrutura da ideologia da domesticidade e servem como uma luz no túnel dos estudos feministas-queer. A **vida dupla** que elas levam tem um preço caro, pois a

[...] aparente conformidade com uma instituição fundada sobre o interesse e prerrogativa dos homens [...] tem sido uma característica da experiência das mulheres: na maternidade e em muitos tipos de comportamento heterossexual, inclusive os rituais de galanteio; o pretexto da esposa no século XIX; a simulação do orgasmo pela prostituta, pela cortesã, pela mulher “sexualmente liberada” do século XX (Rich, 2020, p. 76).

Lady Susan, infelizmente, é um lembrete de como a ideologia da domesticidade “ganhou o *round*”: ao encerrar com um capítulo com um narrador e não com as

¹⁵ “Não que eu defenda esse modismo que é a aquisição de conhecimentos perfeitos em todos os idiomas, artes e ciências. É um desperdício de tempo dominar francês, italiano, alemão... Música, canto, desenho etc. podem proporcionar a uma mulher algum aplauso, mas não acrescentam amantes à sua lista. Graça e boas maneiras, sim, são da maior importância. Portanto, não tenho a intenção de que os conhecimentos adquiridos por Frederica sejam mais do que superficiais, e me tranquiliza o fato de que ela não permanecerá o bastante na escola a ponto de compreender qualquer coisa com profundidade. Espero vê-la como esposa do senhor James dentro de um ano. Você sabe em que se baseia a minha esperança, e certamente ela é bem fundamentada, porque a escola deve ser muito humilhante para uma garota da idade de Frederica” (Austen, 2017, p. 31-32).

cartas, as asas de Lady Susan são cortadas. A narrativa ganha uma palavra final por uma voz de autoridade social e pública, já que eram as cartas que trabalhavam com as vidas internas de Lady Susan e Alicia Johnson. O capítulo com um narrador é a manifestação formal do conteúdo sócio-histórico, pois **mulheres diferentes com vida dupla** não podem falar por si mesmas nem agir contra as regras. É assim que o narrador opera como uma luz vermelha no trânsito da vida de Lady Susan, porém é o **continuum lésbico** que permite visibilizar tal conteúdo, que, por décadas, parece ter ficado enterrado.

Considerações finais: da (in)visibilidade

Assim como a história de Lady Susan chega a um final ditado por um narrador, este trabalho chega ao final com um gosto agridoce: *Lady Susan* é um exemplo do continuum lésbico e dos desafios que Adrienne Rich (2020, p. 85) lançou nos anos 1980: o trabalho de “desenterrar” o continuum lésbico deve ser feito ainda. A leitura que ofereço de *Lady Susan* é tanto um questionamento da invisibilidade lésbica quanto da compreensão da narrativa como um produto histórico em seus aspectos retóricos (Moretti, 2007). Embora seja correto seguir a afirmação de Claudia L. Johnson (2008, p. xviii) de que Lady Susan foi um “beco artístico sem saída”, por representar os limites da escrita epistolar e o caminho para o famoso uso do discurso indireto livre, é notório que a tradição epistolar seja eclipsada em *Lady Susan* pelo epílogo como tradução social da questão da invisibilidade lésbica, tema sobre o qual Johnson não se debruça.

As cartas são indícios de como a **vida dupla** existiu, mesmo no século XVIII. Ao construir *Lady Susan*, Jane Austen inscreveu na história o silêncio do continuum lésbico, devolvendo uma crítica ao sistema patriarcal na forma epistolar. Como afirma Vera Queiroz (1997) sobre a relação entre crítica literária e estudos feministas, foi a incapacidade da crítica que não conseguiu ler Jane Austen por anos para além dos assuntos matrimoniais, mesmo já sabendo de antemão que Austen herdara o casamento como assunto heteronormativo (Murphy, 2020; Washington, 2025). Como solução para o anacronismo que também é destacado por Sedgwick (1994), o continuum lésbico é um exercício de crítica da tradição, pois há, sem dúvidas, a naturalização da heterossexualidade em textos clássicos de épocas nas quais **nem mesmo a heterossexualidade existia como tal**.

Permanece a pergunta em sua espectralidade do continuum: o L é de Lady ou de lésbica?

SILVA, R. N.. Does L stand for lesbian or Lady?: A different reading o Jane Austen's Lady Susan. **Itinerários**, Araraquara, n. 62, p. 263-281, jan./jun. 2026.

■ **ABSTRACT:** *Understanding the existence of an intersection between feminist criticism and queer studies, this paper offers a reading of Jane Austen's Lady Susan with special attention to the question of lesbian invisibility. As part of Austen's juvenilia, Lady Susan has not received a lot of critical attention in the world of Portuguese-language studies and much less attention has been diverted to the issue of the protagonist's sexuality, often presupposed as a heterosexual woman. Engaging with discussions regarding the study of the novel (Vasconcelos, 2002, 2007; Kettle, 1972) as well as the problem of lesbian (in)visibility (Faderman, 1981; Castle, 2001), this literary analysis employs the concept of lesbian continuum (Rich 2020) as a means to understand the relationship between Lady Susan and her friend Alicia Johnson at the end of the 18th century, in tandem with the problem of the ideology of domesticity (Vasconcelos, 2007). In the end it is concluded that Austen's epistolary work ends not with a letter, but with an epilogue as the formal process of the lesbian invisibility in the 18th century.*

■ **KEYWORDS:** *Lady Susan. Jane Austen. Lesbian continuum. Ideology of domesticity.*

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Lady Susan**. Tradução de Bibiana Almeida. São Paulo: Grua Livros, 2017.

AUSTEN, Jane. **The complete novels of Jane Austen**. London: Wordsworth Library Collection, 2007.

BOTELHO, Máira da Silva. OLIVEIRA, Thalita Mota de. A ironia em Lady Susan, de Jane Austen. **LiterAusten**, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 72-83, 2020. Disponível em: <https://janeaustenbrasil.com.br/wp-content/uploads/2020/10/literausten-07-versao-final.pdf#page=72>. Acesso em: 19 dez. 2025.

BOZON, Michel. **Sociologia da sexualidade**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BUTLER, Judith. Against Proper Objects. In: WEED, Elizabeth; SCHOR, Naomi (Ed.). **Feminism meets queer theory**. Bloomington: Indiana University Press, 1997. p. 1-30.

CASTLE, Terry. **The apparitional lesbian**: Female homosexuality and modern culture. New York: Columbia University Press, 2001 [1993].

CHAUÍ, Marilena. **Ideologia**: Uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2025.

DONOVAN, Josephine. Introduction to the second edition: Radical Feminist Criticism. In: DONOVAN, Josephine (Ed.). **Feminist literary criticism**: Explorations in theory. Lexington: The University Press of Kentucky, 1989. p. ix-xxi

FADERMAN, Lillian. **Surpassing the love of men**: Romantic friendship between women from the Renaissance to the present. New York: Quill, 1981.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza Albuquerque e J. S. Alburquerque. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2020 [1976].

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic**. New Haven and London: Yale University Press, 2020 [1979].

HUGILL, Barry. Sex and sexuality. **The Guardian**, Londres, 06 ago. 1995, online. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/1995/ago/06/jane-austen.fiction>. Acesso em: 10 mar. 2026.

JOHNSON, Claudia L. Introduction. In: AUSTEN, Jane. **Northanger Abbey, Lady Susan, The Watsons, Sanditon**. Oxford: Oxford University Press, 2008. p. vii-xxxiv.

JOHNSON, Claudia L. **Jane Austen**: Women, politics and the novel. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

KETTLE, Arnold. **An introduction to the English novel**: Volume 1. London: Hutchinson University Library, 1972 [1951].

LOOSER, Devoney. **The making of Jane Austen**. Baltimore: John Hopkins University Press, 2017.

MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**: Ensaios sobre a sociologia das formas literárias. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MURPHY, Olivia. Queering Jane Austen in the Twenty-first Century. **The Journal of Popular Culture**, Hoboken, v. 53, n. 4 p. 790-810, 2020. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/jpcu.12946>. Acesso em: 25 dez. 2025.

OLSEN, Stein Haugom. Appreciating *Pride and Prejudice*. In: HAWTHORN, Jeremy (Ed.). **The nineteenth-century British novel**. London: Edward Arnold, 1986. p. 1-16.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. Ousadia feminina e ordem burguesa. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 1, n.2, p. 247-276, 1993.

POUNDS, Norman J. G. **The culture of the English people**: Iron Age to the Industrial Revolution. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

PUGA, Rogério Miguel. O falatório (como controle patriarcal) face a condutas femininas transgressoras na novela epistolar Lady Susan (c.1794), de Jane Austen. **LiterAusten**, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 33-63, 2018. Disponível em: <https://jane-austen-brasil.com.br/wp->

content/uploads/2019/01/literausten-nu%CC%81mero-04-2018-3.pdf. Acesso em: 19 dez. 2025.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: Editora UFF, 1997.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. In: RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica e outros ensaios**. Tradução de Angélica Freitas e Daniel Lühmann. Rio de Janeiro: A Bolha, 2020. p. 25-108.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Tendencies**. London: Routledge, 1994.

SILVA, Milene de Almeida. Ensayo semiótico acerca de la identidad narrativa femenina en Lady Susan de Jane Austen. **Arboles y Rizomas**, Santiago, v. 4, n. 2, p. 61–73, 2022. Disponível em: <https://revistas.usach.cl/ojs/index.php/rizomas/article/view/5769>. Acesso em: 19 dez. 2025.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **A formação do romance inglês**: Ensaios teóricos. São Paulo: Hucitec, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

WASHINGTON, Chris. **Nonbinary Jane Austen**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2025.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 [1973].



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).¹ 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

¹ “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,² 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).³ 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).⁴ 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).⁵

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-

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

³ “reconstrução do passado medieval e reforma social e sentimentalismo”.

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

⁵ “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 pena⁶ 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*;⁷ 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).

⁶ *Feather*, no original.

⁷ *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)⁸

Estamos lendo *Clarentine*,⁹ & 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*,¹⁰ & 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).¹¹

Recebemos *Rosanne*¹² 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

⁸ *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.

⁹ *Clarentine*, romance de Sarah Harriet Burney, publicado em 1798.

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

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

¹² *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).¹³ 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).

¹³ 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]¹⁴ 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,

¹⁴ 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).¹⁵

¹⁵ “[...] 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*¹⁶ 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),¹⁷ com a exceção de Sir Walter

¹⁶ Sucessão ou troca de réplicas inteligentes; pugilato verbal leve e divertido.

¹⁷ 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, exhibe 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.



ENTREVISTA

INTERVIEW

By Natália Corrêa Porto Barcellos

Featuring professor Michael Kramp

Michael Kramp is Professor of English at Lehigh University- USA. He is a scholar of nineteenth-century British Literature, Critical Theory, and Masculinity Studies. He is currently engaged in a multiyear project, **Jane Austen and the Future of the Humanities**, designed to leverage Austen's work to showcase the importance of the humanities to diverse public audiences; this project involves a podcast, a documentary film, and a public-facing monograph. He is the author of *Patriarchy's Creative Resilience* (Routledge, 2024) and *Disciplining Love: Austen and the Modern Man* (The Ohio State University Press, 2007) and editor of *Jane Austen and Masculinity* (Bucknell University Press, 2017) and *Jane Austen and Critical Theory* (Routledge, 2021).

Being worldwide celebrated 250 years later, why do you think Jane Austen's work is still so relevant?

It is, of course, impossible to explain the enduring, comprehensive, and global popularity of Austen in one pithy statement, but here goes . . .

Austen is one of a select group of literary figures who is at once deeply canonical (i.e. respected and consistently studied at colleges and universities) and truly popular as both a writer and a persona. I know it is tempting to think about Austen's stories as "timeless" or somehow universal, but I do not believe such explanations accurately capture the cultural work of Austen and her narratives. I like to think about "Austen" as a distinct cultural figure who is at once versatile, accessible, and safe—or at least unthreatening. We adapt, modify, and update Austen's stories, employing various genres and mechanisms, from film to television to cookbooks to clothes to fan fiction; in such adaptations or modifications, we at once recognize Austen and her work, and appreciate the variations of such versatile stories. These variations or makeovers of Austen enhance the diverse reach of her ideas and writings and inevitably inspire additional adaptations. In addition, Austen is quite accessible. You don't need a graduate degree to read and appreciate Austen. Many (most?) read Austen without critical introductions or extensive footnotes; we don't need a professor to guide us through the works of Jane Austen. This accessibility,

moreover, helps us to understand why Austen has become popular on a global scale, especially when we consider the massive number of translations of her works. And finally, Austen is deemed safe—or, at least, unthreatening. In our world of political extremism in which people rarely associate with others who think differently from them, Austen remains a nexus—a possibility of connection. School boards do not receive complaints about the teaching of Austen or the inclusion of Austen in curricular plans. People from various locations on the political spectrum read and appreciate Austen, and these same people are not threatened or angered by Austen's stories; people with divergent political viewpoints adopt and adapt Austen for their purposes. As I suggested at the beginning, I think it's impossible to explain fully all the reasons for Austen's enduring global popularity, but I think her versatility, accessibility, and ostensible safety help us to begin this conversation.

From a postcolonial perspective regarding literary studies, do you think it is necessary to justify Austen's work? Could you please comment on this topic?

As a rule, I think it's a bad critical practice or method to attempt to justify any literary figure. As a scholar, I do not want to put myself in this defensive position of justifying or rationalizing the work of a writer. My goal as a scholar is always to try to understand the cultural work of a literary text/literary figure; if I were to try to justify anyone or anything, I fear it could blind me to various cultural functions, including functions that we may find damaging or dangerous. To this end, I think it's vital to consider the role of Austen/Austen's work in historical and ongoing imperial projects. While many imagine Austen as an isolated figure in the English countryside, I think scholars now agree that she was keenly aware of national and international affairs, and we know that she interacted with her brothers and extended family who traveled extensively. She was aware of the French Revolution, the Napoleonic Wars, and conflicts across the Empire. But the biographical details of Austen's life are not as informative to me as the ongoing legacy of Austen's work, which has been used and embraced in various colonial settings, including India, Australia, New Zealand, and various locations in Africa. The Malawian poet, Felix Mnthali, memorably attributes an "elegance of deceit" to Austen; he claims that her works "lulled the sons and daughters / of the disposed / into a calf-love / with irony and satire / around imaginary people." This may be a harsh treatment of Jane Austen as a person, but it helps us to appreciate the cultural functions of Austen's works in some spaces. Recent writers such as Soniah Kamal and Nura Maznavi have re-imagined Austen within imperial contexts, demonstrating both the malleability of her writings and ideas, and the enduring impact of Austen for post-colonial thinkers. Austen has been used to advance imperial projects and critique or even circumvent imperial projects, and I would suggest that such dynamism within post-colonial spaces and discourses reflects her versatility, accessibility, and

presumed safety of her work. Ultimately, Austen is a potent cultural resource, and because of her influence, I don't think anyone should be surprised that her writings and ideas have been (and continue to be) used within colonial and post-colonial discourses.

What role does the popularity of adaptations play in (mis)understanding Austen's literary work?

The ongoing adaptations, updates, and makeovers of Austen and her writings/ideas have been massively impactful for the global impact of "Austen." Austen is a more impactful and more versatile cultural figure because of the many adaptations, and I prefer to think about these adaptations as an ongoing creative process. In addition, it's important to remember that we have been adapting "Austen" and her works for quite some time now, and every adaptation adjusts the story, the context, or the characters. These makeovers help to expand the audience or reach of "Austen," inviting people from all over the globe to engage with her narratives; these new treatments also augment, complicate, or modify how we "know" Austen. As a scholar, I am not terribly concerned about restricting our approaches to Austen or determining the "correct" way to read or think about Austen. As I mentioned above, I think of my job as an attempt to understand the larger cultural work of a literary text/literary figure, and to that extent, the adaptations only enhance such functions.



ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Abadia de Northanger, p. 245
Adaptação cinematográfica, p. 17
Adaptação, p. 111
Affect Theory, p. 131
Agência feminina, p. 111
Bibliotecas, p. 157
Biografias, p. 197
Bom senso feminino, p. 37
Burguesia, p. 157
Cinema, p. 229
Consciência feminina, p. 175
Consciência histórica, p. 37
Continuum lésbico, p. 263
Correspondência, p. 283
Crítica social, p. 175
Emma, p. 59, p. 79, p. 111
Emma Approved, p. 111
Ensino de literatura, p. 79
Escrita feminina, p. 197
Forma Literária, p. 283
Formas de Vida, p. 215
Frase feminina, p. 143
Gótico, p. 245
Guerras Napoleônicas, p. 157
História, p. 157
Ideal feminino, p. 95
Identidade Feminina, p. 215
Ideologia da domesticidade, p. 263
Iluminismo britânico, p. 37
Intermedialidade, p. 229
Ironia, p. 175
Jane Austen, p. 17, p. 59, p. 79, p. 95, p. 131, p. 143, p. 157, p. 175, p. 197, p. 215, p. 229, p. 263, p. 283
Jane West, p. 95
Lady Susan, p. 215, p. 263
Leitura, p. 283
Literatura, p. 229
Ludicidade, p. 79
Metodologia narrativa, p. 245
Narrador irônico, p. 17
Orgulho e Preconceito, p. 131
Paródia, p. 245
Persuasão, p. 229
Prática leitora, p. 79
Progresso, p. 37
Razão e sensibilidade, p. 37
Reconhecimento, p. 131
Romance inglês, p. 175
Romance setecentista, p. 95
Romance, p. 283
Semiótica, p. 215
Tradição literária feminina, p. 143
Transmedialidade, p. 111
Virginia Woolf, p. 143

SUBJECT INDEX

- Adaptation*, p. 111
Affect Theory, p. 131
Audiovisual Adaptation, p. 59
Biographies, p. 197
Bourgeoisie, p. 157
British Enlightenment, p. 37
Correspondence, p. 283
Eighteenth-century novel, p. 95
Emma, p. 59, p. 79, p. 111
Emma Approved, p. 111
English novel, p. 175
Female agency, p. 111
Female consciousness, p. 175
Female ideal, p. 95
Female Identity, p. 215
Female literary tradition, p. 143
Female sentence, p. 143
Feminine good sense, p. 37
Film, p. 229
Film adaptation, p. 17
Gothic, p. 245
Historical conscience, p. 37
History, p. 157
Ideology of domesticity, p. 263
Intermediality, p. 229
Ironic narrator, p. 17
Irony, p. 59, p. 175
Jane Austen, p. 17, p. 59, p. 79, p. 95, p. 131, p. 143, p. 157, p. 175, p. 197, p. 215, p. 229, p. 263, p. 283
Jane West, p. 95
Lady Susan, p. 215, p. 263
Lesbian continuum, p. 263
Libraries, p. 157
Literary Form, p. 283
Literature, p. 229
Literature teaching, p. 79
Ludicity, p. 79
Napoleonic Wars, p. 157
Narrative methodology, p. 245
Northanger Abbey, p. 245
Novel, p. 283
Parody, p. 245
Persuasion, p. 229
Pride and Prejudice, p. 131
Progress, p. 37
Reading, p. 283
Reading practice, p. 79
Recognition, p. 131
Romanticism, p. 17
Semiotics, p. 215
Sense and sensibility, p. 37
Social Criticism, p. 59, p. 175
Transmediality, p. 111
Virginia Woolf, p. 143
Ways of life, p. 215
Women writers, p. 143
Women's writing, p. 197

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- AZERÊDO, Genilda, p. 59
BARCELLOS, Natália Corrêa Porto, p. 9, p. 303
BIAJOLI, Maria Clara Pivato, p. 157
BONET, Munike Martins, p. 229
BRIGIDA, Marcela Santos, p. 131
CARVALHO, Solange Peixe Pinheiro de, p. 215
COELHO, Margarete Afonso Borges, p. 175
COSTA, Cynthia Beatrice, p. 17
DUARTE, Páscoa Maria Pereira, p. 111
MARTINEZ, Lis Yana de Lima, p. 111
MARTINS, Martha Julia, p. 197
MONTEIRO, Guilherme Lentz da Silveira, p. 79
OLIVEIRA, Maria Aparecida de, p. 143
PISETTA, Lenita Maria Rimoli, p. 17
RAMOS, Paula Pope, p. 245
ROMEY, Julia, p. 95
ROSA, Débora Souza da, p. 37
SALES, Adriana, p. 9
SILVA, Milene de Almeida, p. 215
SILVA, Ruan Nunes, p. 263
VASCONCELOS, Sandra Guardini, p. 283

DIRETRIZES PARA AUTORES

Normas para apresentação de originais

A *Itinerários* - Revista de Literatura é uma publicação semestral arbitrada e indexada – avaliada como Qualis A1 –, vinculada ao PPG em Estudos Literários. Publica, desde 1990, trabalhos originais das mais variadas linhas de pesquisa dos Estudos Literários produzidos **por pesquisadores doutores e doutorandos** de instituições nacionais e internacionais, sob a forma de artigos inéditos ou resenhas. Podem ser objeto de resenha obras de teoria e crítica literária publicadas no máximo há 3 anos para obras nacionais e 5 anos para obras estrangeiras.

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, devendo vir acompanhados de título, resumo e palavras-chave, no idioma do texto e em inglês. Os autores devem informar, em nota de rodapé informações referente ao(s) nome(s) do(s) autor(es): Universidade por extenso (na língua original da universidade), sigla, faculdade, departamento, cidade, estado, país – email.

Ex: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Araraquara, São Paulo, Brasil – e-mail

Atenção: os trabalhos enviados sem esses dados, inclusive os e-mails, serão descartados.

Originais

Apresentação. O texto deve ser redigido em Word for WINDOWS, versão 6.0 ou mais recente, corpo 12, fonte Times New Roman, espaçamento 1,5. Os artigos devem ter de 10 a 18 páginas no máximo e as resenhas até 3 páginas.

Estrutura. Obedecer à seguinte sequência: título; nome(s) do(s) autor(es) seguido(s) de nota de rodapé conforme indicação acima; resumo (com o máximo de 200 palavras); palavras-chave (com até 5 palavras); texto; título em inglês; abstract e keywords; referências (somente obras citadas no texto).

Qualquer menção ou citação de autor ou obra no corpo do texto, remetendo às referências, deve aparecer com o ano de publicação e a página, inclusive as epígrafes. Citações em língua estrangeira devem vir no corpo do trabalho e sua tradução em nota de rodapé.

Usar negrito para ênfase e itálico para palavras em língua estrangeira. Títulos de obras devem aparecer em itálico, letra maiúscula apenas no início da primeira palavra (ex: *Caminhos da semiótica literária*), e capítulos, contos, ou partes de uma obra devem ser apresentados entre aspas.

Referências. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023 da ABNT.

Livro

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

Capítulo de livro

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.), **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963, p.113-119.

Dissertação e tese

PASCOLATI, S. A. V. **Faces de Antígona**: leituras e (re)escrituras do mito. 2005. 290 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

Artigo de periódico

GOBBI, M. V. Z. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários** – Revista de Literatura, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

Artigo de jornal

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

Trabalho publicado em anais

PINTO, M. C. Q. de M. Apollinaire: permanência e transformação. In: XI ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 1996, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANPOLL, 1966, p. 216-218.

Publicação On-line – INTERNET

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/>. Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: Candido (1999) assinala... Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p. (CANDIDO, 1999, p.543). As citações

de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver até três autores, indicam-se todos eles, separando os sobrenomes por ponto e vírgula (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998), e quando tiver mais de três, indica-se o primeiro seguido de et al. (GILLE et al., 1960).

Citações de até 3 linhas vêm entre aspas, seguidas do nome do autor, data e página. Com mais de 3 linhas, vêm com recuo de 4 cm na margem esquerda, corpo menor (fonte 11) e sem aspas, também seguidas do nome do autor, data e página. As citações em língua estrangeira devem vir em itálico com tradução em nota de rodapé.

Citação direta com mais de três linhas

Paul Valéry (1991, p. 208) concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

[...]esses discursos são diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por outro personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a outro que não aquele que os escuta. Em suma, é uma linguagem dentro de uma linguagem.

Citação direta com três linhas ou menos

É de Manuel Bandeira (1975, p. 39) o seguinte comentário: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.”

Citação indireta

Tem-se na paródia, como afirma Linda Hutcheon (1985, p.21), a manifestação textualizada da auto-referência, do nível metadiscursivo da criação literária.

Citação de vários autores

Não me estenderei sobre esse assunto, por considerá-lo devidamente discutido pelos marxistas clássicos (MARX, 1983, 1969; LENIN, 1977a; LUXEMBURG, 1978).

Citação de várias obras do mesmo autor

Há nele uma diversidade de formas de trabalho; mas em geral subsumidas no capital, e não externas a ele e que resistem à sua expansão, consoante desejam certos partidários do campesinato, cujo exemplo maior é Martins (1979, 1980, 1984, 1986).

Citação de citação

Para Vianna (1986, p. 172 apud SEGATTO, 1995, p. 214), “[...] a política do PCB acabou por imprimir uma conotação progressista na natureza congenitamente autoritária do estado brasileiro.”

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página; as remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos e apêndices: Só quando absolutamente necessários.

Tabelas: Numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e com títulos.

Figuras: As figuras, mesmo incluídas no texto, devem ser apresentadas à parte em arquivo-imagem, nos formatos: .bmp, .gif, .ipg, .jpg, .cdr, .pcx, ou .tiff.

Recomenda-se examinar os números da Revista disponíveis on line.



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa
- 36 – Literatura & Cinema
- 37 – Literaturas de expressão inglesa
- 38 – Tradução Literária
- 39 – Literaturas em Língua Alemã

- 40 – Escritas do Eu
- 41 – Literaturas de língua espanhola
- 42 – Identidades: o eu e o outro na literatura
- 43 – Literaturas de língua italiana
- 44 – Fronteiras e deslocamentos na literatura brasileira
- 45 – Letras clássicas: tradução e recepção
- 46 – Literatura Negra Brasileira
- 47 – O Gótico e as Mulheres
- 48 – Literatura e sexualidades dissidentes
- 49 – O cinema e os seus duplos
- 50 – 1964 e suas representações
- 51 – Sob o ponto de vista da floresta
- 52 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 53 – Literaturas pós-coloniais e formas do contemporâneo
- 54 – Literaturas de expressão feminina: ecos do século XIX
- 55 – Literaturas de expressão feminina: além do tempo e do espaço
- 56 – Naturalismo/naturalismos, do século XIX ao XXI: questões de forma, classe, raça e gênero na literatura
- 57 – Afetos, diálogos e resiliências: A literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia
- 58 – ABRAPLIP – Afetos, diálogos e resiliências: A literatura portuguesa e as literaturas de língua portuguesa no mundo pós-pandemia
- 59.1 – Confluências e sendas literárias: perspectivas e diálogos nas literaturas de língua portuguesa
- 59.2 – Confluências e sendas literárias: perspectivas e diálogos nas literaturas de língua portuguesa
- 60 – Helder Macedo: uma homenagem ao escritor, ao crítico, ao poeta
- 61 – Flores para Virginia Woolf



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial.fclar@unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:

