

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

Número 05, 1º semestre de 2019

ISSN 2526-9739



## Revista LiterAusten

Estudos, pesquisas e ensaios dedicados ao legado da  
romancista inglesa.

*Jane Austen*

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil



**Jane Austen Sociedade do Brasil**

**Revista LiterAusten – 2019 – Volume 05**

**ISSN 2526-9739**

**Publicação Semestral da JASBRA**

<https://janeaustronbrasil.com.br/literausten/>  
[adrianajasbra@gmail.com](mailto:adrianajasbra@gmail.com)

**Imagem da capa e contracapa:**

manuscrito de Lady Susan (fundo) e aquarela inacabada de Jane Austen, feita por sua irmã Cassandra Austen.

**Presidente da JASBRA**

Adriana Sales Zardini

**Vice-Presidente da JASBRA**

Cláudia Suzana Cristino

**Corpo Editorial**

Adriana Sales Zardini

Maria Clara Pivato Biajoli

Marcelle Santos Vieira Salles

**Pareceristas *ad hoc* desta edição**

Adriana Sales (CEFET-MG)

Maria Clara Pivato Biajoli (USP)

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil



Jane Austen Sociedade do Brasil

## Revista LiterAusten

Rua Francisco Bicalho, 222 / 201

30.720-412

Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil

[adrianajasbra@gmail.com](mailto:adrianajasbra@gmail.com)

**Volume 5 - 1º Semestre de 2019**

**ISSN 2526-9739**

**Revisão e Editoração Eletrônica desta edição**

Adriana Sales Zardini

Maria Clara Pivato Biajoli



## APRESENTAÇÃO

A Revista LiterAusten tem como objetivo, publicar os artigos dos Encontros Nacionais da Jane Austen Sociedade do Brasil, assim como publicações de pesquisadores nacionais e internacionais a respeito da escritora inglesa Jane Austen.

Esta Revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

A publicação é semestral e aceita artigos em fluxo contínuo.



## MENSAGEM DA PRESIDENTE

A quarta edição da revista LiterAusten é fruto de mais uma conquista da Jane Austen Sociedade do Brasil em oferecer reflexões e pesquisas sobre Jane Austen e suas obras. É com muita satisfação que apresentamos os trabalhos aqui publicados e desejo a todos uma ótima leitura.

Vida longa à LiterAusten!

*Adriana Sales Zardini*

## MENSAGEM DOS EDITORES

Temos como missão disseminar com seriedade e dedicação a obra da escritora inglesa Jane Austen e, este propósito, tem vida e nome: LiterAusten! Este 4º Volume, traz artigos escritos por pesquisadores de outros países: Austrália, Espanha e Portugal. Nesses artigos poderemos conhecer um pouco mais sobre Austen e sua obra por meio de análises interessantes e pesquisas aprofundadas. Desejamos que a leitura seja proveitosa e que a mente e genialidade de Austen sejam atributos cada vez mais reconhecidos entre os amantes da literatura.

*Adriana Sales Zardini e Maria Clara Pivato Biajoli*

## REGRAS DE CITAÇÃO DOS ARTIGOS DESTA REVISTA

SOBRENOME, nome do autor. Título do artigo. **Literausten**, Belo Horizonte, V. 5, 84 páginas, 1º semestre. 2019. Disponível em: <<https://janeaustenbrasil.com.br/literausten/>>. Acesso em: data.



## SUMÁRIO

### ARTIGOS

#### APRESENTAÇÃO

(Maria Clara Pivato Biajoli) ..... 07

#### ADAPTANDO UM “HERÓI” DE AUSTEN: TRÊS VERSÕES DE EDWARD FERRARS

(Débora Spacini Nakanishi) ..... 09

#### A INSTITUIÇÃO FAMILIAR EM *RAZÃO E SENSIBILIDADE*

(Beatriz Rodrigues Ramos) ..... 27

#### EMMA WOODHOUSE E A AUTORIDADE FEMININA EM CHEQUE

(Gabriele Cristina Borges de Moraes) ..... 36

#### LIÇÕES PARA UMA VIDA

(Milene de Almeida Silva) .....47

#### RAZÃO E SENSIBILIDADE: RESSIGNIFICAÇÕES LINGUÍSTICAS NA NARRATIVA

(Dayse Paulino de Ataíde) ..... 59

#### “THE FEMALES OF THE FAMILY ARE UNITED AGAINST ME”: *LADY SUSAN* EM PRIMEIRAS IMPRESSÕES

(Yuriko Bezerra Lima Yogi) ..... 74



## APRESENTAÇÃO

Para o presente número da Revista LiterAusten oferecemos, com orgulho, uma seleção de artigos produzidos pelas alunas da disciplina de pós-graduação “Jane Austen, Crítica Literária e Cultura Popular”, oferecida na Universidade de São Paulo – USP, Departamento de Letras Modernas, pela Dra Maria Clara Pivato Biajoli no primeiro semestre de 2019. Foram doze encontros riquíssimos focados na análise da obra de Austen a partir de temas que vêm sendo discutidos por estudiosos da autora no exterior, além do diálogo com as cartas e outros manuscritos deixados por Austen, em especial a sua Juvenilia. A título de exemplo, debatemos o Iluminismo em *Razão e Sensibilidade*, escravidão e teorias pós-coloniais em *Mansfield Park*, feminismo, dinheiro e classes em *Orgulho e Preconceito*, o gênero do romance defendido em *Northanger Abbey* e *Sanditon*, sátira e ironia em *Amor e Amizade*, entre muitos outros tópicos.

Como avaliação, as alunas foram desafiadas a escolher uma obra de Austen que ainda não haviam lido ou, caso já tivessem lido todas, deveriam escolher a que menos gostavam, e escrever uma reflexão sobre os capítulos iniciais da obra selecionada (surpreendentemente, ninguém escolheu *Mansfield Park*, o que deixou a professora muito feliz porque esse é o seu romance preferido). Esse exercício, chamado ironicamente de “First Impressions” (estamos falando de Austen, afinal de contas), pedia às alunas que registrassem as suas primeiras impressões sobre o romance em questão e indicar quais temas essenciais à obra como um todo já estavam colocados pela autora, de maneira clara ou velada, desde o começo. Esse primeiro exercício de análise crítica depois foi desenvolvido e ampliado e resultou nos artigos que compõem esse número.

Apresentamos, dessa forma, três artigos sobre *Razão e Sensibilidade*, um sobre *Lady Susan*, um sobre *Emma* e um sobre *Amor e Amizade*, os quais abordam temáticas diferentes mas que dialogam com o tema geral do curso e com a proposta de trazer um olhar crítico e questionador para a obra de Austen – e, no caso específico do artigo de Débora Spacini Nakanishi, sobre adaptações. São trabalhos acadêmicos de qualidade, apoiados em bibliografia especializada e que contribuem com o desenvolvimento da pesquisa sobre Austen no Brasil. As

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

alunas – graduadas, mestradas e doutoradas – estão de parabéns pelos resultados e merecem esse espaço de divulgação científica que a LiterAusten fica feliz de proporcionar.

Maria Clara Pivato Biajoli

Pós-Doutoranda no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês – Universidade de São Paulo  
Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP  
Membro do Corpo Editorial da Revista LiterAusten





## ADAPTANDO UM “HERÓI” DE AUSTEN: TRÊS VERSÕES DE EDWARD FERRARS

Débora Spacini Nakanishi<sup>1</sup>

### Introdução: o personagem na adaptação

As adaptações da obra de Jane Austen, sejam elas cinematográficas ou televisivas, têm a difícil tarefa de transpor para mídias visuais a história e os personagens sem perder sua complexidade. Em diversas adaptações de romances para o cinema ou televisão, o enredo é o ponto de partida para o trabalho e os personagens são moldados para servir ao desenrolar dos acontecimentos. É compreensível, portanto, que haja supressão ou adição de personagens (estamos, é claro, falando de personagens secundários) em função dos acontecimentos que são escolhidos para compor a nova narrativa. No filme *Sense and Sensibility* de 1995, por exemplo, não há uma Lady Middleton, cujas funções são condensadas com as da Mrs. Jennings. Ou seja, ela não é essencial para que a ação da história e é, doravante, cortada.

No caso de personagens protagonistas, por outro lado, o trabalho de adaptação raramente faz supressões, uma vez que é a trajetória e destino deles que interessam ao espectador. Assim, a maneira como tais personagens são adaptados para o cinema e a televisão é um ponto que merece uma análise mais profunda, pois as mudanças e semelhanças tanto servem ao enredo quanto o inverso também é verdadeiro. Contudo, poucos estudos sobre adaptação concentram-se na construção dos personagens, como afirma Martín (2005):

Nos estudos da adaptação cinematográfica, o enredo é muitas vezes privilegiado em relação ao personagem. Estudar o personagem revela que a adaptação

---

<sup>1</sup> Mestra e doutoranda pelo PPG-Letras da Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho - Unesp, campus de São José do Rio Preto (Ibilce). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9316-6197>

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

de romances é dramatização envolvendo, no que diz respeito a esse fator particular, a transformação de um aspecto não performativo do texto-fonte em papéis dramáticos desempenhados por determinados atores (MARTÍN, 2005, p. 52, tradução nossa<sup>2</sup>).

Neste trabalho, procuramos desenvolver um estudo sobre Edward Ferrars, de *Sense and Sensibility*, partindo do romance, e investigando as escolhas feitas para a (re)construção do personagem no processo de adaptação do filme de 1995, com roteiro de Emma Thompson, e da minissérie da BBC de 2008, de Andrew Davies. Levaremos em contas aspectos como escolhas de elenco, performance, mise-en-scène, ações e falas, levando em consideração que:

Personagens são substancialmente diferentes em romances e filmes. Como Robert Stam nos lembra, "embora os romances tenham apenas personagem, as adaptações cinematográficas têm tanto o personagem (função actantial) quanto o ator, permitindo possibilidades de interação e contradição negadas a um meio puramente verbal" (2000: 60). Este fato elementar, eu diria, possui uma das principais chaves para entender o que é *realmente* o processo de adaptação. A obsessão por considerar as analogias e diferenças entre romances e filmes como *textos narrativos* obscureceu o fato básico de que toda vez que um romance é adaptado para a tela é transformado em texto dramático - o roteiro - antes de se tornar um filme propriamente dito, ou seja, é o drama performado ante a câmera. A adaptação cinematográfica de romances, em suma, é sempre dramatização, e o personagem desempenha um papel importante nesse processo (MARTÍN, 2005, p. 51-52, tradução nossa<sup>3</sup>).

---

<sup>2</sup> "In the study of film adaptation, plot is often privileged over character. Studying character reveals that the adaptation of novels is dramatization involving, as regards this particular factor, the transformation of a non-performative aspect of the source text into dramatic roles performed by particular actors".

<sup>3</sup> "Characters are substantially different in novels and films. As Robert Stam reminds us, 'although novels have only character, film adaptations have both character (actantial function) and performer, allowing for possibilities of interplay and contradiction denied a purely verbal medium' (2000:60). This elementary fact, I would argue, holds one of the major keys to understanding what the process of adaptation is *really* about. The obsession for considering the analogies and differences between novels and films as *narrative texts* has obscured the basic fact that whenever a novel is adapted for the screen it is transformed into a *dramatic text* – the *screenplay* – before it becomes a film proper, that is, drama performed before the camera. Film adaptation of novels, in short, is always dramatization, and character plays a major role in this process".



## Edward Ferrars de Jane Austen: o herói de Elinor?

É imprescindível, para este trabalho, fazer uma análise da construção do personagem Edward Ferrar no texto-fonte. No romance de Jane Austen, não há uma descrição física, mas o narrador informa que ele não é bonito (p. 21). Além disso, é apresentado como alguém de bom coração, apesar ser necessário certa intimidade para enxergar suas qualidades. Alguns adjetivos que o narrador atribui a Edward são “pleasing”, “amiable”, “quiet” e “shy”. É interessante notar que ele não é descrito de forma a conquistar o leitor. O único momento mais elogioso acontece quando é introduzido na narrativa:

This circumstance was a growing attachment between her eldest girl and the brother of Mrs John Dashwood, a gentlemanlike and pleasing young man, who was introduced to their acquaintance soon after his sister’s establishment at Norland, and who had since spent the greatest part of his time there (AUSTEN, 2016, p. 21).<sup>4</sup>

Antes mesmo de sua descrição, como um cavalheiro e um jovem agradável, somos informados de sua ligação à Elinor. É com essas poucas palavras que o envolvimento deles é revelado na história e os elogios a Edward parecem ser uma extensão lógica desse relacionamento. É claro que Elinor só poderia se interessar por uma pessoa agradável. Podemos observar como essa associação trabalha a favor da imagem dele, por exemplo, nos pensamentos da Mrs. Dashwood: “It was enough for her [Mrs. Dashwood] that he appeared to be amiable, that he loved her daughter, and that Elinor returned the partiality” (AUSTEN, 2016, p. 21).

Por outro lado, o narrador não parece totalmente convencido das qualidades do rapaz, uma vez que, ainda na mesma página, começa a descrever seus pontos fracos:

Edward Ferrars was not recommended to their good opinion by any peculiar graces of person or address. He was not handsome, and his manners required intimacy to make them pleasing. He was too diffident to do justice to himself; but when his natural shyness was overcome, his behaviour gave every indication of an

---

<sup>4</sup> “Esta circunstância foi um crescente apego entre a filha mais velha e o irmão da senhora John Dashwood, um jovem e agradável cavalheiro que foi apresentado à família logo após o estabelecimento da irmã em Norland, e que desde então passava lá a maior parte do tempo” (AUSTEN, 2018).

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

open, affectionate heart. His understanding was good, and his education had given it solid improvement. But he was neither fitted by abilities nor disposition to answer the wishes of his mother and sister, who longed to see him distinguished – as – they hardly knew what. [...] But Edward had no turn for great men or barouches. All his wishes centred in domestic comfort and the quiet of private life. Fortunately he had a younger brother who was more promising. (AUSTEN, 2016, p. 21)<sup>5</sup>

Ao expor Edward de tal maneira, o narrador deixa espaço para dúvidas sobre o seu papel na narrativa. Seria ele de fato o “herói” de Elinor? Um personagem apresentado de forma tão hesitante pode levantar incertezas. Além disso, vale ressaltarmos que o leitor não tem acesso aos pensamentos dele durante os primeiros capítulos de *Sense and Sensibility*. Sua primeira fala acontece apenas no capítulo 16, e ainda na forma de três respostas curtas, após um período afastado de Elinor e sua família. No capítulo 18, temos um breve lampejo do que poderia ser o uso do discurso indireto livre iluminando seus pensamentos: “[...] for he not imagined it to be a joke for the good of her acquaintance in general, founded only on a something or a nothing between Mr Willoughby and herself, he would not have ventured to mention it” (AUSTEN, 2016, p. 102)<sup>6</sup>. Ficamos sabendo que Edward até então não acreditava em um relacionamento entre Marianne e Mr Willoughby, mas ainda pouco temos conhecimento sobre o que se passa em sua mente (e, como sabemos, há um motivo para isso).

A mesma hesitação que o leitor possui em relação a Edward acontece também com a própria Elinor: “Nay, the longer they were together the more doubtful seemed the nature of his regard; and sometimes, for a few painful minutes, she believed it to be no more than friendship”

---

<sup>5</sup> “Edward Ferrar não caiu no agrado da família por nenhum charme especial. Ele não era bonito e suas maneiras exigiam intimidade para torná-las agradáveis. Ele era muito tímido para fazer justiça a si mesmo, mas quando sua timidez natural era superada, seu comportamento dava todas as indicações de um coração aberto e afetuoso. Era inteligente e sua educação havia lhe proporcionado um sólido desenvolvimento. Mas ele não tinha habilidades nem disposição para responder aos desejos de sua mãe e sua irmã, que queriam vê-lo em alguma posição de destaque... que elas próprias mal sabiam qual era. [...]. Mas Edward não tinha nenhum interesse em grandes homens ou carruagens. Todos seus desejos concentravam-se no conforto doméstico e no silêncio da vida privada. Felizmente, ele tinha um irmão mais novo que era mais promissor” (AUSTEN, 2018).

<sup>6</sup> “[...] se não tivesse imaginado como uma brincadeira entre as pessoas reunidas, tendo como base apenas a possibilidade de existir algo entre o senhor Willoughby e ela, nunca teria se atrevido a mencioná-lo” (AUSTEN, 2018).



(AUSTEN, 2016, p. 28)<sup>7</sup>. Sobre ao leitor ter uma reação semelhante à de Marianne: ““I shall very soon think him handsome, Elinor, if I do not now. When you tell me to love him as a brother, I shall no more see imperfection in his face, than I now do in his heart”” (AUSTEN, 2016, p. 26)<sup>8</sup>. Ou seja, se Elinor nos disser que Edward é o seu herói, aprenderemos a aceitá-lo como tal, o que não acontece até quase o final do romance, pois ela não admite ele ser o seu herói até saber se ele, de fato, deseja sê-lo.

Ademais, no romance, temos a percepção de diferentes personagens a respeito de Edward Ferrars. A opinião enviesada e, de certa forma romântica, de Elinor, Mrs Dashwood e Marianne (como já afirmamos, esta última não enxerga qualidades no possível futuro cunhado, mas sente certo afeto por ele devido à relação com a irmã). A fantasia criada por Fanny e Mrs Ferrars, que o imaginam com um futuro bem-sucedido em sua “barouche” (fantasia essa que se despedaça rapidamente quando o noivado com Lucy é revelado e elas passam a vê-lo como teimoso e cruel (p. 257)). A imaginação de Lucy Steele, que insiste na imagem do amado de quatro anos atrás e o vê como o homem mais feliz do mundo quando os dois assumem o compromisso (p. 284), mesmo o leitor sabendo tratar-se de um blefe.

Apesar de todas essas concepções de Edward Ferrars, é inegável que ele não é um herói perfeito: não conquista nenhum dos demais personagens à primeira vista e nem mesmo o leitor. De acordo com Stovel (2011), isso é algo marcante em *Sense and Sensibility*, de modo específico:

Críticos concordam que o retrato de masculinidade de Austen em *Sense and Sensibility* não é tão forte quanto em outros de seus romances, já que os possíveis cônjuges das irmãs, que não estão entre os personagens mais viris de Austen, permanecem como presenças obscuras durante boa parte do romance (STOVEL, 2011, tradução nossa<sup>9</sup>).

---

<sup>7</sup> “Não, quanto mais tempo passando juntos, mais duvidosa parecia a natureza do interesse dele; e às vezes, por alguns poucos minutos dolorosos, ela acreditava que não passava de amizade” (AUSTEN, 2018).

<sup>8</sup> “- Eu o julgarei logo muito bonito, Elinor, se já não acho isso agora. Quando você me disser para amá-lo como a um irmão, não vou mais ver a imperfeição em seu rosto, como não vejo agora em seu coração” (AUSTEN, 2018).

<sup>9</sup> “Critics agree that Austen’s portrayal of masculinity in *Sense and Sensibility* is not as strong as in other of her novels as the sister’s prospective spouses, who are not among Austen’s most virile characters, remain rather shadowy presences for much of the novel”.



O fato de os homens da história estarem ausentes por longos períodos não os ajuda a conquistar o leitor. O próprio Edward vai embora no final do volume I e retorna somente mais para o final do II, enquanto diversos episódios (alguns envolvendo seu nome) desenrolam-se.

A partir dessa análise sobre o personagem, passaremos a refletir sobre as adaptações e em como Edward é construído. Para tanto, pretendemos nos concentrar no próprio, uma vez que as relações (e, portanto, as percepções) das demais personagens são bastante próximas das do romance (com exceção de Margaret, que comentaremos). Portanto, discutiremos a atuação, a seleção de cenas e falas e outras especificidades que se mostrem importantes.

## **Edward Ferrars de Thompson: em direção ao herói romântico**

Na adaptação cinematográfica de 1995, com roteiro de Emma Thompson e direção de Ang Lee, o ator escalado para interpretar Edward Ferrars é Hugh Grant. Apesar de ter cerca de 34 anos de idade na época, Grant convence ser mais jovem (Edward ainda está na casa dos 20 anos) com seus maneirismos cômicos e ingênuos. Quanto à aparência física, é possível dizer que o ator é melhor do que o descrito, uma vez que, como já afirmamos, no romance Edward não é bonito. Apesar de beleza estar muito associada a gostos pessoais, sabemos que Grant já era visto como galã de comédias românticas no cinema, conquistando muitas fãs. Como afirma Stovel, as adaptações de romances de Jane Austen tornam a história mais romântica para agradar ao público: “[...] os espectadores contemporâneos exigem maior apelo romântico dos filmes, especialmente adaptações de Austen, do que os leitores de livros” (STOVEL, 2011, tradução nossa<sup>10</sup>). A escolha do ator que desempenha o interesse amoroso de uma protagonista, portanto, também segue esse apelo romântico.

Quanto à atuação de Grant, ele, de fato, segue o estilo hesitante e tímido de Edward. Tão hesitante que, em diversos momentos, parece amedrontado com tudo a seu redor (inclusive

---

<sup>10</sup> “Moreover, contemporary moviegoers demand greater romantic appeal from films, especially Austen adaptations, than do readers of books”.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

com cadeiras, uma vez que, em pelo menos três momentos, quando oferecem que se sente, ele titubeia exageradamente, olhando para o objeto). Por outro lado, dá-lhe um caráter cômico, resultado da própria natureza do ator e incorporado no texto por Thompson:

Hugh Grant como Edward era “desagradavelmente lindo... muito mais bonito do que eu” (Diário 212), lamenta Thompson. A Jane Austen Society realmente ligou para o produtor para se opor a Grant como Edward - “bonito demais, aparentemente” (244) -, mas Thompson escreveu o papel especialmente para ele “antes de ser mais famoso que Deus” (Comentário) após *Quatro Casamentos e um Funeral* em 1994. Escolher um ator diferente do personagem provou-se eficaz: embora a boa aparência, o charme, e a qualidade inerentemente cômica de Grant sejam indiscutivelmente inapropriados para o sóbrio Edward, suas técnicas cômicas de hesitação, gagueira e piscar conseguem transmitir as maneiras reverentes de Edward (STOVEL, 2011, tradução nossa<sup>11</sup>).

Mais um aspecto importante na discussão sobre a adaptação de personagens é a seleção de cenas e falas dos mesmos. No caso de Edward, as cenas chave do ponto de vista do enredo são mantidas, entre elas: a leitura entediante em Norland; o anúncio e reação à partida da família Dashwood para Devonshire; a visita à Elinor em Londres em que a encontra com Lucy; Elinor contando sobre a posição na igreja local fornecido por Coronel Brandon; e finalmente, a ida de Edward a Devonshire para pedir a mão de Elinor. Estas cenas são as em que, efetivamente, ele está presente e as falas são muito similares às do romance.

Outras cenas são suprimidas ou alteradas. No romance, por exemplo, Edward faz uma visita a família Dashwood em Devonshire antes de encontrar as jovens em Londres. Durante essa estada em Barton Cottage, há dois acontecimentos importantes: a conversa sobre o interesse pela carreira na igreja e o episódio em que as mulheres evidenciam o anel que usa,

---

<sup>11</sup> “Hugh Grant as Edward was ‘Repellently gorgeous... much prettier than I am’ (*Diaries* 212), Thompson laments. The Jane Austen Society actually rang the producer to object to Grant as Edward — ‘too good-looking apparently’ (244) — but Thompson wrote the role especially for him ‘before he was more famous than God’ (Commentary) following *Four Weddings and a Funeral* in 1994. Casting against type did prove effective, however: while Grant’s good looks, charm, and inherently comic quality are arguably inappropriate for the sober Edward, his comic techniques of hesitating, stammering, and blinking succeed in conveying Edward’s deferential manner”.



# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

com uma mecha de cabelo, supostamente de Fanny (ou de Elinor). No primeiro caso, uma alteração é feita, uma vez que tal conversa é transferida para o período passado em Norland, enquanto Edward e Elinor ainda estão se conhecendo. O diálogo é o seguinte:

Edward: All that I want. All that I have ever wanted is the quiet of a private life, but my mother is determined to see me distinguished.

Elinor: As?

Edward: Anything. A great orator. Leading politician. I think even a barrister would do if I drove a barouche

Elinor: What do you wish for?

Edward: I prefer the church but that is not smart enough for my mother. She prefers the army, but that is too smart for me.

Elinor: Would you stay in London?

Edward: I hate London. Country living is my ideal. A small parish where I might do some good. Keep chickens... Give very short sermons.

Uma possível explicação para a realocação da conversa é a necessidade de permitir que Elinor (e o espectador), já no início do filme, conheça o caráter de Edward e tenha motivos para interessar-se por ele. Além disso, Thompson precisa encontrar um novo momento na história para esse diálogo importante, pois escolhe eliminar por completo a visita dele a Devonshire, a fim de não atrapalhar a construção do herói.

Isso nos leva a supressão da cena do anel, que ocorreria na mencionada visita. Stovel afirma que Thompson deixa de fora o acontecimento porque este é o único momento no qual Edward de fato mente para Elinor, o que poderia torná-lo malvisto aos olhos do espectador. Vemos, portanto, uma tentativa consciente da roteirista em aproximá-lo de um herói: “Esse detalhe revelador leva à mentira deliberada de Edward [...] fazendo do anel um símbolo da desonestidade de Edward. Thompson provavelmente omitiu o anel porque queria tornar Edward mais atraente para o público” (STOVEL, 2011, tradução nossa<sup>12</sup>). Contudo, é justamente esse tipo de complexidade que faz os personagens de Austen tão interessantes, uma vez que ninguém é completamente idôneo em seu papel na história.

---

<sup>12</sup> “This telling detail leads to Edward’s deliberate lie and to Elinor’s assumption that it “must have been procured by some theft or contrivance unknown to herself” (SS 98)—making the ring a symbol of Edward’s deviousness. Thompson probably omitted the ring because she wished to make Edward more appealing to the audience”.





Demais momentos do romance, em que Edward tem conversas com Elinor ou até mesmo com Marianne (por exemplo, quando discutem sua falta de capacidade de apreciar o Pitoresco), são suprimidos do filme por não serem essenciais para o desenvolvimento da ação. No entanto, há algumas adições de cenas e falas no filme que contribuem para que Edward seja mais parecido com um herói romântico. Uma adição que funciona em conjunto com a eliminação da cena do anel é a conversa com Elinor nos estábulos de Norland, em que, hesitantemente, tenta contar a verdade sobre o mistério que parece incomodá-lo. Dessa forma, quando descobrimos o noivado com Lucy Steel, entendemos ter sido intenção de Edward confessá-lo a Elinor, o que não acontece apenas pela interferência de Fanny. Assim, Thompson tenta justificar os erros do jovem com exhibições de bom caráter.

Outra adição importante é o relacionamento que Edward estabelece com Margaret logo no início do filme, o que é mais um motivo para que Elinor (e, novamente, o espectador) interesse-se por ele. Além de mostrar a boa índole do rapaz, em contraste com a de Fanny, tal relação também serve como um tipo de alívio cômico no momento de luto da família Dashwood, como vemos no diálogo a seguir:

Elinor: Margaret has always wanted to travel.

Edward: I know, she is heading in an expedition to China shortly. I have to go as her servant. But only at the understanding that I will be badly treated.

Elinor: What would your duties be?

Edward: Sword fighting obviously, swabbing...

Finalmente, ainda comentamos a adição dos “tokens”, evidenciada por Ford, no artigo “The Immortality of *Sense and Sensibility*: Margaret’s Tree House, Edward’s Handkerchief, Marianne’s Rescue” (2017), símbolos que mantêm a presença de Edward na história, mesmo quando ausente dos acontecimentos. Na adaptação cinematográfica, há dois elementos: o lenço oferecido à Elinor e o Atlas enviado à Margaret. No romance, como já apontamos, Edward permanece um tempo significativo longe da família Dashwood. No filme, isso é agravado pela eliminação da visita a Devonshire. Thompson, portanto, percebe ser urgente em encontrar um artifício que o mantenha presente na narrativa mesmo quando ausente na tela. Sua presença é marcada pelo atlas presenteado com o seguinte bilhete: “It gives me

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

great pleasure to restore this atlas to its owner. Business prevents my delivering it, which will hurt me more than you. Memories of your kindness must sustain me. And I remain – your devoted servant, E. C. Ferrars”. Assim, ele permanece no pensamento dos demais personagens e do público, além de ganhar ainda mais a simpatia de todos pelo gesto carinhoso:

Thompson observa, “No romance, Edward e Brandon são bastante sombrios e estão ausentes por longos períodos. Tivemos que trabalhar duro para mantê-los presentes mesmo quando fora da tela” (269). As cenas divertidas do atlas que Thompson inventa dão a Edward uma oportunidade de conquistar as Dashwoods e o público, como quando ele convence Margaret a sair do esconderijo, sugerindo que o Nilo está localizado na América do Sul (Roteiro 43). Posteriormente, ao enviar o atlas para Barton Cottage, ele permanece diante do público enquanto está, na verdade, fora da tela (STOVEL, 2011, tradução nossa<sup>13</sup>).

Já o lenço tem uma função mais romântica, pois evidencia o interesse mútuo de Edward e Elinor em um nível mais pessoal. Este último é, portanto, um objeto-símbolo guardado intimamente pela jovem e nos lembra, de tempos em tempos, da relação entre os dois.

A adaptação cinematográfica de 1995, por conseguinte, encaminha Edward na direção do herói, apagando alguns de seus erros e adicionando diversos elementos que o tornam mais simpático e atraente. Por outro lado, ainda é possível encontrar semelhanças com o personagem do romance, especialmente o embaraço e a timidez. A questão do segredo que esconde também é bem trabalhada, pois é possível perceber que algo o incomoda, mas não de forma que seja contraditória às ações e reações do personagem, como veremos a seguir com o Edward Ferrars de Andrew Davies.

---

<sup>13</sup> “Thompson observes, ‘In the novel, Edward and Brandon are quite shadowy and absent for long periods. We had to work hard to keep them present even when they’re off screen’ (269). The amusing atlas scenes Thompson invents give Edward an opportunity to ingratiate himself with the Dashwoods and the audience, as he coaxes Margaret out of hiding by suggesting that the source of the Nile is located in South America (*Screenplay* 43). His subsequently mailing the atlas to Barton Cottage keeps him before the audience while he is, in fact, off screen”.



## Edward Ferrars de Davies: o herói no limite do clichê

Cada vez que uma nova adaptação é feita, precisamos adicionar mais um possível nível intertextual na análise, uma vez que é muito provável que o roteirista tenha tido algum contato com trabalhos anteriores. No caso da adaptação televisiva de *Sense and Sensibility* de 2008 da BBC, é possível perceber diversas influências legadas pelo filme de 1995. Além disso, há também a intertextualidade com demais projetos em que clássicos ingleses são levados para a televisão. De acordo com Butt (2012), esse tipo de produção tem como característica a tentativa de trazer um repertório visual fiel ao momento em que os romances se passam:

[...] o desejo de fidelidade histórica manifesta-se no cuidado das equipes de produção para garantir seus trajes, definir design e locais "autênticos". Esse cuidado há muito tempo tem sido enraizado nas práticas de produção de drama de televisão mais geralmente (BUTT, 2012, p. 163, tradução nossa<sup>14</sup>)

Por outro lado, ainda afirma Butt, a mesma intenção não se estende de forma bem-sucedida à complexidade da narrativa e dos personagens de Jane Austen:

[...] "a verossimilhança" cuidadosamente cultivada pelas representações televisivas do cânone de Austen é geralmente "superficial" e serve como um substituto para qualquer tentativa de apontar as complexidades de caráter e tema que se encontram sob a superfície polida de seus romances (BUTT, 2012, p. 164, tradução nossa<sup>15</sup>)

Dessa forma, mesmo possuindo mais tempo no ar do que um filme (a minissérie em questão constitui-se de 3 episódios de cerca de 60 minutos, somando 180 minutos, enquanto

---

<sup>14</sup> “[...] the desire for historical fidelity manifests itself in the care taken by production teams to ensure their costumes, set design, and locations are ‘authentic’. Such care has long been rooted in the production practices of television costume drama more generally”.

<sup>15</sup> “[...] “the ‘verisimilitude’ carefully cultivated by televisual renderings of the Austen canon is usually ‘superficial’ and serves as a substitute for any attempt to point up the complexities of character and theme that lie beneath the polished surface of her novels”.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

a adaptação de 1995 tem duração de 130 minutos), essas produções televisivas tendem a simplificar a narrativa e aproximá-las das expectativas dos telespectadores.

No caso específico de *Sense and Sensibility*, sabe-se que o roteirista, Andrew Davies, segue as convenções das minisséries, trazendo uma versão “atualizada”:

[...] Andrew Davies, que escreveu quatro das seis minisséries, adiciona aos seus roteiros as cenas suprimidas que Austen “não podia escrever” (“PBS to Air Adaptations”): ele inventa “pequenas cenas” de sequestro e B&D (bondage & domination) que Catherine Morland “imagina” em *Northanger Abbey* e abre *Sense and Sensibility* com uma cena de sedução que Austen somente relata no final do romance como uma história de pano de fundo. Buscando múltiplos públicos, essas minisséries pós-clássicas evitam a transcrição fiel do diálogo e do discurso narrativo que uma vez constituíram a adaptação de Austen (SADOFF, 2010, p. 89, tradução nossa<sup>16</sup>)

O Edward de Davies, portanto, é significativamente diferente do de Austen. Começamos refletindo sobre a escolha do ator, Dan Stevens. Hoje famoso pela série *Downton Abbey* (2010-2015) e, posteriormente, pela versão live-action de *A Bela e a Fera* (2017), ainda era desconhecido em 2008, ano da minissérie. Contudo, seu estilo de atuação, como podemos observar pelos papéis representados nos trabalhos citados, é o do herói romântico. Outrossim, afasta-se ainda mais da descrição física de Edward no romance de não ser bonito, além de mostrar uma persona mais sedutora, com uma voz grave e profunda, diferente também do estilo cômico de Grant.

De modo geral, o Edward da minissérie é apresentado de modo romântico. Por exemplo, na primeira vez em que o vemos, ele cavalga velozmente pelo campo (não seguindo pela estrada), acompanhado de uma música que nos remete à aventura. Em sua primeira

---

<sup>16</sup> “[...] Andrew Davies, who penned four of the six fast-paced teleplays, adds to his scripts the suppressed scenes Austen ‘couldn’t write’ (‘PBS to Air Adaptations’): he invents ‘little scenes’ of kidnapping and B&D (bondage and domination) that Catherine Morland ‘makes up for herself’ in *Northanger Abbey* and opens *Sense and Sensibility* with a seduction scene that Austen only reported late in the novel as a consequential backstory. Seeking multiple audiences, these post-classic serials eschew the faithful transcription of dialogue and narratorial discourse that once constituted Austen adaptation”.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

interação com Elinor, apresenta-se de maneira confiante e sem hesitação. Outro detalhe da atuação que nos chama a atenção é a sorriso aberto que exhibe em diversos momentos, como quando assiste o teatrinho de Margaret.

Isso nos leva à influência intertextual passada do filme de 1995 para a minissérie: o relacionamento entre Edward e Margaret é muito semelhante nas duas adaptações. Podemos entender que Davies concorda com essa adição e passa a tratá-la como uma verdade ao incorporá-la ao próprio trabalho. Até mesmo a aparência física e idade das atrizes que interpretam Margaret é muito similar.

É interessante notarmos, entretanto, que nem tudo o que foi mudado no filme foi utilizado na minissérie. Não há, por exemplo, o episódio do atlas porque a visita de Edward a Devonshire é mantida. Por conseguinte, a cena do anel acontece, ou seja, não há uma tentativa direta de simplesmente apagar seus erros. Davies, contudo, vai para o extremo oposto e transforma Edward em um homem atormentado ao estilo gótico de Rochester em *Jane Eyre*: quando confrontado sobre a mecha de cabelo no anel, assume uma personalidade sombria e evasiva, que chega a assustar a família Dashwood.

Ainda sobre o distanciamento entre o Edward do romance e da minissérie, precisamos evidenciar a cena em que corta lenha na chuva. Como dissemos acima, ele encontra-se atormentado e encontra no trabalho físico o conforto necessário:

Edward: I saw the logs. I enjoy this work. A man can relieve his feelings. And you have very little help here.

Elinor: We manage.

Edward: Yes, but if only...

Elinor: What is it?

Edward: Nothing. Nothing I can speak of. I should never have come here.

Apesar de entediado com a vida, é bastante improvável que o Edward de Austen fizesse algo do tipo, especialmente com sua posição social. Podemos perceber a tentativa de sensualizar o ambiente, mesmo se for contraditório com a história. Além disso, depois do sucesso iconográfico da cena do lago de Colin Firth na pele de Mr Darcy, da adaptação televisiva da BBC de 1995 de *Pride and Prejudice*, é compreensível o desejo de repetir a fórmula. De acordo



com Sadoff, [...] Davies confessa que gosta de um "rasgo de corpete" no romance milenar atualizado [...] (SADOFF, 2010, p. 89, tradução nossa<sup>17</sup>).

Também comentamos duas alterações feitas no filme de Thompson e curiosamente mantidas na minissérie: a conversa sobre a vida na igreja continua realocada a Norland e Elinor possui um objeto-símbolo para lembrar de Edward. Tendo mantido a visita de Edward a Devonshire, os dois elementos citados perdem a motivação, mas exemplificam a influência intertextual que uma adaptação exerce sobre a outra. Dessa forma, o Edward de Davies é construído a partir do romance de Jane Austen, do filme de 1995 e, acima de tudo, do "gênero" clássico inglês para a televisão, a fim de agradar um público educado a esperar e desejar tais clichês, muito semelhante às expectativas de Marianne.

## A cena do "pedido" de casamento

Feita a análise sobre a construção de Edward Ferrars nas três obras, gostaríamos agora de compará-lo rapidamente em uma cena específica, a fim de que as diferentes abordagens nas adaptações sejam evidenciadas. A cena escolhida é a em que Edward retorna a Devonshire, já no final da história, para pedir Elinor em casamento. Achamos essa cena interessante pois nas duas adaptações os diálogos iniciais são muito parecidos com as do romance, em que há a confusão a respeito da Mrs Ferrars. Entretanto, cada versão se desenrola de forma bastante diferente.

No romance, quando Elinor retira-se após descobrir que ele ainda é solteiro, Edward vai embora da casa e anda em direção à vila. Quando ele retorna, como é característico no trabalho de Jane Austen, não há a descrição do pedido de casamento: "How soon he had walked himself into the proper resolution, however, how soon an opportunity of exercising it occurred, in what manner he expressed himself, and how he was received, need not be particularly told" (AUSTEN, 2016, p. 347)<sup>18</sup>. Há, após esse momento, conversas esclarecedoras entre Edward e

---

<sup>17</sup> "[...] Davies confesses that he likes a 'bit of bodice ripping' in updated millennial romance [...]"

<sup>18</sup> "Não é preciso contar em detalhes a rapidez com que decidiu tomar a resolução adequada" (AUSTEN, 2018)

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

Elinor e a descrição dos dois felizes - mas não felizes e apaixonados o suficiente para se casarem sem dinheiro (p. 355).

No filme de 1995, quando Elinor começa a chorar, primeiro Edward parece hesitante, contudo, logo faz uma declaração de amor modesta, como seria esperado de seu personagem. Já há, porém, mais palavras românticas per se do que no romance:

Edward: Elinor... I met Lucy when I was very young. Had I had a profession, I would not have felt such an idle inclination. At Norland, I convinced myself that you felt only friendship for me, and that it was my heart alone that I was risking. I have come with no expectations, only to express, now that I am able, that my heart is, and always will be... yours.

Nesse momento, a imagem passa para o exterior da casa, onde a família Dashwood espera ansiosamente pelas novidades. Margaret, então, sobe em sua casa na árvore e descreve o que vê no interior, culminando na descrição de Edward ajoelhando-se ao lado de Elinor.

Já na minissérie, a cena acontece de forma muito mais passional. Quando descobre que Edward não se casou, Elinor sai correndo para a cozinha, onde finge ocupar-se de tarefas. O rapaz a segue e profere uma longa e apaixonada declaração de amor:

Edward: Miss Dashwood... Elinor. I came here with no expectation. After everything that's happened, you have every right to turn me away this instant. But I cannot leave here without conveying the intensity of my feelings for you. I loved you at Norland almost from our first encounter. I could not express it then, as I was bound by my promise to Lucy, but I think you felt it, and were puzzled and hurt by my lack of openness with you. Let me be open now. Every day since I first saw you, my love for you has grown. Elinor, I know I have no right to hope, but I must ask... Can you forgive me? Can you love me? Will you marry me?

Uma palavra usada por Edward e que acreditamos ser muito apropriada é “intensidade”. O discurso dele é dominado por uma intensidade passional nunca vista em nenhuma das três versões de Edward Ferrars. Além disso, quando termina, eles se abraçam e se beijam enquanto rodopiam pela cozinha, iluminados pelo pôr-do-sol que entra pela janela e coroados como um casal romântico televisivo ao som de uma música emocionante.





Dessa forma, a cena ilustra uma diferença fundamental entre o Edward Ferrars das três obras: no romance, ele foge; no filme; ele fica de forma hesitante; na minissérie, ele corre atrás de Elinor. Três reações bastante distintas para o que deveria ser (ou pelo menos ser baseado em) um mesmo personagem.

## Considerações finais

Como afirmamos, o Edward Ferrars de Jane Austen é um personagem que não conquista os leitores facilmente. Diana (2001), no trabalho intitulado “Emma Thompson’s *Sense and Sensibility* as Gateway to Austen’s Novel”, coloca a recepção de *Sense and Sensibility*, romance e filme de 1995, em foco em uma turma de estudantes. É interessante notarmos que, de acordo com os dados levantados por ela, apesar de Edward ser um dos personagens preferidos pelos homens, ele é o personagem masculino menos preferido pelas mulheres que leram o romance:

Os personagens mais favorecidos pelos que assistiram ao filme incluíam Elinor Dashwood pelas mulheres e Edward Ferrars (Hugh Grant) pelos homens. [...] Edward novamente favorecido pelos homens que leram o livro. Edward e Fanny empataram como personagem menos preferido entre as mulheres que leram, com Willoughby escolhido pelos homens (DIANA, 2001, p. 143, tradução nossa<sup>19</sup>)

Portanto, não é difícil imaginar a necessidade de torná-lo mais atraente nas adaptações, uma vez que uma boa parte dos espectadores serão mulheres. Além do que, como em toda adaptação cinematográfica e televisiva, Edward é dramatizado, recebendo a interpretação de um ator. Doravante, o primeiro passo foi escolher atores mais parecidos com a nossa concepção de herói:

---

<sup>19</sup> “Those characters most favoured by the film viewers included Elinor Dashwood by the women and Edward Ferrars (Hugh Grant) by the men. [...] Edward again favoured by book-reading males. Edward and Fanny tied for least preferred character among the reading women, with Willoughby selected by the men”.





A performance, por outro lado, também é condicionada pela contribuição intertextual que o elenco traz a um papel em particular, ou seja, pelo efeito que a aparência, a carreira e os companheiros de elenco têm além da adequação ou proficiência do desempenho real (MARTÍN, 2005, p. 63-64, tradução nossa<sup>20</sup>).

No caso do filme, houve também a tentativa de eliminar episódios que comprometeriam a imagem do personagem para o público, como a cena do anel. Por outro lado, a minissérie mantém esses erros, mas os utiliza para dar um caráter gótico a Edward. De qualquer forma, com todas as alterações feitas nessas duas produções, fica clara a intenção de tornar o personagem mais cativante. Isso porque a necessidade de apaixonar-se é intrínseca à condição de leitor/espectador. De acordo com Martín: “Como Lennard J. Davis explica, os personagens nos romances não devem ser vendidos apenas como 'simulacros' de seres humanos reais, mas também ilusões atraentes em virtude de sua personalidade, aparência física ou ambos” (MARTÍN, 2005, p. 57, tradução nossa<sup>21</sup>).

Assim, o maior desafio das adaptações aqui analisadas (e de futuras) é trabalhar com um personagem cuja principal característica no texto-fonte é ser pouco envolvente. Foram usadas estratégias de supressão e adição de cenas, ajustes de diálogos e inserção de atributos dos atores que o interpretaram. De forma geral, podemos afirmar que tais alterações servem (ou desservem) ao enredo, mas, acima de tudo, são motivadas por uma boa recepção, pois, como sabemos, há muito dinheiro envolvido na indústria audiovisual.

## Referências

AUSTEN, J. **Sense and Sensibility**. London: Arcturus, 2016.

---

<sup>20</sup> “Performance, on the other hand, is also conditioned by the intertextual contribution that casting makes to a particular role, that is, by the effect that the actor’s looks, career and cast companions have beyond the adequacy or proficiency of the actual performance”.

<sup>21</sup> “As Lennard J. Davis explains, characters in novels must be not only sold ‘simulacra’ of real human beings, but also attractive illusions by virtues of their personality, physical appearance or both”.



\_\_\_\_\_. **Razão e sensibilidade.** Tradução de Marcelo Barbão. Barueri: Principis, 2018. E-book.

BUTT, R. The Classic Novel on British Television. In: CARTMELL, D. (Ed.). **A Companion to Literature, Film, and Adaptation.** Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2012, p. 159-175.

DIANA, M.C. Emma Thompson's *Sense and Sensibility* as Gateway to Austen's Novel. In: TROOST, L.; GREENFIELD, S. **Jane Austen in Hollywood.** Kentucky: The University Press of Kentucky, 2001, p. 140-147.

FORD, S. A. The Immortality of *Sense and Sensibility*: Margaret's Tree House, Edward's Handkerchief, Marianne's Rescue. **Persuasions On-line**, v. 38, no. 1, 2017.

MARTÍN, S. What does Heathcliff Look Like? Performance in Peter Kosminsky's Version of Emily Brontë's *Wuthering Heights*. In: ARAGAY, M. (Ed.) **Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship.** New York: Editions Rodopi B.V., 2005, p. 51-68.

SADOFF, D.F. Marketing Jane Austen at the Megaplex. **Novel: A Forum of Fiction**, Durham, vol. 43, n. 1, p. 83-92, 2010.

*SENSE and Sensibility.* Direção de Ang Lee. Roteiro de Emma Thompson. Los Angeles: Columbia Pictures, 1995. 1 DVD.

\_\_\_\_\_. Direção de John Alexander. Roteiro de Andrew Davies. Londres: BBC, 2008. 2 DVDs.

STOVEL, N. F. From Page to Screen: Emma Thompson's Film Adaptation of *Sense and Sensibility.* **Persuasions On-line**, v. 32, no. 1, 2011.



## A INSTITUIÇÃO FAMILIAR EM *RAZÃO E SENSIBILIDADE*

Beatriz Rodrigues Ramos<sup>22</sup>

O romance inaugural de Austen, *Razão e Sensibilidade* (1811), parece, inicialmente, dedicado ao estudo e à exibição da regulamentação dos sentimentos e da natureza humana. Em consonância tanto com as tendências literárias dos séculos XVIII e XIX, que retratam as fragilidades e profusões sentimentais do sujeito<sup>23</sup>, quanto com a ebulição filosófica de considerações iluministas e com o incentivo à racionalidade rigorosa e objetiva, a autora inglesa se dispõe, com a construção de irmãs aparentemente díspares em temperamento e inclinação, ao elogio da autorregulamentação e reflexão.

Como apontado pela publicação no periódico *British Critic*, a obra atingiria excelência em seu ofício à medida que oferece às leitoras da época “benefícios reais, pois elas podem aprender (...) muitas máximas sensatas e positivas para a condução da vida.”<sup>24</sup> (PARK, 1987) com a representação moral dos “efeitos de conduta da vida, de um lado um bom senso discreto e silencioso, e do outro a excessiva e hiperefinada vulnerabilidade.”<sup>25</sup> (PARK, 1987).

Com razão, a transformação de Marianne Dashwood, personagem efervescente, emocional, “sensível e inteligente, mas descontrolada: suas tristezas e suas alegrias eram intensas e sem a menor moderação; generosa, amável e atenciosa, ela era tudo, menos prudente.”<sup>26</sup>, em uma espécie de revisitação de Austen à tradição da heroína reformada<sup>27</sup>, ilude

---

<sup>22</sup> Graduada pela Universidade de São Paulo (USP), Mestranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC/FFLCH), beatriz.rodrigues.ramos@usp.br

<sup>23</sup> A valor de exemplo, *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) de Richardson, *Sentimental Journey* (1768) de Sterne, *The Man of Feeling* (1771) de Mackenzie, e *The Sorrows of Young Werther* (1774) de Goethe.

<sup>24</sup> “real benefits, for they may learn (...) many sober and salutary maxims for the conduct of life.”. Artigo em *British Critic* (Maio 1812), 527, in HONAN, Park. *Jane Austen: Her Life*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1987, p. 288.

<sup>25</sup> “effects on the conduct of life, of discreet quiet good sense on the one hand, and an overrefined and excessive susceptibility on the other.” Ibidem.

<sup>26</sup> AUSTEN, J. *Razão e Sensibilidade*. 2011. p. 13.

<sup>27</sup> Motivo literário explorado por Mary Davys em *The Reform'd Coquet* (1724) assim como em *The History of Miss Betsy Thoughtless* (1751) de Eliza Haywood.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

o leitor à crença de que o único objetivo do romance reside na internalização racional de Marianne em governar seus sentimentos:

O futuro deverá ser a prova de que mudei. Estabeleci um plano e, se for capaz de segui-lo, meus sentimentos serão controlados e meu temperamento será aperfeiçoado. Assim, não serão mais motivo de preocupação para os outros, nem irão me torturar. Viverei agora apenas para a minha família. Daqui por diante, você, mamãe e Margaret serão o mundo para mim. Dividirei o meu afeto entre vocês. Nunca mais serei tentada a afastar-me de vocês e do meu lar. E se eu voltar a frequentar a sociedade, será apenas para mostrar que meu espírito tornou-se humilde, que meu coração está corrigido e que posso praticar as regras da sociedade, as obrigações menores da vida, com gentileza e paciência. (...) a Willoughby... Seria inútil dizer que conseguirei esquecê-lo logo ou algum dia. Nenhuma mudança de circunstância ou opinião pode superar as lembranças que tenho dele. Mas essas lembranças podem ser controladas, reguladas pela religião, pela razão, por ocupações constantes.<sup>28</sup>

Nesse ponto de virada, na qual a personagem passa a almejar ser semelhante a sua irmã Elinor<sup>29</sup> – aparentemente a figura ideal e exemplar do romance por possuir, diferentemente de Marianne, “um poder de compreensão e uma firmeza de julgamento”<sup>30</sup> -, ela é finalmente capaz de ponderar sobre sua conduta passada e refletir sobre seu comportamento descomedido:

Refleti sobre o passado. No meu próprio comportamento, desde o começo de nossa amizade com Willoughby no último outono, não vi nada além de imprudência em relação a mim mesma e falta de gentileza em relação aos outros. (...) com todos os nossos conhecidos, fui insolente e injusta.<sup>31</sup>

A confissão culposa de Marianne proporciona aos leitores de Austen, tanto contemporâneos à publicação quanto os modernos, material suficiente para sustentar a narrativa comum e conservadora, outrora delimitada pelo *British Critic*, restringindo o escopo do

---

<sup>28</sup> AUSTEN, J. 2011. p. 363 – 4.

<sup>29</sup> “Eu, só eu, sabia o que se passava no seu coração e conhecia o seu sofrimento. Mas que influência isso teve sobre mim? Não experimentei compaixão alguma que pudesse ajudá-la ou ajudar a mim mesma. O seu exemplo encontrava-se a minha frente, mas que serventia teve? Por acaso passei a ter mais consideração por você ou pelo seu conforto? Baseei-me em sua paciência ou diminuí a sua carga de deveres, tomando parte das demonstrações gerais de consideração ou agradecimento que até então você desempenhara sozinha?” Ibidem. p. 363.

<sup>30</sup> Ibidem. p. 12.

<sup>31</sup> Ibidem. p. 362.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

romance a uma disposição tanto moralizante quanto educativa, posicionando-se em defesa da autorregulamentação e autoconhecimento feminino.

Diante dessas leituras procura-se, em uma abordagem crítica e reflexiva da obra, atentar para aquilo que – dentro do romance e das outras produções literárias de Austen - toma posição central desde a sentença inicial de *Razão e Sensibilidade*: “A família dos Dashwood estava havia muito tempo em Sussex.”<sup>32</sup> A construção e definição da instituição familiar associada a uma terra e a um espaço geográfico-social inicia prontamente o tema da família na obra e, conseqüentemente, aponta para os demais relacionamentos, laços e valores que estruturam e conservam a sociedade inglesa do século XIX.

Em uma espécie de método microscópico, como descrito por Kroeber (1990)<sup>33</sup>, Austen faz uso da família como intermédio para a ilustração do funcionamento interno dessa abrangente gama de laços familiares que preservam essas unidades a suas terras, estabelecendo continuidade ao nome e a instituição grupal:

Apesar do crítico anônimo do *The British Critic* ter achado que “Houve pouca perplexidade na genealogia do primeiro capítulo, e o leitor fica um tanto quanto desnorteado em meio a meias-irmãs, primos, e assim por diante” (Johnson 315-16), essa rede de relacionamentos forma a espinha dorsal do romance. (...) As interações desagradáveis resultantes de uma incongruente lista de familiares convidados revela aquilo que Raymond Williams identificou como as “confusões e contradições sociais” que complicam todo aspecto da conduta humana, especialmente em uma “sociedade abertamente aquisitiva, que se preocupa também com a transmissão de riqueza.” (115)

<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Ibidem. p. 9.

<sup>33</sup> “O microscópio eletrônico é a melhor metáfora para o método de Jane Austen – por que seu método é intenso, se foca em eventos minuciosos e aparentemente irrelevantes de modo a iluminar os mecanismos elementares da sociedade.” KROEBER, Karl. Jane Austen as an Historical Novelist; *Sense and Sensibility. Persuasions*, no. 12, 1990. pgs. 10-18.

<sup>34</sup> “Although the anonymous reviewer for *The British Critic* found that “There is a little perplexity in the genealogy of the first chapter, and the reader is somewhat bewildered among half-sisters, cousins, and so forth” (Johnson 315-16), this network of relationships forms the backbone of the novel.(...) The uncomfortable interactions resulting from mismatched guest lists of family members reveal what Raymond Williams identifies as the “social confusions and contradictions” that complicate every aspect of human conduct, especially in an “openly acquisitive society, which is concerned also with the transmission of wealth” (115).” KAPLAN, L. *Sense and Sensibility: 3 or 4 country families in an urban village. Persuasions*, no. 32, 2010. p. 200.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

Dessa maneira, o sentido atrelado à palavra ‘família’ retoma tanto o conservadorismo da sociedade – presente na posse da propriedade designada exclusivamente aos descendentes masculinos de cada geração - quanto seu expansionismo que é capaz de aproximar indivíduos sob esse mesmo agrupamento e, conjuntamente, levantar o questionamento sobre quais seriam aqueles que, de fato, poderiam ser beneficiados pelos bens atribuídos a um nome familiar. Essa família - que, definitivamente, pode se considerar segura ao estar “muito tempo em Sussex” - depende da conformidade às regras e, conseqüentemente, não abrange o grupo feminino das mulheres Dashwood que, uma vez desprovidas da figura masculina da família, são reduzidas a um estado no qual se percebe que elas nunca possuíram qualquer autoridade e reivindicação permanente sobre suas moradias, propriedades, situações financeiras e vidas.

É propriamente essa ideia de fragilidade na condição da mulher sujeita a perda de sua casa e sua estabilidade que Austen delimita como seu objetivo literário tanto no romance em questão quanto em *Orgulho e Preconceito* (1813) e *Persuasão* (1817). O mito da instituição familiar é desvelado pela autora que, já em *Razão e Sensibilidade*, expõe o descaso e os perigos aos quais as mulheres estavam sujeitas no diálogo entre John Dashwood e Fanny Dashwood sobre o auxílio a ser oferecido a Mrs. Dashwood e suas filhas depois do falecimento de Mr. Dashwood:

‘ – Ele não estipulou soma alguma, minha querida Fanny. Apenas me pediu, em termos gerais, que as amparasse e tornasse a situação delas mais confortável do que ele poderia tornar. (...) ‘Quinhentas libras significaria um aumento prodigioso na fortuna delas!’ ‘ – Oh, é mais do que muito bom! Que irmão neste mundo daria metade disso às irmãs, mesmo que fossem irmãs *verdadeiras*? E, neste caso, são apenas meias-irmãs, (...)’ ‘ – Ninguém, afinal, poderá pensar que não fiz o suficiente por minhas irmãs e mesmo elas dificilmente poderiam esperar que eu fizesse mais.’ (...) ‘ – Elas sentem-se seguras achando que você não faz mais que a sua obrigação, o que não as faz sentir a menor gratidão.<sup>35</sup>

Apesar da comicidade e do tom irônico característicos de Austen no delineamento da situação e das personalidades de ambos os personagens, persiste a constatação de que,

---

mic values.” Ibidem. p. 197.



concretamente, Mr. John Dashwood não possui quaisquer obrigações ou diretrizes no valor a ser dado a elas; não será repreendido ou ridicularizado ao negar auxílio financeiro a suas irmãs; não pode ser pressionado ou exigido a qualquer contribuição; John Dashwood e sua esposa são, mesmo com as caricaturas risíveis de seus caracteres, terrivelmente legítimos no plano do real.

Esse tema é ainda posteriormente retomado na situação familiar de Colonel Brandon que, durante a exposição a Elinor sobre o casamento fracassado de seu irmão mais velho, ilustra os perigos eminentes postos a mulheres em suas posições fragilizadas e vulneráveis, intrinsecamente dependentes da boa índole de seus provedores masculinos:

Não pude encontrar Eliza por intermédio de seu primeiro marido e tinha motivo para imaginar que ela se havia separado dele para mergulhar mais profundamente numa existência de pecado. A mesada legal que lhe foi conferida não era adequada à sua fortuna, nem suficiente para garantir-lhe uma vida confortável; eu soube por meu irmão que a ordem de recebimento vinha sendo apresentada havia meses por outra pessoa.<sup>36</sup>

Mesmo com o choque da situação na qual Colonel Brandon encontra sua antiga cunhada, não é surpreendente que o auxílio financeiro dado a ela fora insuficiente, e que seu futuro como mulher divorciada tenha sido um de dissolução e desilusão, como esperado.

Por outro lado, mais adiante no romance, é notável a surpresa, o choque e a sensibilização de todos com o corte de recursos a Edward Ferrars por sua mãe com a descoberta de seu noivado secreto com Lucy Steele:

‘ - Ouvi falar – dissera ele, com profundo sentimento – da injustiça que a família de seu amigo, o Sr. Ferrars, inflingiu a ele. Se entendi direito o que me contaram, o jovem cavalheiro foi castigado pelos seus (...) ‘ – Crueldade, a imprudente crueldade! – exclamara ele, revoltado.<sup>37</sup>

Contrastando o descaso e naturalidade com que se aceita e se espera o descarte da família feminina Dashwood de sua renda e moradia em Norland, com a preocupação por

---

<sup>36</sup> Ibidem. p. 218.

<sup>37</sup> Ibidem. p. 295.





Edward despertada em Brandon e Mrs. Jennings, a autora revela a política moral da época baseada em dois pesos e duas medidas: onde o descaso pela situação desamparada da mulher é comparada à superproteção e ao respaldo de que dispõe os homens.

Ademais, é através desse “emaranhado de fios de conexões familiares nesse romance (262)”<sup>38</sup> e da construção da disseminada estrutura familiar que a autora retrata o processo de modernização da Inglaterra rural do século XIX. Diferentemente da romancista reclusa e redatora de “Três ou quatro famílias em uma vila rural” e de sua pacata vida campesina a que Austen é constantemente remetida, sua primeira publicação mostra-se profundamente urbana a medida que, como apontado por Kaplan (2010), a autora escolhe Londres como o principal plano de fundo do enredo e, a partir disso, “utiliza endereços em Mayfair e Marylebone para explorar relacionamentos familiares, o esnobismo de classe, e a tensão entre valores humanísticos e econômicos.”<sup>39</sup>

Esse emaranhado familiar e geográfico de visitas, estadias, convites e conhecidos, onde todos parecem estar relacionados de uma forma ou outra, ilustra a problematização dos códigos sociais e das classes hierárquicas, como levantado por Kaplan (2010):

As 3 ou quatro famílias que se encontram juntas em Londres (é, afinal de contas, alta temporada) estão conectadas por uma rede familiar complicada: a estendida família Middleton, por exemplo, inclui os Dashwood, apesar de nunca ficar claro exatamente como eles estão relacionados; inclui também, através de casamento, os membros da família Jennings, Mr. Palmer, e as irmãs Steele. A família Ferrars inclui (através do casamento de Fanny com John) a família Dashwood, e, pelos Dashwood, os Middleton e, em última instância, as irmãs Steele. As duas partes da família Dashwood parecem ser relacionadas a todos. Mrs. Jennings sucintamente resumiu para John Dashwood as relações familiares: “eles eram todos primos, ou algo assim” (253).<sup>40</sup>

<sup>38</sup> “tangled skein of family connections in this novel (262).” KAPLAN, L. *Sense and Sensibility: 3 or 4 country families in an urban village*. *Persuasions*, no. 32, 2010. p. 203.

<sup>39</sup> “uses street addresses in Mayfair and Marylebone to explore family relationships, class snobbery, and the tension between humanistic and economic values.” *Ibidem*. p. 197.

<sup>40</sup> “The 3 or 4 country families who find themselves together in London (it is, after all, the high season) are linked in a complicated familial network: the extended Middleton family, for example, includes the Dashwoods, although it is never clear exactly how they are related; it includes as well, through marriage, the Jennings family members, Mr. Palmer, and the Steele sisters. The Ferrars family includes (through Fanny’s marriage to John) the Dashwood



# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

Ademais, essa constituição familiar fluída ilustra os impactos que, no decorrer da modernização do século XVIII até o XIX, sofreram as estáveis hierarquias e distinção social inglesas com abalos ainda mais significativos à sua invariabilidade:

Ao longo do século dezoito, Mayfair, um corte na topografia da maior vila de Londres, estava expandindo rapidamente para o Norte, em direção a Marylebone. Com essa expansão, rígidas e perplexas hierarquias de classe e códigos sociais mudaram. O mundo que Jane Austen descreve em seus romances, diz Raymond Williams, “não é uma sociedade una e estabelecida”; mais que isso, seus romances retratam uma “ativa, complicada, marcadamente especulativa” população que está no processo de se reconciliar com as “interações complicadas entre capital repassado e comercializado” (115).<sup>41</sup>

Decorrente dessas incertezas e mudanças sociais, a escolha de Austen em se atentar para os modos comportamentais e decoro social de suas personagens passa a ser revestida de significância a medida que, dentro de um cenário onde “tais mudanças sociais como comportamentos migratórios e agrupamento de acordo com profissão, classe e etnia;”<sup>42</sup>, comportamento e atitudes passam a ser as leis que governam e organizam o tecido social frente a uma crise de autoridade:

Modos, que se assemelham a leis, são as regras que governam as interações sociais não contempladas pela lei. Eles permitem que a sociedade exista livre de intervenção

---

family, and, through the Dashwoods, the Middletons, and, ultimately, the Steele sisters. The two parts of the Dashwood family seem to be related to everyone. Mrs. Jennings succinctly summarizes for John Dashwood the family lines: “they were all cousins, or something like it” (253).” Ibidem. pgs. 198-9.

<sup>41</sup> “Throughout the eighteenth century, Mayfair, a notch in the topography of the larger village of London, had been expanding rapidly northwards, toward Marylebone. With this expansion, rigid and perplexing class hierarchies and social codes changed. The world Jane Austen describes in her novels, says Raymond Williams, “is no single, settled society”; rather, her novels depict an “active, complicated, sharply speculative” population that is in the process of coming to terms with “the complicated interaction of landed and trading capital” (115).” Ibidem. p. 201.

<sup>42</sup> “such social changes as patterns of migration and clustering according to professions, class, and ethnicity;” Ibidem. p. 197.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

governamental. Eles protegem o indivíduo em meio a “companhia” e desassociado dela, e ao fazer isso, permitem que essa companhia funcione confortavelmente.<sup>43</sup>

Como defendido por Kauffmann (1992)<sup>44</sup> em análise sobre a obra de Austen, a situação familiar das irmãs Dashwood e a ausência de tanto uma figura patriarcal paternal quanto uma modelo materna sensata ilustra a incapacidade do sistema genealógico conservador e antiquado de transmissão de propriedade e direitos em prover e assegurar o resguardo à figura feminina vulnerável:

(...) o romance de Austen narra uma crise em autoridade, ambas paterna – que é vista como inadequada – e feminina – a qual é perigosa e deve ser escondida. A precisão genealógica das primeiras páginas de *Razão e Sensibilidade* podem nos cegar para a sua significação temática: autoridade paternal não consegue mais prover para as mulheres Dashwood por que suas regras não conseguem direcionar o comportamento egoísta de John Dashwood, o herdeiro.<sup>45</sup>

É exatamente por isso que, nessa nova configuração onde Austen contribui a dar forma e onde os modos e comportamento dos sujeitos são essenciais para atingir uma espécie de solidez onde não mais se encontra, é que é possível o leitor conceber, a valor de exemplo, Mr. John Dashwood e Mrs. John Dashwood como personagens “de coração um tanto duro, de natureza um tanto egoísta.”<sup>46</sup> ao invés de, simplesmente, comuns.

A situação e configuração da instituição familiar em *Razão e Sensibilidade* não simplesmente demonstra o impacto da modernização inglesa dentro do âmbito particular como circunstância determinante na organização e expansão dos laços e relacionamentos

---

<sup>43</sup> “Manners, which resemble laws, are the rules that govern social interactions not covered by the law. They allow society to exist, free from the intervention of government. They protect the individual within “company” and from it, and in so doing they allow that company to work comfortably.” KAUFFMAN, D. 1992. p. 390.

<sup>44</sup> KAUFMANN, D. Law and Propriety, Sense and Sensibility: Austen on the cusp of modernity. *ELH*. The John Hopkins University Press: Vol. 59, No. 2, 1992. pgs. 385 – 408.

<sup>45</sup> “Austen’s novel’s narrate a crisis in authority, both paternal – which is seen as inadequate – and feminine – which is dangerous and must be hidden. The genealogical precision of the first pages of *Sense and Sensibility* can blind us to their thematic significance: paternal authority can no longer provide for the female Dashwoods because its norms cannot direct the selfish behavior of John Dashwood, the heir.” *Ibidem*. p. 399.

<sup>46</sup> Austen, J. 2011. p. 11.



interpessoais, mas, antecipa-se, de modo ainda mais expressivo, a questionar e investigar aquilo que se conhece como “família”.

Em suma, ao expor os anseios e dificuldades de um grupo de mulheres à beira das margens sociais, Austen incentiva seus leitores a indagarem sobre a validade e integridade de um sistema que reduz suas cidadãs, assim como Fanny Dashwood o faz com sua madrasta e cunhadas, “relegando a sogra e as cunhadas à condição de hóspedes.”<sup>47</sup>, a espectadoras dependentes das boas maneiras e atitudes de seus provedores.

## Referências

AUSTEN, J. *Razão e Sensibilidade*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Rio de Janeiro: BestBooks. 2011.

HONAN, Park. *Jane Austen: Her Life*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1987.

KAUFMANN, D. **Law and Propriety, Sense and Sensibility: Austen on the cusp of modernity**. *ELH*. The John Hopkins University Press: Vol. 59, No. 2, 1992.

KAPLAN, L. **Sense and Sensibility: 3 or 4 country families in an urban village**. *Persuasions*, no. 32, 2010.

KROEBER, Karl. **Jane Austen as an Historical Novelist; Sense and Sensibility**. *Persuasions*, no. 12, 1990.

---

<sup>47</sup> Ibidem. p. 14.



## EMMA WOODHOUSE E A AUTORIDADE FEMININA EM CHEQUE

Gabriele Cristina Borges de Moraes<sup>48</sup>

Autoridade e autoria são dois aspectos que ocupam posição central na reflexão sobre a literatura escrita por mulheres, especialmente quando levamos em conta a produção dos séculos XVIII e XIX, consideradas pioneiras na língua inglesa. Em *The Madwoman in the attic* (1980), Sandra M. Gilbert e Susan Gubar lançam as bases dessa discussão e uma das autoras de maior importância para a análise é Jane Austen, cuja imagem foi redefinida diversas vezes desde a primeira vez em que suas obras foram publicadas. Propomos a discussão de *Emma* (1815), que ocupa uma posição bastante peculiar entre os romances da autora, desde seu título até a construção das relações entre as personagens, trazendo com sua protagonista os limites da autoridade feminina dentro da estrutura patriarcal de sua época.

À primeira vista, o título da obra se destaca em relação aos outros romances de Jane Austen: *Mansfield Park* (1814) e *Northanger Abbey* (1818) levam os nomes das propriedades onde se desenvolve a maior parte da trama, enquanto *Sense and Sensibility* (1811), *Pride and Prejudice* (1813) e *Persuasion* (1818) destacam os valores que são encenados e debatidos pelos personagens. Apenas *Emma* carrega como título o nome da heroína, o que levanta diversas discussões. Primeiramente, a estrutura de duplos, que é central para as tramas austenianas, dá lugar ao indivíduo, que, no caso, é uma mulher que assume papéis que extrapolam os apropriados a seu gênero na época. Além disso, apesar de o foco narrativo dos romances de Austen acompanhar as heroínas, há alguns momentos de mudança desse foco para outros personagens, e até mesmo o discurso indireto livre não se limita apenas às heroínas. Em *Emma*, o narrador acompanha a protagonista praticamente durante todo o romance, sendo raros os momentos em que Emma não está presente ou conduzindo as cenas.

---

<sup>48</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara/SP. Contato: gabrieleborgesm@gmail.com

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

Apenas dois romances de Jane Austen se iniciam com a descrição de suas heroínas. Em *Northanger Abbey*, Catherine Morland nos é apresentada em contraposição à clássica heroína do romance gótico; no entanto, por mais que ela seja a protagonista da história, a trama nos leva a diversos outros caminhos, como a reflexão sobre a influência da literatura nas jovens leitoras, o contraste entre a aparência e o caráter das personagens que interagem com Catherine, e como a realidade pode se apresentar como mais monstruosa do que a ficção. Já em *Emma*, a descrição inicial da heroína é reforçada ao longo da trama através de seus acertos e erros de julgamento. *Northanger Abbey* nos apresenta uma heroína em formação que é guiada pelos acontecimentos, enquanto *Emma* é protagonizada por uma heroína já completa e que age como força motriz dos eventos de Highbury.

Emma Woodhouse, handsome, clever, and rich, with a comfortable home and happy disposition, seemed to unite some of the best blessings of existence; and had lived nearly twenty-one years in the world with very little to distress or vex her. (AUSTEN, 2006, p. 689)<sup>49</sup>

Os romances de Jane Austen apresentam heroínas em transição do lar paterno para o lar conjugal. Quase todas se encontram inicialmente em situação material desvantajosa: as irmãs Dashwood são despojadas de sua estabilidade material com a morte do pai; as Bennet devem se casar para evitar a pobreza futura; Catherine Morland é apenas uma dentre os muitos filhos de um clérigo, ao passo que Fanny Price é a prima pobre agregada na mansão dos tios ricos e Anne Elliot enfrenta a falência da família graças ao despendimento de seu pai. Apenas Emma Woodhouse já goza das vantagens que as outras protagonistas supostamente alcançam após o matrimônio: órfã de mãe e com um pai hipocondríaco, com apenas doze anos ela tornou-se senhora de Hartfield, propriedade paterna, após o casamento de sua irmã mais velha. Aos vinte e um anos, quando se inicia o romance, sua única tristeza é perder a companhia de Miss Taylor, sua dama de companhia e amiga há dezesseis anos, que agora se tornara Mrs. Weston. Ao

---

<sup>49</sup> “Emma Woodhouse, linda, inteligente e rica, com uma casa confortável e temperamento feliz, parecia unir algumas das maiores bênçãos da existência; e tinha vivido quase vinte e um anos no mundo com muito pouco que lhe angustiasse ou incomodasse.” (tradução nossa)

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

contrário desta, o casamento não se encontra nos planos de Emma, que se preocupa apenas em entreter seu velho e solitário pai e planejar novos casamentos na pacata vila de Highbury. Quando questionada por sua nova amiga, a também órfã Harriet Smith, cuja situação financeira é bastante díspar, Emma recusa a ideia de que poderia se casar:

I have none of the usual inducements of women to marry. Were I to fall in love, indeed, it would be a different thing! but I never have been in love; it is not my way, or my nature; and I do not think I ever shall. And, without love, I am sure I should be a fool to change such a situation as mine. Fortune I do not want; employment I do not want; consequence I do not want: I believe few married women are half as much mistress of their husband's house as I am of Hartfield; and never, never could I expect to be so truly beloved and important; so always first and always right in any man's eyes as I am in my father's.<sup>50</sup> (Id., *ibid.*, p. 734-735)

Todos os atrativos em um casamento, que são enumerados tanto por Emma como por Mr. Knightley no primeiro capítulo do romance, quando comentam a sorte de Mrs. Weston, já são presentes na vida de nossa heroína. Apenas o amor, sentimento ainda desconhecido para ela, poderia levá-la ao matrimônio. Nos outros romances, as heroínas também se casam com os homens por quem se apaixonam – embora a correspondência seja questionável –, mas as condições materiais tanto delas quanto de seus pares são bastante diferentes da situação que permeia *Emma*.

A condição da mulher inglesa na época vivida por Jane Austen, mesmo nas classes mais altas, era de dependência, seja em relação aos pais, seja em relação aos maridos. No caso das mulheres solteiras, a fim de manter a respeitabilidade e poder se sustentar, restava a opção de viver como dependentes de parentes – como aconteceu com a própria Jane e a irmã Cassandra Austen – ou encontrar empregos como damas de companhia ou tutoras de famílias ricas. Em

---

<sup>50</sup> “Não tenho qualquer dos estímulos para as mulheres se casarem. Se eu me apaixonasse, de fato, seria uma coisa diferente! mas eu nunca me apaixonei; não é meu destino ou minha natureza, e não penso que um dia será. E, sem amor, tenho certeza que eu seria uma tola em mudar uma situação como a minha. Eu não preciso de fortuna, ocupação ou distinção social: acredito que poucas mulheres casadas são tão senhoras da casa de seus maridos como eu o sou de Hartfield; e nunca, nunca eu poderia esperar ser tão verdadeiramente amada e importante, tão correta e prioritária aos olhos de qualquer homem como meus aos olhos de meu pai. (tradução nossa)

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

*Emma*, como em nenhum outro romance de Austen, a situação material feminina é mais ricamente abordada através de suas personagens pertencentes às mais diversas posições da classe média rural à qual pertencia a autora, estando a protagonista no nível mais alto dessa estrutura, em uma posição quase masculina.

Ocupando a mais alta posição na sociedade de Highbury, a personagem-título encarna alguns dos preconceitos que acompanham sua classe, mas o desenvolvimento da história faz com que ela aprenda com os próprios erros. Emma se coloca como responsável pelos arranjos matrimoniais da vila e julga erroneamente certas personagens, como ocorre em relação a sua amiga Harriet Smith. Tendo em vista a beleza e os modos da jovem, Emma imagina que ela seja filha natural de algum cavalheiro de alta posição social e, por isso, julga que o casamento com o fazendeiro Robert Martin seria inapropriado, ao passo que o clérigo Mr. Elton traria um laço vantajoso para Harriet. Com o decorrer do romance, Emma perceberá que este é apenas um dos tantos erros gerados por seu preconceito, já que Mr. Elton se prova um homem bastante aquém do que ela imaginava, enquanto Mr. Martin provará ser a escolha apropriada não apenas porque Harriet não possui as origens que nossa heroína imaginara, mas, também, por seu bom caráter e pelo sentimento sincero pela amiga. Parte do amadurecimento de Emma ocorre graças à intervenção de Mr. Knightley, e trataremos dessa relação posteriormente neste trabalho.

Considerando o círculo de mulheres de Highbury, temos abaixo de Emma a esposa do clérigo, Mrs. Elton, que surge apenas na segunda parte do romance. Por ser uma mulher casada, Mrs. Elton se acha no direito de tentar disputar com Emma, cuja posição financeira e de classe é superior, a função de autoridade feminina do local. Suas tentativas de intervenção nos assuntos alheios se estendem até mesmo à Donwell Abbey, propriedade de Mr. Knightley, que educadamente a afasta. No entanto, ao contrário de nossa heroína, Mrs. Elton se apresenta como uma mulher vulgar, oriunda da cidade – que, como o leitor de Austen já está habituado, constitui uma característica negativa –, e que tenta impor, ao invés de conquistar, o respeito e a admiração de todos, ao contrário de Emma, que é naturalmente adorável e adorada.

Mrs. Bates é a viúva do antigo clérigo de Highbury que, após a morte do marido e sem filhos homens que a sustentem, vive da caridade dos vizinhos juntamente com sua filha solteirona, Miss Bates. Harriet Smith chega a comparar o futuro de Emma com o da solitária,



# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

embora muito querida por todos, Miss Bates caso não se case, ao que nossa heroína responde ser impossível, já que, ao contrário da vizinha, ela é rica e cheia de atrativos.

“Never mind, Harriet, I shall not be a poor old maid; and it is poverty only which makes celibacy contemptible to a generous public! A single woman, with a very narrow income, must be a ridiculous, disagreeable old maid! the proper sport of boys and girls, but a single woman, of good fortune, is always respectable, and may be as sensible and pleasant as any body else.”<sup>51</sup> (Id., *ibid.*, p. 735)

Além de Mrs. e Miss Bates, a neta da viúva, Jane Fairfax, de idade próxima à de Emma, também órfã e criada pela família de um amigo de seu pai, os Campbells, passa a integrar a sociedade de Highbury a partir da segunda parte do romance. Por sua beleza, talentos, inteligência e gentileza, Jane enche a tia de orgulho, ao ponto de suas cartas ocuparem todo o assunto nas visitas a Hartfield – e em todas as outras visitas sociais das mulheres Bates. Com tantas qualidades, Jane Fairfax se torna uma espécie de rival para Emma, especialmente por sua personalidade reservada, de forma que a heroína cria uma história nem um pouco generosa para explicar sua separação da família Campbell, que viajara para a Irlanda. Eventualmente, Emma se reconciliará com Jane Fairfax, mas antes causará bastante confusão e sentirá muito remorso por sua conduta em relação à vizinha.

Em contraposição à viúva pobre representada por Mrs. Bates, temos Mrs. Goddard como uma viúva com melhor situação financeira e uma grande casa onde funciona “a real, honest, old-fashioned Boarding-school”, onde as meninas são enviadas para aprender habilidades apropriadas por um preço razoável e sem o risco de “coming back prodigies” (AUSTEN, 2006, p. 698). A nova amiga de Emma, Harriet Smith, é oriunda dessa escola, e representa bem o tipo de jovem adequada, mas não impressionante – ao contrário de nossa heroína e de Jane Fairfax, ambas mulheres consideradas extraordinárias. Mrs. Weston, chamada

---

<sup>51</sup> “Não se preocupe, Harriet, eu não serei uma solteirona velha e pobre; e é a pobreza que torna o celibato desprezível a um público bondoso! Uma mulher solteira, com uma renda muito limitada, deve ser uma velha donzela ridícula e desagradável! a diversão apropriada de meninos e meninas, mas uma mulher solteira com boa fortuna é sempre respeitável e pode ser tão sensata e agradável como qualquer outra pessoa.” (tradução nossa)



de Miss Taylor quando ainda vivia em Hartfield, ocupava a posição de confidente de Emma que Harriet Smith assume ao longo da narrativa. Da mesma maneira como Emma dispôs do destino de Miss Taylor ao favorecer o casamento com Mr. Weston, ela deseja conquistar um casamento vantajoso para Harriet Smith.

Temos também a presença de mulheres de classes sociais inferiores à de Emma e suas coadjuvantes, mas que não conhecemos em profundidade porque nosso ponto de vista é o da heroína – bem como o de Austen. Temos, por exemplo, a filha do cocheiro James, Hannah, que se tornou criada dos Westons, além dos vários criados mencionados nas conversas entre as personagens. As irmãs e a mãe de Robert Martin, como o próprio rapaz, não são relações que despertem o interesse de Emma, como ela mesma pontua para Harriet:

A young farmer, whether on horseback or on foot, is the very last sort of person to raise my curiosity. The yeomanry are precisely the order of people with whom I feel I can have nothing to do. A degree or two lower, and a creditable appearance might interest me; I might hope to be useful to their families in some way or other. But a farmer can need none of my help, and is, therefore, in one sense, as much above my notice as in every other he is below it.<sup>52</sup> (Id., *ibid.*, p. 702)

Dentre as mulheres acima citadas, podemos ver certa progressão, já que as mulheres mais velhas representam futuros possíveis às mulheres mais jovens. A viúva pobre do clérigo (Mrs. Bates) é uma possibilidade de futuro para Mrs. Elton, enquanto Emma poderia se tornar uma futura Miss Bates, embora rica, caso não terminasse o romance se casando com Mr. Knightley. Mrs. Goddard, Mrs. Weston e Harriet Smith (futura Mrs. Martin) compõem diferentes estágios de uma mesma classe: embora não saibamos a profissão do falecido Mr.

---

<sup>52</sup> “Um jovem fazendeiro, seja sobre um cavalo ou a pé, é o último tipo de pessoa que despertaria minha curiosidade. O campesinato é precisamente o grupo de pessoas com quem eu sinto não ter nada a ver. Um grau ou dois abaixo de mim e uma aparência respeitável poderiam me interessar; eu poderia esperar ser útil a suas famílias de uma maneira ou outra. Mas um fazendeiro não pode precisar de qualquer ajuda minha, e está, portanto, de certa forma, tão acima de minha percepção como o está abaixo.” (tradução nossa)



Goddard, supomos que ele não era da nobreza rural por sua viúva assumir uma profissão feminina na casa que lhe foi deixada, o que, pela formação de Harriet e pelo passado de Ann Weston, se torna uma possibilidade para a esposa do fazendeiro e para a esposa do comerciante. Jane Fairfax poderia fazer parte deste último grupo caso não se casasse com Mr. Churchill e se tornasse senhora de Enscombe, no norte do país.

Além de protagonista do romance, Emma possui mais autoridade do que qualquer mulher em Highbury – e mesmo que a maioria dos homens. A figura masculina de autoridade em Hartfield, Mr. Woodhouse, é indolente e hipocondríaco, relegando a criação de suas filhas a Miss Taylor e, eventualmente, os cuidados com a propriedade e as obrigações com os vizinhos a Emma. Dessa maneira, desde muito jovem Emma assume o papel de uma mulher casada e dona de seu próprio teto; há críticos que afirmam, inclusive, que o papel por ela assumido é o masculino, daí seu desinteresse em buscar um casamento para si enquanto tenta propiciar os enlaces mais vantajosos para as mulheres que a cercam – e que atraem mais sua atenção do que os cavalheiros que passam por Highbury (JOHNSON, 1990, p. 125).

Um exemplo desse poder masculino de Emma pode ser averiguado em relação à tarefa que ela assume para si de unir os casais do vilarejo. Quando resolve encontrar uma esposa para Mr. Elton e se convence de que Harriet Smith é a moça ideal, o encanto desta pelo fazendeiro Mr. Martin se apresenta como um empecilho. Desta maneira, Emma convence Harriet a não aceitar o pedido de casamento de Mr. Martin, pois não seria vantajoso para a amiga se tornar a esposa de um fazendeiro. A maneira como Emma persuade Harriet, fazendo parecer que a escolha pertence apenas à jovem, se assemelha muito às conversas que Sir Thomas Bertram tem com a filha Maria e com a sobrinha Fanny Price em *Mansfield Park*: a primeira acaba escolhendo o que o pai desejava para si e o agrada, ao passo que Fanny realmente faz sua escolha e acaba punida pelo tio. A ação de Emma quando contrariada não se concentra em Harriet, já que esta aceita todas as sugestões da amiga, mas em outra jovem que dispensa suas aproximações.

Quando Jane Fairfax retorna a Highbury para viver com a avó e a tia, Emma já nutria certo ciúme pelas várias qualidades da moça, a única até então capaz de se apresentar como semelhante a si – ou, segundo Mr. Knightley, “because she saw in her the really accomplished



young woman, which she wanted to be thought herself” (AUSTEN, 2006, p. 778) –, mas a curiosidade em conhecê-la é maior. No entanto, Frank Churchill, filho do primeiro casamento de Mr. Weston, é aguardado no vilarejo na mesma época, o que torna a chegada da rival, que Emma não imagina estar secretamente comprometida com o rapaz, um incômodo. A reserva de Miss Fairfax à tentativa de aproximação de Emma faz com que esta passe a questionar os segredos de Jane. Criada como uma irmã com Miss Campbell, Jane preferiu passar três meses com suas parentes pobres a ir para a Irlanda com a família que a criara; desta maneira, Emma, no mais malicioso tom de fofoca, inventa uma história na qual a rival teria se apaixonado pelo noivo de Miss Campbell e, por isso, resolveu se afastar. Frank Churchill se diverte com a malícia de Emma, em vez de defender a honra da noiva. Na verdade, ao se sentir afastada por Jane Fairfax, Emma se torna tão obcecada por sua teoria que não vê os sinais que ocorrem entre o casal, chegando quase a se acreditar apaixonada por Frank.

A crença em sua autoridade como detentora da verdade faz com que Emma, como Sir Thomas em *MP*, se torne cega para vários elementos que se apresentam claramente diante de si. Não apenas o flerte entre Jane Fairfax e Frank Churchill, demonstrado em vários momentos, como observado por Mr. Knightley, passa despercebido por nossa heroína, como também o claro interesse de Mr. Elton pela senhorita de Hartfield, que acredita que ele se encontra apaixonado por Harriet Smith. Quando o clérigo se declara para Emma e lhe pede sua mão em casamento, a moça fica indignada pelo atrevimento de ele não enxergar a clara diferença de status entre os dois, mas não assume seu erro em perceber os sinais que ele já vinha demonstrando. É a mesma obstinação que fez com que ela nem ao menos tentasse conhecer Mr. Martin e vê-lo como um bom par para Harriet, coisa que a própria amiga já enxergava, bem como Mr. Knightley.

Por fim, a obstinação de Emma em não se casar a tornou cega até mesmo aos próprios sentimentos. Apenas após Harriet cogitar estar apaixonada por Mr. Knightley e com o afastamento dele devido ao péssimo comportamento de Emma com Miss Bates, nossa heroína começa a refletir sobre suas falhas de percepção. Assim, ela percebe que o tal amor que seria a única coisa que a levaria a desejar se casar estava o tempo inteiro diante de si.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

O problema de Emma, de acordo com Gilbert e Gubar, é o tédio ocasionado pela vida pacata em Highbury. Desta maneira, a heroína busca imprimir emoção ao cotidiano através da manipulação dos destinos de seus vizinhos, uma ação que a torna cega à sua realidade objetiva.

Through Emma, Austen is confronting the inadequacy of fiction and the pain of the “imaginist” who encounters the relentless recalcitrance of the world in which she lives, but she is also exposing the vulnerable delusions that Emma shares with Catherine Morland before the latter learns that she has no story to tell. Not only does the female artist fail, then, her efforts are condemned as tyrannical and coercive.<sup>53</sup>(GILBERT & GUBAR, 2000, p. 159)

Ao final do romance, Emma percebe que ama Mr. Knightley e que o sentimento é correspondido, o que faz com que sua grande resolução de não se casar – que, aparentemente, era compartilhada por seu amado – seja deixada de lado. Emma abre mão da autoria dos destinos dos outros após tantos enganos, embora continue exercendo sua autoridade como senhora de Highbury e de Donwell Abbey ao se tornar Mrs. Knightley. Pensando na identificação de Emma com a própria Jane Austen, é possível considerar que, para a autora, o casamento, mesmo quando motivado pelo amor, está atrelado à abdicação da imaginação e da autoria, o que explicaria o misterioso caso da proposta de casamento que recebera durante a juventude, quando vivia em Bath, aceita em um dia e recusada no dia seguinte. Como praticamente tudo o que cerca a biografia de Jane Austen, esta é apenas uma hipótese, e mesmo os ideais defendidos por ela em cada um de seus romances e no conjunto de sua obra é como um palimpsesto, sempre aberto a novas descobertas.

O que podemos concluir, ainda assim, é que em *Emma* Jane Austen apresentou a possibilidade de uma mulher exercer uma posição de poder e ser respeitada por todos a seu redor, mesmo que em um pequeno vilarejo como Highbury. Emma Woodhouse é sujeita aos vícios de sua posição social, como a obstinação e o preconceito, mas isso não impede que ela

---

<sup>53</sup> “Através de Emma, Austen confronta a inadequação da ficção e a dor da “imaginadora” que encontra a implacável contradição do mundo no qual ela vive, mas ela também expõe as ilusões vulneráveis que Emma compartilha com Catherine Morland antes que a última aprende que não tem uma história para contar. A artista mulher não apenas falha, então seus esforços são condenados como tirânicos e coercivos.” (tradução nossa)



reconheça seus erros e os tente corrigir – diferentemente dos homens em posição de poder nos outros romances da autora, que raramente assumem completamente suas falhas. Além disso, a autoridade de Emma não faz apenas com que ela se sinta no direito de interferir nos destinos de seus vizinhos; ela abraça os deveres que sua posição impõe, como a benevolência perante os pobres sem exigência de reconhecimento público – ao contrário de Mrs. Elton, que adora anunciar a todos suas próprias qualidades e boas ações. O poder de Emma é decorrente de seu status social, mas sua consolidação se dá através do carinho e respeito que ela desperta em todos a seu redor; respeito que se mantém mesmo quando ela se torna Mrs. Knightley, em um casamento alicerçado primeiramente pela amizade e pela sinceridade presente na relação com George Knightley ao longo dos anos, que os coloca praticamente, em posição de igualdade enquanto marido e mulher.

## Referências

AUSTEN, Jane. “Emma”. In: **The Complete Novels**. New York: Penguin Books, 2006. p. 687-957.

\_\_\_\_\_. “Mansfield Park”. In: **The Complete Novels**. New York: Penguin Books, 2006. p. 426-686.

\_\_\_\_\_. “Northanger Abbey”. In: **The Complete Novels**. New York: Penguin Books, 2006. p. 959-1090.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. 2<sup>nd</sup> edition. New Haven & London: Yale University Press, 2000.

JOHNSON, Claudia L. “Emma: ‘Woman, Lovely Woman Reigns Alone’”. In: **Jane Austen: Woman, Politics, and the Novel**. USA: The University of Chicago Press, 1990. p. 121-143.

MCMASTER, Juliet. “Class”. In: COPELAND, E. & MCMASTER, J. **The Cambridge Companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 115-130.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

WILTSHIRE, John. "Mansfield Park, Emma, Persuasion". In: COPELAND, Edward & MCMASTER, Juliet. **The Cambridge Companion to Jane Austen**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 58-83.





## LIÇÕES PARA UMA VIDA

Milene de Almeida Silva<sup>54</sup>

O primeiro contato com a obra *Love and Freindship* de Jane Austen oferece aquela sensação divertida – e provavelmente conhecida de muitas fãs – em que uma vozinha sussurra no ouvido com um sorriso nos lábios, “isso é a cara dela!”.

Mais uma vez, existe um perigo iminente a leitores que não conhecem a ironia de Austen, pois por pouco tais intentos são imperceptíveis, devido a sua sutileza, e por vezes escapam pelo absurdo. Esse texto deixa a sensação de que deseja eleger seus leitores, como um divisor de águas. Assim, aqueles que não conhecem o trabalho de Austen, ao ler as primeiras cartas de *Love and Freindship* têm provavelmente exclamado “Que absurdo esses personagens! Que caráter arrogante e exagerado ao ridículo!” Quando, na verdade, é preciso entender que tudo que deixa os lábios de cada personagem, que engaja suas atitudes, tem uma função específica muito além do simples ato de ornar uma personalidade em si. Em Vasconcelos (2014), há um alerta quanto a isso, dizendo que não há *nada*<sup>55</sup> de inofensivo em Austen.

O erro ortográfico na palavra *Freindship* do título é um dos muitos “erros” presentes ao longo do texto e parte da ironia de Austen. A autora chama a atenção do leitor para o significado da palavra no literal e seu comparativo de descrição na obra. *O que é amizade?* e *Como ela é apresentada na história que se segue?* são os primeiros questionamentos da autora.

No início da leitura, as amigas íntimas de Gales responsáveis pela produção do motivo que gerou o conto epistolar são apresentadas como Isabel e Laura; algo que desenha uma das características de Austen: o paralelo feminino. As cartas têm por fundamento um pedido de Isabel à Laura, para que esta conte os muitos e grandes infortúnios que sofreu durante sua juventude, a fim de que suas experiências sirvam de lição à filha Marianne. Por fim, a amiga concorda em escrever à Marianne.

---

<sup>54</sup> Mestranda, USP, São Paulo, S.P. Endereço eletrônico: mile321@usp.br

<sup>55</sup> Grifo meu



Laura é capaz de arrancar risos com suas exaltações sobre si mesma, afirmando à amiga que apesar de estar com 55 anos, ela não estava tão certa de que não podia mais sofrer com apelos românticos ou injúrias de amantes. Menciona à Marianne que sempre foi muito mais bonita e mais prendada do que Isabel, e nesse momento já é possível uma consideração por parte do leitor imaginar o quanto Laura é vaidosa, a ponto de mencionar tais considerações à filha da amiga da qual comentava.

O detalhe sarcástico da narrativa é o fator mais marcante, mesmo comparado a outras obras de Austen. Os fortes traços analíticos ridicularizam as características gerais dos romances sentimentais, no entanto fica evidente que o alvo da paródia é a obra de Eliza Nugent Bromley, *Laura and Augustus*, de 1784. Além da similaridade da forma epistolar, de compartilhar os nomes dos protagonistas, *Love and Freindship* traz inúmeras combinações de sátira dos atributos dominantes na obra de Bromley, como a exaltação da sensibilidade feminina, vítimas da tirania dos pais, a valorização da expressão emocional e dos ataques sensíveis. Em sua história, Austen dobra os protagonistas, seus dramas, portanto seus infortúnios. Dessa maneira, o elemento humorístico também é carregado duplamente no desfecho. O livro de Bromley conta a trama de Laura e Augustus, e na obra de Austen temos as trajetórias de Laura e Sophia, e seus maridos, Edward e Augustus.

Ao considerar o ato de parodiar que usa a “[...] ironia como instrumento poderoso que os narradores mobilizam para produzir uma crítica mordaz e expor as falhas que observam na ordem social, revelando assim o funcionamento das engrenagens que regulam a vida em sociedade” (Vasconcelos, 2014, p.13), e que *Love and Freindship* é parte da coleção considerada como Juvelinia, a qual Jane Austen escreveu entre, aproximadamente, a idade de 13 a 17 anos de idade, constata-se um feito impressionante, uma visão crítica deveras aguçada para uma adolescente. No texto citado acima, Vasconcelos compara o uso da ironia de Austen com a de Machado de Assis e define o caso de Austen como uma “agressão cômica” de três tipos: social, interpessoal e interno, com a qual a autora destila seu sarcasmo para expor os problemas nos comportamentos sociais, usando os defeitos de suas personagens para propor reflexões por trás do pano de fundo da civilidade. Em *Love and Freindship*, a autora utiliza



desse mecanismo para trabalhar algumas vertentes sociais, uma delas a questão da condição feminina na sociedade da época e sua relação com o dinheiro.

Uma cena hilária e bastante conhecida está na carta de número oito, em que Laura descreve o reencontro entre os amigos Edward e Augustus. Eles repartem expressões de amor como “Minha vida! Minha alma!” enquanto o outro replica, “Meu adorável anjo!”, e ao assistir tão amorosa cena, as *amigas*, Laura e Sophia, ficam desmaiando alternadamente no sofá. A facilidade e a frequência dos desmaios, principalmente em Sophia, convidam a um exame sobre a fragilidade feminina no livro, e como essa característica moldava o padrão de beleza encontrado nos romances sentimentais, padrão no qual a autora satiriza com esmero realce. É fácil entender que esse tipo de atitude feminil, ridicularizada por Austen, traz a noção de que as mulheres são seres fracos, instáveis, incapazes de suportar grandes emoções ou calamidades, carecendo de proteção e orientação para viver. Ainda satirizando nesse cenário, a autora aponta à propriedade da emoção masculina, utilizando a inflamação sensível nos homens como ferramenta de questionamento; será a sensibilização deles é algo ridículo?

De volta à carta 5, gostaria de destacar o *longo* e insensato debate entre os membros da família de Laura na sala, ao tentar determinar se o barulho ouvido é de fato alguém batendo à porta ou não. A cena desponta a pergunta, ‘Por que alguém não vai atender a porta?’ Contudo, ao invés do pai ir atender - ou chamar alguém para fazê-lo -, todos ficam sentados debatendo a questão: ‘Had we not better go and see who it is?’ said she ‘The servants are out.’ ‘I think we had’, replied I. ‘Certainly,’ added my father, ‘by all means.’ ‘Shall we go now?’ said my mother. ‘The sooner the better,’ answered he. ‘Oh! Let no time be lost,’ cried I.”<sup>56</sup> (Austen, 2011, p. 43)

E depois dessa passagem a terceira e violenta batida ressoou então a mãe volta exclamar “Eu tenho certeza que há alguém batendo à porta”, e o pai responde, “Eu acho que tem mesmo” e ninguém toma uma ação para abrir a porta. Além do apelo humorístico da construção, a

---

<sup>56</sup> Tradução minha:

“Não seria melhor nós verificarmos quem é? perguntou ela [a mãe de Laura] ‘Os empregados estão fora.’ ‘Eu acho que temos que ir ver’, repliquei. ‘Certamente’, acrescentou o pai, ‘com certeza’. ‘Deveríamos ir agora?’ disse minha mãe. ‘O quanto antes melhor,’ respondeu ele. ‘Oh! Não percamos tempo’, exclamei eu.”



passagem mostra personagens que tentam entender as situações sem realmente analisá-las, personagens que permanecem de forma rasa e passiva, em meras deliberações, mas nunca numa racionalização pragmática. Assim como o restante da narrativa de Laura, os movimentos insensatos, imprudentes e irracionais são constatados por toda uma maneira de lidar com as coisas.

Ao ter em vista que para parodiar é necessário reunir a consciência do original e a ideia do que sua forma abrange, para então explorar a clara noção das possibilidades de problematização erguidas, pode-se concluir que a crítica de Austen também repousa na tolice e no perigo de sustentar julgamentos a partir das primeiras impressões que se tem de pessoas. Assim faz a protagonista de *Love and Freindship* no trecho em que toma um transporte logo após a morte de sua adorada amiga, Sophia.

“[...] a silence, which was by nothing interrupted but by the loud and repeated snores of one of the party. ‘What an illiterate villain must that man be!’ thought I to myself. ‘What a total want of delicate refinement must he have, who can thus shock our senses by such a brutal noise! He must, I am certain, be capable of every bad action! There is no crime too black for such a character!’”<sup>57</sup>

AUSTEN (2013), pg. 61

Nota-se, nessa pequena passagem, a quantidade de pontos de exclamação que a autora usa, o que traz ao texto a característica passional da personagem. Laura, como uma boa heroína da sensibilidade, acredita piamente ser possível determinar o caráter de alguém pelo barulho de seu ronco, fato hilário pelo absurdo da consideração. As palavras por ela usadas, como *certain*, também demonstram a certeza que ela tem das próprias afirmações.

De acordo com o prefácio de *Letters of Jane Austen - Volume 1* de Edward Knatchbull-Hugessen (2009), em Novembro de 1797, o primeiro título de *Pride and Prejudice* teria sido “*False impressions*”, então passando para “*First Impressions*”, e finalmente ancorou no atual

---

<sup>57</sup> Tradução minha:

“[...] um silêncio, que não foi interrompido por nada, mas pelo alto e repetitivo ronco de um dos passageiros. ‘Que vilão estúpido deve ser esse homem!’ eu pensei comigo. ‘Ele é totalmente desprovido de refinamento delicado, e assim abala nossa percepção com esse barulho brutal! Ele deve, tenho certeza, ser capaz de qualquer ação ruim! Não há crime ruim demais para um caráter como o dele!’”



título publicado somente em 1813. Ao combinar as palavras dos primeiros dois títulos, chega-se à *False* e *First*, e aqui é possível relacioná-las como “Primeiras Falsas Impressões”, o que parece descrever muito bem como Austen entendia as primeiras noções. Em carta para Fanny Knight datada de 28 de Setembro de 1814<sup>58</sup>, Austen replica um pedido de avaliação sobre os textos da jovem sobrinha e escreve, “Henry Mellish will be, I am afraid, too much in the common novel style – a handsome, amiable, unexceptionable young man (such as do not much abound in real life), desperately in love and all in vain. But I have no business to judge him so early.”<sup>59</sup> Dois conselhos surgem desse trecho de Austen: o cuidado com as impressões e julgamentos precipitados, e a preocupação com descrições de personagens irreais, dotados de sentimentos e maneiras exorbitantes, tomando o cuidado de não imputar características artificiais nelas. Tais considerações nos confirmam que os exageros no texto de Austen servem um propósito específico, como dito anteriormente.

Em *Love and Freindship* os dois principais protagonistas, Laura e Edward, atuam guiados apenas por impulsos afetivos, praticamente o tempo todo. Desde o momento em que o jovem Edward entra no chalé em Southampton, ao terminar de explicar sobre sua família e de onde era, ele já havia declarado que sempre desejou Laura e a pediu em casamento. O mais interessante é o fato do pai da moça que, apesar de nunca ter visto o rapaz e de não conhecer sua família, imediatamente vir até eles para solenizar o compromisso. Aqui há uma discrepância com o usual papel dos pais nos romances sentimentais, que geralmente são autoritários e abusivos; logo, a princípio, não há nenhuma indicação para essa quebra, a não ser a conclusão de que esse relato é contado pela própria Laura, assim não apresenta outra versão dos acontecimentos. Por outro lado, o procedimento do pai é coerente com a inatividade dos pais no episódio da sala, quando há o debate se há alguém à porta ou não.

---

<sup>58</sup> Referências: LE FAYE (2011), pg. 21

<sup>59</sup> Tradução minha:

“Henry Mellish será, eu receio, um tipo muito comum nos romances – um bonito, agradável, inesperadamente jovem rapaz (aqueles que não existem na realidade), desesperadamente apaixonado e tudo em vão. Mas eu não devo julgá-lo tão apressadamente.”



Já na leitura das primeiras cartas fica claro que a protagonista Laura tem seus apelos de sensibilidade natural como um dos atributos mais importantes e valiosos de todos. Laura crê, conforme a ordem sensível citada acima, ser possível descobrir a disposição afetiva e o caráter de uma pessoa no primeiro contato com ela, como se a sensibilidade acompanhasse a telepatia e ela vivesse num mundo onde a honestidade e o amor fossem as moedas de troca social. Edward, ao conhecer a família de Laura em Southampton, também os declara como amigos íntimos e resolve contar-lhes os segredos e problemas de seu pai, com plena certeza de que podia confiar neles. Laura, ao conhecer Lady Dorothea, mulher com quem Edward deveria se casar, deduz que a dama é certamente uma pessoa desprovida de capacidade afetiva ou sinceridade simplesmente porque não segredou nenhuma confissão à ela, e nem solicitou que a estranha segredasse algo, no momento em que se conheceram pela primeira.

De acordo com Claudia L. Johnson e Clara Tuite, em *A Companion to Jane Austen de 2009*, na obra de Bromley as heroínas sofrem com a imposição de um código mercenário que as obriga a obedecer a tirania dos pais, porém em *Love and Friendship* são as heroínas da sensibilidade que impõem um código, aquele que diz que a maior parte das pessoas é desprovida de real sensibilidade, como se eles não tivessem alma, e assim devem ser tratados como seres de uma ordem inferior. Na contramão, pessoas como os heróis e heroínas, que demonstram ideias brilhantes, sentimentos delicados e sensibilidade refinada, fazem parte do grupo dos “escolhidos”, e conseqüentemente podem lucrar às custas dos miseráveis que detêm o dinheiro, mas não o resguardo emocional. É possível ver essas características claramente em passagens de *Love and Freindship* como essa:

After having so nobly disentangled themselves from the shackles of parental authority by a clandestine marriage [...] During which time they had been amply supported by a considerable sum of money with Augustus had gracefully purloined from his unworthy father's escritoire, a few days before his union with Sophia.<sup>60</sup> AUSTEN (2013), pg. 49

---

<sup>60</sup> Tradução minha: “Depois de terem nobremente se desvinculado das algemas da autoridade paternal pelo casamento clandestino [...] Durante o tempo que eles foram amplamente sustentados pela soma considerável de dinheiro que Augustus tinha graciosamente roubado do escritório indigno de seu pai, alguns dias antes de sua união com Sophia.”

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

Nesse trecho sabemos que Augustus simplesmente rouba uma enorme soma em dinheiro do pai para se casar e continuar sua jornada, como se fosse algo permitido e legítimo - direito adquirido sem nenhum feito responsável ou consequência - pelo simples fato de pertencer à ordem elite de heróis da sensibilidade.

Outro fato que chama a atenção são as semelhanças que transbordam dos ideais e comportamentos entre Laura de *Love and Friendship* e Marianne Dashwood de *Sense and Sensibility*. Ambas parecem acreditar que seus sentimentos são capazes de descobrir a verdade dos corações e a disposição das pessoas; vivem baseadas pelo emocional, com frequente tendência egocêntrica e despreocupada de outrem, renunciando o uso de máscaras sociais e as exigências do decoro. Há o detalhe de que as cartas de Laura são para uma Marianne, a filha de Isabel. A reincidência do nome, recuperando que não há nada aleatório em Austen, abre a possibilidade de se fazer uma ponte analítica com a questão de que Marianne Dashwood no início de *Sense and Sensibility* é formada como Laura e seus amigos, porém no decorrer da história a jovem Dashwood sofre grande alteração da disposição. Forçada por eventos que quase tiram-lhe a vida, ela move-se do polo da ultra sensibilidade, de predominância egocêntrica, para um núcleo mais equiparado, no sentido do bom senso, que admite certos mecanismos sociais, e dispõe de empatia, que enxerga os sofrimentos dos outros e age de maneira mais benevolente. *Love and Friendship* está na Juvenilia de Austen e por isso faz parte de seus primeiros ensaios, já em *Sense and Sensibility* temos a autora com suas habilidades totalmente desenvolvidas, com isso ela leva uma de suas protagonistas, um modelo idealista e egocêntrico, representante de sua malha crítica, ao aprendizado da Gratidão. Marianne Dashwood é conduzida por força externa a tomar consciência dos próprios erros, através de uma análise da própria conduta e da dos outros.

‘I am not wishing him too much good,’ said Marianne at last with a sigh, ‘when I wish his secret reflections may be no more unpleasant than my own. He will suffer enough in them’.

‘Do you compare your conduct with his?’ [asked Elinor]





‘No. I compare it with what it ought to have been; I compare it to yours.’<sup>61</sup>  
AUSTEN (2019), pg.414

Laura também recebe esse chamado exterior por parte de Isabel (apesar da própria Isabel não entender nada do mundo a qual se refere, foco aqui recai na admoestação que é o fator comum para essa análise) no início do conto, porém não desenvolve um ‘gatilho’ de questionamento que poderia produzir consciência.

‘Beware, my Laura,’ she [Isabel] often say, ‘beware of insipid vanities and idle dissipations of Metropolis of England. Beware of meaning luxuries of Bath and of the stinking fish of Southampton.’<sup>62</sup> AUSTEN (2013), pg.42

Diferente de Marianne, Laura não segue o conselho de Isabel e permanece sem realizar uma autoanálise até o final do conto.

Outras duas referências da importância que Austen via nesse processo de reflexão, conscientização dos próprios erros e gratidão, está detalhadamente construído na *Evening Prayer* atribuída a ela, e outro exemplo se encontra em seus mais conhecidos personagens: Fitzwilliam Darcy e Elizabeth Bennet. Ao final de *Pride and Prejudice* ambos caem em profunda meditação, admitem seus erros passados e modificam suas condutas. Darcy demonstra grande gratidão à Elizabeth por ter sido essa força externa que o empurrou à indesejável, porém vantajosa aos olhos dele, reflexão.

Jane Austen possuía plena consciência de que o dinheiro era o propulsor da máquina do poder social, por isso é evidente que em *Love and Freindship* a autora procurava satirizar a noção dos romances sentimentais e da ideologia hipócrita que os regia. Unir os parágrafos. Nos romances considerados como “maduros” da autora é reiterado a importância que o capital detém

---

<sup>61</sup> Tradução minha:

‘Eu não estou desejando muito bem para ele,’ disse Marianne finalmente com um suspiro, ‘quando quero que suas reflexões secretas não sejam mais desagradáveis que as minhas. Ele já sofreu o suficiente.’

‘Compara sua conduta com a dele?’

‘Não. Eu a comparo com o que deveria ter sido. Eu a comparo com a tua.’

<sup>62</sup> Tradução minha:

‘Cuidado, minha Laura,’ ela [Isabel] dizia geralmente, ‘cuidado com as vaidades insípidas e com a ocioso desperdício da Metrópole Inglesa. Cuidado com o propósito dos luxos de Bath e o fedido peixe de Southampton.’

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

no funcionamento dos relacionamentos. No início de *Sense and Sensibility*, Fanny e John Dashwood discutem a quantia que terão de ceder às meia irmãs de John; em *Pride and Prejudice* a primeira frase é uma máxima de como um homem em poder de uma grande fortuna precisa de uma esposa, a abertura de *Emma* relata como Frank Churchill e Jane Fairfax são obrigados a deixarem suas casas e famílias pelas condições financeiras de seus parentes, e assim por diante. Em *Love and Freindship* há personagens que levam a rejeição desses padrões da ordem social ao seu limite, a ponto de declararem que é possível viver totalmente fora dos determinantes financeiros. Portanto, nesse ponto, é retomado os direitos vitalícios dos heróis da sensibilidade citados acima, colocados em contraponto com as relações de poder estabelecidas pelo dinheiro presentes nos livros “maduros” de Austen. Quando esse paralelo é feito, pode-se concluir que a ideia de que é possível viver sem meios financeiros, livre de qualquer preocupação nociva do venal, para Jane Austen é possivelmente absurda e fantasiosa, além disso bastante injusta no tocante às mulheres. O assunto aparece inclusive em *Sense and Sensibility*, com Elinor Dashwood e Robert Ferrars debatendo a respeito de um mundo onde as mulheres que nascem ricas não podem herdar suas fortunas unicamente por serem mulheres. A autoridade do dinheiro é bastante debatida por Austen, o que lança a viabilidade de uma avaliação que *esse* era um tema que muito a incomodava. Segundo Vasconcelos (2014) tanto Austen quanto Machado de Assis usavam a literatura como “uma estratégia de sobrevivência em um mundo que parecia desagradar ambos em igual medida”.

Para quem conclui a leitura desse divertido texto, talvez fique a impressão de semelhança distante, contudo digna de menção. As cartas de Laura, suas falas e considerações, principalmente na carta número 10, suas respostas para a sociedade ao seu redor, evocam Don Quixote, que recitava diálogos como um herói literário e enxergava o mundo através da óptica dos romances. Há trechos que demonstram enorme carência de percepção da realidade ou simplesmente de pura tolice. Um exemplo em *Love and Freindship* seria a passagem das duas amigas, Laura e Sophia, que vão para Londres procurar seus maridos e do transporte em movimento, Laura vai gritando, pela janela, às pessoas de boa aparência na rua, perguntando se alguma delas sabia do paradeiro de seu Edward. Como se todos em Londres conhecessem ela e Edward, e como se Edward não fosse um nome comum. Além disso, Laura é incapaz de



pedir ao motorista para reduzir a velocidade do coche, ou de simplesmente descer do transporte (já que acreditava que alguém pudesse reconhecer seu marido e dar-lhe seu paradeiro), ao invés disso, ela passava correndo pelas ruas sem que as pessoas tivessem tempo respondê-la, ou muito provavelmente, entendê-la. Em seu artigo *Jane Austen and the Female Quixote*, Elaine Kauvar faz um interessante paralelo da obra juvenil de Austen com *The Female Quixote* de Charlotte Lennox:

In her Juvenilia, Jane Austen uses the conventional quixotic formula to attack the novel of sentiment, the major form of fiction in the late eighteenth century. The novel of sentiment judged the value of a character according to his ability to emote. Such excessive emotion, of course, is inherently selfish. It is against this selfish excessiveness that Jane Austen directs her criticisms. [...] *Love and Friendship* offers us an opportunity to examine Jane Austen's early techniques. [...] *The Female Quixote* may partially account for Jane Austen's technique of using comic exaggeration to expose the objects of her irony.<sup>63</sup> KAUVAR (1970), pg. 214-215

Há, aqui, mais uma interpretação de que Austen usava a ironia em sua Juvenilia, através da técnica quixotesca, para atacar ânimos egocêntricos que essa sensibilização excessiva dissimulava. De acordo com Kauvar, Lennox possivelmente fez parte da influência na forma crítica da jovem autora, já que Lennox escreveu *The Female Quixote* no ano de 1752, um pouco antes do nascimento de Austen.

Para melhor entender e interpretar a significação profunda de textos complexos e ricos em estratégias analíticas e censuras com os de Austen, existe na Linguística, parte da semiótica greimasiana, que apura com acuidade as reincidências de figuras e temas em um objeto significativo, e a linha de sentido formado por essa reincidência é chamada de isotopia. Aplicando sucintamente esse estudo em *Love and Freindship*, é possível encontrar vários tipos de isotopias, entre elas: as de meios financeiros, emoções, responsabilidade e fragilidade.

---

<sup>63</sup> Tradução minha: "Em sua Juvenília, Jane Austen usa a convencional fórmula quixotesca para atacar o romance sentimental, a forma de romance mais usada no final do século dezoito. O romance sentimental julgava o valor do caráter de acordo com a habilidade de sentir. Uma noção demasiadamente emocional, obviamente, resulta no egoísmo. É contra esse egoísmo excessivo que Jane Austen direciona sua crítica. [...] *Love and Freindship* nos oferece uma oportunidade de examinar as primeiras técnicas de Jane Austen. [...] *The Female Quixote* deve fazer parte da técnica que Jane Austen usa no exagero cômico para expor os objetos de sua ironia."



A predominância dos esquemas narrativos de *Love and Freindship* é figurativa, pois a obra epistolar simula o mundo com figuras como dinheiro, pais, filhos, sofás, coches, moradias etc. No entanto, através do grande efeito irônico que produz, também pode ser considerada temática, já que aborda temas subjacentes que procuram explicar o mundo através do sentido crítico que dá às suas figuras. Ao listar as figuras aplicadas no texto, tem-se temas que Austen opera de forma crítica, alguns deles são: o tema do egoísmo, da responsabilidade, da fragilidade feminina, do individualismo, da arrogância, da empatia, da dinâmica das relações dos poderes sociais, da percepção sensível entre outros, o que resulta em isotopias como a do controle do poder venal, das relações entre pais e filhos, das relações entre papéis sociais versus autenticidade, das relações entre bom senso e individualismo, dos danos da sensibilização exagerada e assim por diante.

No desfecho que reúne as lições de vida e conselhos recebidos e não seguidos por Laura, ou aqueles que talvez ela tenha seguido, pois não é possível saber, o mais pertinente seria aquele da adorável Sophia: ‘My fate will teach you this ... I die a martyr to my grief for the loss of Augustus ... One fatal swoon has cost me my life... Beware of swoons, dear Laura [...] Run mad as often as you choose; but do not faint-’ Austen (2013), que se revela de grande utilidade, dentre as limitadas opções estabelecidas às heroínas da sensibilidade (aquelas autênticas damas da verdadeira comoção), que frente às adversidades podem ficar loucas ou desmaiar, porém, sabemos, que a melhor opção, obviamente, será sempre ficar louca.

## REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Lady Susan & Other Works**, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2013.

\_\_\_\_\_. **Sense and Sensibility**. Free eBook at Planet eBook.com, 2019. Disponível no link: <https://www.planetebook.com/free-ebooks/sense-and-sensibility.pdf>

LE FAYE, Deirdre. **Jane Austen’s Letters**, fourth Edition. New York, Oxford University Press, 2011.

JOHNSON, Claudia L.; TUIE, Clara. **A Companion to Jane Austen**. Chichester, West Sussex: Blackwell Publishing LTD, 2009.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

KAUVAR, Elaine M. **Jane Austen and the female Quixote**. Journal Article in Studies of the Novel: The Johns Hopkins University Press, v.2, n.2, p. 211-221, summer of 1970.

KNATCHBULL-HUGESSEN, Edward; Lord BRABOURNE. **Letters of Jane Austen - Volume 1**. New York: Cambridge University Press, 2009.

VASCONCELOS, Sandra. **O gume da ironia em Machado de Assis e Jane Austen**. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, v.7, n.14, p. 145-162, dezembro 2014. Disponível no link [http://machadodeassis.net/revista/numero14/rev\\_num\\_14\\_artigo09.pdf](http://machadodeassis.net/revista/numero14/rev_num_14_artigo09.pdf)



## RAZÃO E SENSIBILIDADE: RESSIGNIFICAÇÕES LINGUÍSTICAS NA NARRATIVA

Dayse Paulino de Ataíde<sup>64</sup>

### Introdução

Não é necessário ir muito além da capa para sugerir a presença de múltiplas significações existentes entre os termos do primeiro romance de Jane Austen, publicado anonimamente sob o título de *Sense and Sensibility*, em 1811, traduzido para o português como *Razão e Sensibilidade*. Sem ainda folhear as suas páginas, a informação fornecida na introdução de que o romance seria chamado *Elinor and Marianne* realça a força do título, uma vez que a troca indica que duas mulheres teriam suas trajetórias colocadas no centro da trama e, a partir disso, seus leitores seriam levados a considerar até que ponto a razão e a sensibilidade estavam presentes no percurso de vida delas e na própria sociedade na qual estavam inseridas.

Na leitura do texto literário, bem como pelo que podemos esperar das obras de Jane Austen, ambos os títulos não representam simples oposições entre mulheres ou expressões. No romance em análise, os termos “razão” e “sensibilidade” são ambivalentes e ressignificados a todo instante. Assim, é possível afirmar que a narrativa está permeada por termos e personagens que se cruzam e se complementam na construção da narrativa, e que seria inocente colocarmos Elinor simplesmente como representante da razão e Marianne da sensibilidade, como será observado no decorrer desse texto.

Em outras palavras, fica bastante evidente que *Razão e Sensibilidade* constitui um romance que traz em suas páginas um par feminino que não se opõe de fato, no sentido que, ao

---

Doutoranda em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, e-mail: dya12ataide@gmail.com.



mesmo tempo em que apresenta diferenças bem marcadas e conflitantes, esse par se entrelaça, fator também presente nas irmãs Bennets, de *Pride and Prejudice*, pois, assim como as irmãs Dashwood, Jane e Elizabeth Bennet são personagens dissonantes, mas que se equilibram e contribuem para a formação da “outra”.

Dessa forma, nesse artigo proponho o exercício de desconstrução de sentidos, a fim de percebermos que a narrativa austeniana é complexa, repleta de personagens que instigam o leitor a repensar que não é possível defender que as expressões usadas por Austen são neutras e concebidas da mesma maneira por todos. Para fundamentar a análise, resgato alguns posicionamentos dos críticos Vasconcelos (2007), Eagleton (2009) e Said (2011), entre outros que ajudarão a construir minha interpretação do romance.

## **Da Razão à Sensibilidade: Reconstrução de sentidos**

Para Vasconcelos (2007), as tensões linguísticas entre os termos “razão” e “sensibilidade” e suas implicações na sociedade inglesa são naturais no século XVIII e não poderiam escapar a Jane Austen, que, ao resgatá-las nos seus romances, escancara minuciosamente vários problemas sociais, morais e econômicos presentes naquele momento histórico. Nas palavras da professora,

[s]éculo contraditório este em que o ideal da razão conviveu com a sensibilidade exagerada, o desejo de equilíbrio, proporção e decoro lutou contra o descontrole, a paixão enfrentou o controle moral e as convenções sociais, a imaginação se opôs ao bom senso e ao discernimento. Era natural, assim, que o romance refletisse essas tensões e sua recepção fosse igualmente marcada por reações diversas e divergentes (VASCONCELOS, 2007, p.197 e 198).

É com essa citação que caminho para o capítulo introdutório da obra, em que a família Dashwood é apresentada. Com ela, questões retomadas por Austen em futuros romances se evidenciam já em *Razão e Sensibilidade*, como a distribuição de rendas, o tratamento conferido às mulheres e as relações familiares, tais como: a ligação entre os irmãos, as desigualdades entre filhos homens e mulheres, a subalternidade no casamento, entre outros. Como ilustração, nas páginas iniciais, com a morte de Henry Dashwood, a partilha da herança evidencia a negligência sofrida pelos membros femininos, econômica, social e sentimentalmente, tal como





pode ser observado no comportamento do casal John e Fanny Dashwood, meio-irmão e cunhada das protagonistas.

A responsabilidade pelas mulheres da família recaída sobre eles significa, antes de qualquer outro aspecto, uma obrigação ética para com a sociedade, conforme pode ser observado no excerto em que o narrador traz os sentimentos dele em relação à família de seu pai:

Mr. John Dashwood had not the strong feelings of the rest of the family; but he was affected by a recommendation of such a nature at such a time, and He promised o do everything in his Power to make them **comfortable**. His father was rendered easy by such an assurance, and Mr. John Dashwood had then leisure to consider how much there might prudently be in his power to do for them (AUSTEN, 2017, p.10, grifo meu).

Ainda no início do romance, podemos observar a seguinte situação: O Sr. Henry Dashwood era o sobrinho e herdeiro legal do proprietário de Norland, mas seu idoso tio, afeiçoado pelo neto do Sr. Dashwood, favoreceu a criança ao repartir seus bens, deixando àquelas que haviam sido sua companhia durante a velhice (senhora e senhoritas Dashwood) apenas uma pequena soma de dinheiro. Assim, após sua morte, seu sobrinho poderia continuar na residência da família, mas ela deveria ser passada ao pai do menino quando morresse. Pouco tempo depois, quando Henry Dashwood adoece, preocupado com a pouca herança que deixaria às três filhas e à esposa, chama seu jovem filho rico (herdeiro da fortuna da mãe) para lhe pedir que ele amparasse suas meia-irmãs e madrasta quando ele falecesse. John Dashwood prometeu ao pai, então, que aumentaria a herança das irmãs que, somadas, chegaria a três mil libras. No entanto, dissuadido pela esposa igualmente rica, a senhora Fanny Dashwood, quebra a promessa feita ao pai, dispondo às senhoritas Dashwood e à mãe delas apenas quinhentas libras ao ano.

A partir desse curto fragmento, Austen enche de avisos os seus leitores. Um deles é que as relações familiares eram muitas vezes controladas por demandas financeiras, como o direito à herança, a preservação do nome e os casamentos. Dessa forma, o montante que John Dashwood entrega às meias-irmãs não significa nada além de ética e dever para ele e sua esposa, sem qualquer sentimento fraternal que pudesse justificar suas atitudes. Nesse sentido, a racionalidade está atrelada ao bom senso, bem como às máscaras sociais que determinavam a



boa convivência em comunidade. Disso, pode-se pontuar que o meio-irmão é um praticante do jogo da moral e bons costumes que governam seus interesses, algo naturalizado pela sociedade, uma vez que as atitudes dele em relação às parentes pobres não o desmereciam no seu círculo social (BROWNSTEIN, 2008). Em outras palavras, pode-se condenar no meio-irmão que, mesmo que a sociedade sustente sua visão de mundo, ele poderia se atentar que as suas aparentadas demandavam outros cuidados, como uma reforma no chalé onde foram colocadas ao deixarem a propriedade de Norland.

Diante disso, a morte de Henry Dashwood representa, de certa forma, uma preparação para que os comportamentos egoístas e despreocupados daqueles que detinham o poder de cuidar das mulheres da família do pai florescessem. Para demonstrar isso, Jane Austen é perspicaz ao brincar com palavras pertencentes a um campo semântico, mas com sentidos opostos do que geralmente esperamos delas, como “confortável”. Desta forma, é difícil justificar um discurso no qual John Dashwood afirma que o seu papel é fazer com que as meias-irmãs e a madrasta tenham uma vida confortável ao mesmo tempo em que as força deixarem a casa onde elas tiveram um lar, desprovidas de dinheiro e conforto.

Isso é realçado em diversos trechos da narrativa, como quando há o reencontro casual dele com Elinor numa joalheria, onde ela fora para negociar as vendas de algumas joias da mãe por necessidade financeira, e o meio-irmão para comprar um sinete para Fanny. Nessa situação, é possível perceber vários aspectos dessa sociedade falsa e mesquinha. A primeira dela são os motivos que John apresentou por não visitar as meias-irmãs na residência da Sra. Jennings, onde elas estavam hospedadas. O principal deles foi levar o filho para assistir aos animais selvagens, um compromisso que poderia ter sido adiado se houvesse algum sentimento fraternal. Outro aspecto é o interesse do meio-irmão pelas condições financeiras da Sra. Jennings, mulher que recebera as senhoritas Dashwood em sua casa. Nessa mesma ocasião, sem se atentar a todas as reformas que as meias-irmãs e sua mãe precisam realizar no chalé de Barton, é interessante observar o uso que ele faz do advérbio “confortavelmente” para se referir à nova residência delas.

I am extremely glad to hear it, upon my word; extremely glad indeed. But so it ought to be; they are people of large fortune, they are related to you, and every civility and accommodation that can serve to make your situation pleasant might be reasonably



expected. And so you are most comfortably settled in your little cottage and want for nothing! (AUSTEN, 2007, p.216).

Com isso, Jane Austen revela algumas peculiaridades da sociedade patriarcal inglesa do século XIX, em que proteger não significava zelar pelo bem-estar físico, financeiro e sentimental da família, mas ignorar que as Dashwoods viviam como uma renda abaixo do esperado para que pudessem sobreviver e ser indiferente aos arranjos que as mulheres da família precisavam fazer para tanto. Nesse sentido, concordo com Eagleton (2009) quando ele defende que “feelings matter because they provide motives for behaviour in a way that mere rational precepts may not” (p.20)<sup>65</sup>. Então, o discurso de John Dashwood, um homem ganancioso facilmente manipulado pela esposa, leva a todo instante para a ironia e a falta de sensibilidade, no sentido de negligenciar e não se solidarizar com as condições da casa das meias-irmãs, que necessitava de inúmeros reparos, com a falta de solidariedade e empatia pelo sofrimento delas, especialmente em relação à Marianne, que deixa evidente suas emoções, entre outros.

Ainda sobre as atitudes de John, além de negligenciar as mulheres Dashwood, é importante frisar que ele espera que membros mais distantes da família da Sra. Dashwood, como sir Middleton, providenciem uma boa acomodação e a recebam em suas casas de maneira agradável, como uma obrigação familiar. Contudo, é irônico observar que ele, como meio-irmão, relega a outros a obrigação de ajudá-las.

Em contrapartida, se compararmos o lado mais racional de Elinor com os comportamentos do meio-irmão, pode-se presumir ela usa a razão por outros motivos. É possível perceber que a personagem entende os mecanismos da sociedade em que está inserida desde o início do romance, seja no bom senso ao orientar a mãe na busca por uma residência modesta e compatível com seus rendimentos, ou ao omitir suas emoções quando o noivado de Edward Ferrars, irmão de Fanny Dashwood e o homem a quem ela ama, e Lucy Steele lhe é

---

<sup>65</sup> Os sentimentos importam porque eles oferecem motivos para comportamentos de uma forma que os preceitos meramente racionais podem não oferecer (tradução minha).

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

revelado. Nessa ocasião, as atitudes racionais da protagonista podem ser interpretadas de diversas maneiras, tais como: para preservar os sentimentos da família, especialmente em relação à Marianne, extremamente afetada pela ruptura no relacionamento com Willoughby; pela promessa feita à Lucy, que a convenção social não a deixaria quebrar; ou para não expor os próprios sentimentos, que precisavam ser reservados, uma possível crítica ao sentimentalismo da época. Entretanto, sua razão nunca é usada para prejudicar, ao contrário de seu meio-irmão.

Além do exposto, numa conversa com a irmã e Edward, Elinor também evidencia estar atenta à sua condição como mulher pobre dependente de um sistema patriarcal (COPELAND, 2005), em que um casamento só poderia ser realizado se garantisse segurança financeira a ela, mesmo que não ansiasse por muito dinheiro. Assim, a senhorita Dashwood mais velha também coloca o dinheiro numa posição significativa para garantir o conforto necessário, como pode ser observado no diálogo abaixo:

‘Elinor, for shame!’ said Marianne, ‘money can only give happiness where there is nothing else to give it. Beyond a competence, it can afford no real satisfaction, as far as mere self is concerned.’

‘Perhaps,’ said Elinor, smiling, ‘we may come to the same point. YOUR competence and MY wealth are very much alike, I dare say; and without them, as the world goes now, we shall both agree that every kind of external comfort must be wanting. Your ideas are only more noble than mine (AUSTEN, 2007, p.94).

A partir desse fragmento, percebe-se novamente que a personagem é uma boa leitora do seu contexto, que precisa ponderar suas escolhas e ações dentro da organização social. No entanto, a razão de Elinor não a torna insensível, como fica bastante claro no seu relacionamento com Marianne, a quem orienta por um decoro social (o comportamento inadequado de Marianne e Willoughby, o tratamento dela com as outras pessoas, etc.), mas por quem nutre um afeto genuíno e protetor. Nos três volumes que compõem a narrativa, Elinor cuida de sua irmã e quando ela adoece, zela e sofre por Marianne, fragilizando a dicotomia “razão” e “sensibilidade”, uma vez que uma não oferece sempre oposição à outra. A gravidade da doença de Marianne reforça esses argumentos, como pode ser notado no desespero de Elinor quando percebe que o estado de sua irmã é grave, bem como na culpa sentida por acreditar que não

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

prestou a devida atenção à saúde da enferma, ou no reencontro com o já descomprometido Edward no final do romance, em que, ao dizer “I Will be calm; I Will be mistress of myself” (AUSTEN, 2017, p.344), é possível notar que fragmentos como esse demonstram a força dos sentimentos de Elinor, independente do seu lado mais racional ser mais proeminente ao longo do romance.

Entretanto, não podemos esperar apenas os sentimentos benevolentes de Elinor, afetados especialmente pelo encontro com as senhoritas Steele, entre as quais destaco Lucy. Desde o momento em que foram apresentadas, Elinor via no comportamento das irmãs razões para desejar não voltar a vê-las, como a falta de naturalidade, ignorância e falsidade. Em relação à Lucy Steele, o desconforto de Elinor é ainda maior, provocado por alguns eventos, sendo a primeira delas o noivado da moça com Edward Ferrars, compromisso revelado a ela pela própria Lucy, que pediu para que esse segredo fosse guardado. A partir disso, além da tristeza pela perda de expectativa em relação ao seu amado, a jovem ainda precisa enfrentar sua insatisfação em ter como rival uma mulher “illiterate, artful, and selfish” (AUSTEN, 2017, p.138). Nesse caso, não é apenas o ciúme e a paixão por Edward que governam os sentimentos de Elinor, mas seus valores, que tomam a insensatez de Lucy ao revelar um segredo a uma recém-conhecida como uma afronta à sociedade inglesa. Assim, linguisticamente, é notável em Elinor Dashwood como os termos transitam entre um campo semântico e outro para realçar as complexidades humanas e sociais que permeiam o romance.

Voltando a atenção à Lucy Steele, não devemos pensar na personagem como uma moça invejosa que apenas rivaliza com Elinor, uma vez que a construção linguística colabora para repensarmos os significados da “razão” e “sensibilidade” dela também. Em termos econômicos, a situação das irmãs Steele é tão frágil quanto à das irmãs Dashwood, embora cada uma delas reaja a isso de forma diferente. Analisando seu comportamento, de maneira geral, a personalidade de Lucy é também bastante racional, uma vez que a moça, tão entendida das regras que determinam a convivência em sociedade, sabe usar as máscaras sociais para alcançar seus objetivos, mas ao contrário de Elinor, ela é egoísta e usa a linguagem para manipular as pessoas que estão a sua volta, especialmente aqueles que podem favorecer seus planos, como os casais Middleton e Dashwood.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

Catherine and Marianne's slips are, by and large, those of ingenuous young women yet to learn the ways of the world: those of figures such as Isabella Thorpe and Lucy Steele are of a distinctly less innocent nature. They use language as a social tool, employing the contemporary discourse of sensibility to hide their mercenary natures and grasping ambitions (MANDAL, 2005, p.25)<sup>66</sup>.

O fragmento acima resgata elementos muito recorrentes na sociedade retratada por Jane Austen. O primeiro deles é a estratégia adotada por Lucy, comparada à Isabella Thorpe (*Northanger Abbey*), para se sobressair financeiramente e ascender socialmente. Sem dinheiro, ambas sabem que conexões importantes são meios importantes para conquistar um casamento rentável, uma janela para atingir o que precisam. Para tanto, como Mandal (2005) aponta, elas apelam para os sentimentos dos personagens que possam ser úteis para a concretização de seus objetivos. Isabella Thorpe, por exemplo, não hesita em romper com James Morland, irmão da protagonista de *Northanger Abbey*, a fim de buscar uma união financeiramente vantajosa quando descobre que seu noivo não possui as rendas que ela esperava. Essa atitude a aproxima da resolução tomada por Lucy ao se casar com Robert Ferrars, o irmão mais jovem de Edward que fora favorecido quando seu irmão mais velho desobedecera à ordem de se casar com uma mulher rica e entrar para a vida pública.

Além disso, as duas jovens manipulam a linguagem ao seu favor, a fim de justificarem suas ações. Como uma ilustração, a senhorita Thorpe, ao perceber seu equívoco quando concebe o noivo como um jovem afortunado, defende o rompimento com ele para evitar que “ele” sofresse. Em relação à Lucy Steele, a moça se separa de Edward porque o rapaz perde seus direitos como primogênito, contudo, em sua carta ao ex-noivo, defende a sua postura com a alegação de que os sentimentos que os fizeram estabelecer um compromisso há quatro anos não existiam mais. É certo que os jogos linguísticos dela não são suficientes para convencer Elinor da veracidade deles, mas, ainda assim, Lucy é esperta e ganha créditos com eles,

---

<sup>66</sup> Os deslizes de Marianne e Catherine são, de longe, aqueles das jovens ingênuas que ainda precisam aprender como o mundo funciona: os deslizes de figuras tais como Isabella Thorpe e Lucy Steele são distintamente de uma natureza menos inocente. Elas usam a língua como uma ferramenta social, empregando o discurso contemporâneo de sensibilidade para esconderem suas naturezas mercenárias e conquistas ambiciosas (tradução minha).



conforme pode ser percebido em diversos eventos, como quando faz a revelação do seu segredo para Elinor. Lucy pode ser considerada perspicaz ao enxergar na sua rival alguém que vai manter seus segredos a salvo por uma regra social, mesmo que não tenha conseguido enganá-la acerca do seu caráter. Em outras palavras, a ambiciosa senhorita Steele, ciente de como a sociedade funciona, sabe procurar conexões importantes, seja ao se dedicar suas atenções às crianças de mulheres vaidosas (*Lady Middleton* e *Sra. Fanny Dashwood*) ou ao elogiar e enaltecer o ego daquelas que queria como parentes, recorrendo à generosidade e cuidados conferidos a ela na residência do casal Dashwood, conforme defendia John Dashwood.

Posto isso, a ironia austeniana recai mais uma vez no nível lexical. Do mesmo modo como em *comfortable*, para mim é possível perceber a ambivalência no uso de *generosity*, principalmente em relação ao casal John e Fanny Dashwood. A esse termo, poderíamos aplicar apenas os sentidos da benevolência e alteridade, como é possível perceber nas atitudes de Elinor Dashwood, *Sra. Jennings*, *Sra. Palmer*, por exemplo, mas em *Razão e Sensibilidade* Jane Austen, talvez para salientar o caráter do casal, atribui outros sentidos. A fim de observarmos esses usos linguísticos, as cenas abaixo ilustram o argumento:

1. “The prospect of four thousand a year, in addition to his present income, besides the remaining half of his own mother’s fortune, warmed his heart, and made him feel capable of *generosity*” (AUSTEN, 2017, p.11).
2. “And what possible claim could the Miss Dashwoods, who were related to him only by half blood, which she considered as no relationship at all, have on his *generosity* to so large an amount?” (AUSTEN, 2017, p.14)

Em ambas as citações, o narrador direciona mais uma vez que as decisões são sempre tomadas centradas no egocentrismo, especialmente porque John decide o valor destinado às meias-irmãs e à mãe delas como uma simples transação financeira, não por empatia ou solidariedade pelas perdas que elas vinham tendo. Além disso, a citação também permite argumentar que, provavelmente influenciado pelo sentimento suscitado pela morte do pai, ele tenha se sentido capaz de generosidade, um comportamento que logo dá espaço à avareza.





Dessa forma, “true generosity is not a matter of capricious good feeling, but a duty which carries with it all the severity of a law” (EAGLETON, 2009, p.26)<sup>67</sup>.

Conforme discutido anteriormente, para o herdeiro principal de Norland e sua esposa, era mais importante manter as aparências para a sociedade limitada por convenções e serem considerados benevolentes com aquelas por quem ficaram responsáveis, do que agir com afeição e compaixão; afinal, por não serem parte integral da família, mãe e filhas deveriam ser gratas por tudo que receberiam. Esse tipo de tratamento familiar também se apresenta em *Mansfield Park*, em que Fanny Price, a sobrinha pobre de Lady Bertram, é criada e educada em Mansfield Park, mas como um favor moral, não por um ato benevolente; logo, a sua condição financeira determinara a forma como seria vista e tratada no meio para o qual foi transportada.

Nesse ponto, considero importante voltar à casa dos Dashwoods, uma vez que a propriedade de Norland pode ser considerada outro símbolo bastante significativo para as personagens centrais ao longo do romance, pois nela são solidificadas as múltiplas tensões e as reações vividas pelas personagens em virtude delas. Quando apresentadas aos leitores, a senhora e senhoritas Dashwoods já estão cientes de que deixariam a residência. Retomando o que já foi dito acima, nesse momento da narrativa, Jane Austen traz uma oposição mais marcada (mas não linear) entre a razão e a sensibilidade, a fim de ir desconstruindo nos capítulos subsequentes. Em suma, no começo da narrativa, a irmã mais velha assume o tom mais racional, mas em vários comportamentos, ela revela ter sensibilidade. Em relação à outra irmã, apesar de levar mais tempo, a razão não foge a Marianne, pois mesmo que a sua sensibilidade ainda seja evidente nos capítulos finais, o reconhecimento de que algumas atitudes dela foram imprudentes, como suas opiniões preconceituosas no que diz respeito ao coronel Brandon, demonstra que a moça é capaz de ser racional.

Ainda no início da obra, também somos informados de que a senhora Dashwood e Marianne dependem do bom julgamento de Elinor. Isso pode ser observado quando mãe e filha estão discutindo a provável união entre a irmã mais velha e Edward Ferrars e as suas

---

<sup>67</sup> A verdadeira generosidade não é uma questão de um caprichoso bom sentimento, mas um dever que carrega consigo toda a severidade da lei (tradução minha).



consequências. Nessa ocasião, quando Marianne exclama “Oh! mamma, how shall we do without her?” (p.23), isso me leva a interpretar que a visão de Elinor como indispensável à família é, ao mesmo tempo, uma crítica ao sentimentalismo da época, em que o egoísmo é uma forte característica, como é possível observar na voz de Marianne; e a indicação de uma sociedade sustentada pela razão, na qual “o romance, assim, é uma narrativa concretamente histórica que se modela pela história real de nações reais” (SAID, 2011, p.137).

Amante da literatura sentimental e leitora de textos como Cowper, aos 17 anos, Marianne Dashwood aponta também para diversas questões que cercam a sociedade inglesa do final do séc. XVIII e início do séc. XIX, em que as escolhas literárias da personagem influenciam a leitura de mundo e a formação de sua personalidade e discurso. É importante ressaltar que, como Vasconcelos (2007) argumenta, o romance ficcional não era bem aceito na sociedade devido “[à] mediocrização e banalização a que ele [enquanto gênero] tinha sido submetido” (p.186, inserção minha), uma vez que esses textos não tinham uma boa reputação porque, de acordo com a crença da época, tornavam as mulheres jovens propensas à imaginação, não à compreensão da realidade.

De fato, em diversos momentos da narrativa, o comportamento de Marianne desafia a razão, fazendo com que ela se guie pelas fantasias, como pode ser observado no seu relacionamento com Willoughby, comparado aos heróis dos seus romances favoritos. Neste caso, Austen coloca o sentimentalismo como aquele que afasta do julgamento racional, bem como o aproxima do egocentrismo, algo que permeia a construção identitária da moça. Assim, as emoções e a linguagem de Marianne desconsideram aspectos importantes para o seu meio, como visitar uma propriedade sozinha com o seu amado, na sua indiferença às regras sociais ao não se dispor a interagir com outros personagens no seu círculo de convivência, quando não percebe que seu sofrimento prejudicava outras pessoas em sua volta, como sua irmã mais velha, que lhe oferecia seus cuidados quando também estava mergulhada na dor pela desilusão amorosa.

Contudo, assim como em relação à Elinor, Marianne não deve ser interpretada como uma simples representante da sensibilidade. Mesmo se fosse levado dessa maneira, o termo é polifônico e permite que o vejamos por diversos ângulos. A sensibilidade de Marianne é muitas



vezes um discurso de resistência e denúncia à sociedade, tal como pode ser observado no fragmento abaixo:

But Marianne abhorred all concealment where no real disgrace could attend unreserve; and to aim at the restraint of sentiments which were not in themselves illaudable, appeared to her not merely an unnecessary effort, but a disgraceful subjection of reason to commonplace and mistaken notions (AUSTEN, 2017, p.58).

Embora não concorde com a forma como Marianne se entrega ao sofrimento e se relaciona no seu círculo social, alguns comportamentos dela devem ser valorizados. Apesar de compartilhar a boa natureza e a inteligência com a irmã, ela não aprendera até sua doença quase fatal que era preciso, como Mandal (2005) afirma, aprender os mecanismos da sua comunidade, em que as máscaras da sociabilização não poderiam ser dispensadas. Contudo, a personagem é a voz dos questionamentos, da não sujeição ao sistema que a punia por aquilo que ela não julgava errado.

Ademais, é preciso salientar que Marianne Dashwood é capaz de sentimentos mais nobres, como compaixão e culpa quando, imersa na sua própria dor e não informada sobre a desilusão de Elinor, esquecera-se de observar como a irmã sofria. Além disso, há muito significado em seu relacionamento com a irmã, conforme pode ser observado na cena em que mesmo aflita pela partida de Willoughby, a chegada de Edward Ferrars a deixa feliz porque deixaria Elinor satisfeita. De maneira geral, o percurso discursivo de Marianne é permeado por paixões que afetam a capacidade dela de avaliar seu contexto, mas o tempo faz com que ela aprenda a reavaliar suas atitudes e reconhecer seus erros. A recuperação e a preparação ao retorno para casa é um passo significativo para sua mudança, pois realça a gratidão com aqueles que haviam sido cuidadosos com ela, como a Sra. Jennings e sua filha mais jovem.

Ao fim dessa breve análise, a leitura de “Razão e Sensibilidade” continua a deixar muitas lições. A escolhida aqui foi mostrar que não podemos esperar de um texto de Jane Austen a neutralidade dos discursos e escolhas lexicais. Conforme exposto na construção desse texto, nenhuma palavra aponta apenas para uma direção, pois o romance oferece inúmeras possibilidades de sentidos, em que nada é definitivo, mas sempre aberto a novas (re)construções.



## Considerações finais

Já dizia Virginia Woolf que os contrastes encontrados na escritora Jane Austen se assemelham às complexidades observadas nos seus romances (WOOLF, 1925). Nesse ponto, alio-me ao posicionamento de uma das escritoras britânicas mais influentes do mundo, uma vez que a cada nova leitura de *Razão e Sensibilidade*, fico com a impressão, devido também às minhas experiências com os outros romances, que a linguagem empregada por Jane Austen é uma das principais responsáveis por conferir a riqueza significativa que suas obras apresentam. Isso porque as expressões utilizadas resgatam a pluralidade e a dinamicidade linguística (Bakhtin), uma vez que, pelo uso da língua, a escritora permite que o leitor explore diversos caminhos interpretativos. Um exemplo bem claro está estampado no título, em que os termos “razão” e “sensibilidade” não apresentam sentidos únicos.

Posto isto, é possível notar que a racionalidade, bem como a sensibilidade e as expressões ligadas à Elinor e Marianne apontam para questões diferentes daquelas usadas na voz do meio-irmão delas ou Lucy Steele, por exemplo. Isso porque suas vozes são polifônicas e passíveis de desconstrução, sendo necessário, nos termos derridadeanos, desnudar os sentidos da palavra para expandi-los, reconstruí-los e reinterpretá-lo, a fim de lermos com mais profundidade a sociedade apresentada por Austen.

Ainda no nível linguístico, o que Said aponta é um fator bastante relevante se observarmos que Jane Austen, desde sua *Juvenília*, usa a linguagem para levantar e denunciar temas que levam em diversas instâncias à sua própria condição, como mulher negligenciada pelo gênero e pela falta de dinheiro que a faz também receber favores de seus irmãos. Assim, a prosa austeniana é onde ela canaliza os assuntos e discursos em voga na sociedade inglesa. No entanto, não podemos dizer que o romance é uma biografia da autora, mas *Razão e Sensibilidade*, assim como outros romances, traz as contradições e ambivalências que também marcaram a vida de uma das autoras mais importantes da literatura mundial, uma vez que

ler é, assim, apropriar-se de um produto cultural, gerado intencionalmente por um ou mais autores inseridos em determinada comunidade. É entrar em contato com um objeto histórico e social, construído ideologicamente, através do qual o sujeito marca sua presença na coletividade em que vive (AGUIAR, 2013, p. 154).



Assim, o primeiro romance publicado por Jane Austen é um espaço que levanta vozes potentes e dissonantes, que podem e devem ser lidas tendo em mente que nenhuma expressão é inocente, mas plural, colocadas em vozes que ora estão no lado mais racional, ora na sensibilidade. Em linhas gerais, a escritora demonstra em suas escolhas que uma sociedade tão complexa, analisada por uma mulher tão crítica e atenta ao que acontecia ao seu redor, não poderia interpretar os sentidos da linguagem austeniana de uma única maneira, pois ela é como o labirinto de Eco (1994), um espaço de muitas entradas e saídas, cabendo ao leitor ressignificá-lo a cada encontro.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, V. T. O saldo da leitura. In: DALVI, Maria A.; REZENDE, N. L. de; JOVERFALEIROS, R. **Leitura de literatura na escola**. São Paulo: Parábola, 2013.

AUSTEN, Jane. **Sense & Sensibility**. London: Arcturus, 2017.

BROWNSTEIN, Rachel M. Northanger Abbey, Sense and Sensibility, Pride and Prejudice. In: COPELAND, E. e MCMASTER, J. **The Cambridge Companion to Jane Austen**. Cambridge: CUP, 2008, pp. 32-57.

COPELAND, Edward. Money. In: TODD, Janet (ed). **Jane Austen in Context**. Cambridge: CUP, 2005, pp. 317-326.

EAGLETON, Terry. Sentiment and Sensibility. In: \_\_\_\_\_. **Trouble with Strangers: A Study of Ethics**. Oxford: Blackwell, 2009, pp. 12-28.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MANDAL, Anthony. Language. In: TODD, Janet (ed). **Jane Austen in Context**. Cambridge: CUP, 2005, pp. 23-32.

SAID, Edward. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

VASCONCELOS, Sandra G. **A Formação do Romance Inglês**. São Paulo: Aderaldo & Hotschild, FAPESP, 2007.

WOOLF, Virginia. Jane Austen. In:\_\_\_\_\_. **The Common Reader**. Disponível em: <<https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter12.html>>. Acesso em maio de 2019.



## “THE FEMALES OF THE FAMILY ARE UNITED AGAINST ME”: *LADY SUSAN* EM PRIMEIRAS IMPRESSÕES

Yuriko Bezerra Lima Yogi

*Lady Susan*, romance epistolar de Jane Austen, foi originalmente publicado em 1871 como apêndice da segunda edição de *A Memoir of Jane Austen*, uma biografia da autora distinguível por conter o olhar interno de um membro da família, sendo o próprio autor do texto James Edward Austen-Leigh, sobrinho da célebre escritora inglesa. Nesta edição, ele não apenas traça o histórico da família e delinea a imagem familiar de Jane Austen e os principais eventos de sua vida, como também inclui outros trabalhos não publicados pela autora em vida, como o capítulo cancelado de *Persuasão* e a novela *The Watsons*.

In the present Edition, the narrative is somewhat enlarged, and a few more letters are added; with a short specimen of her childish stories. The cancelled chapter of ‘Persuasion’ is given, in compliance with wishes both publicly and privately expressed. A fragment of a story entitled ‘The Watsons’ is printed; and extracts are given from a novel which she had begun a few months before her death; but the chief addition is a short tale never before published, called ‘Lady Susan.’ (AUSTEN-LEIGH, 1781)<sup>68</sup>

*Lady Susan*, tomado como tema deste trabalho, é muitas vezes considerado o sétimo romance da autora em coletâneas que reúnem suas principais obras em um único volume, que não incluem outros escritos como *The Watsons* e *Sanditon*, os quais são publicados sob a classificação de novelas inacabadas, e peças como *The History of England, Love and Freindship, Jack and Alice*, e outros, que são publicados como trabalhos de juvenília, normalmente em coletâneas separadas. Contudo, *Lady Susan* destoa dos seis romances principais de Austen por pertencer ao gênero epistolar e também por conhecidamente ser o

---

<sup>68</sup> Nesta presente edição, a narrativa é um tanto estendida, e algumas cartas foram adicionadas com uma pequena amostra das suas histórias infantis. O capítulo cancelado de *Persuasão* é fornecido, em conformidade com os desejos expressados tanto pública quanto privadamente. Um fragmento de uma história intitulada “The Watson” é impresso; e extratos de um romance que ela começou alguns meses antes de sua morte são fornecidos; mas a maior adição é uma conto nunca antes publicado, chamado “Lady Susan”. (tradução minha)



# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

único que tem como personagem principal uma anti-heroína, cujas duas facetas conhecemos de imediato ao contrastar as duas primeiras cartas da história. A incerteza sobre o ano exato de produção (especula-se que tenha sido 1794, ano em que Austen tinha dezenove anos) e a construção de uma trama que é mais polida do que seus trabalhos juvenília, mas não desenvolvida dentro do padrão dos romances maduros, deixa *Lady Susan* nessa classificação intermediária, de onde parte muitos dos seus temas de estudos: semelhanças e diferenças entre *Lady Susan* e as sátiras; o contraste da personalidade “atrevida” de Lady Susan e das heroínas dos romances maduros; a situação social de uma mulher viúva na Inglaterra do século XVIII; e assim por diante.

A construção de Lady Susan, por exemplo, é um dos temas mais controversos no romance por ser feita sem o auxílio de um narrador onisciente acompanhando a trajetória da recém-viúva que nos dá acesso a detalhes dos eventos que ligam uma carta a outra, e por isso torna-se parcial tanto pelas autoafirmações da própria Lady Susan quanto pelas percepções das pessoas que a conhecem e se relacionam com ela brevemente. Na carta que abre o romance epistolar, *Lady Susan Vernon to Mr Vernon*, Lady Susan expressa para o cunhado, irmão do seu falecido marido, o desejo de passar uma temporada em Churchhill, alegando que seus anfitriões em Langford são muito ativos na sociedade para a atual situação dela, uma recém-viúva. Nada em seu conteúdo é incomum para aqueles que consideram a remetente uma mulher respeitável da sociedade, contudo, para olhares mais treinados, o emprego do adjetivo “dear” e similares para se referir às suas relações (“my dear brother”, “my kind friends”, “her dear father”, etc.) pesa de maneira exagerada, o que abre espaço para desconfiar da genuinidade de tanto afeto.

Sem demora, a desconfiança da faceta gentil é comprovada na carta seguinte, *Lady Susan Vernon to Mrs Johnson*, em que Lady Susan escreve para sua melhor amiga os verdadeiros motivos que a levam a sair de Langford, bem como revelam seu interesse no anfitrião, Mr Mainwaring, o qual ela não tinha intenção de conter, e temia somente que o envolvimento de ambos viesse a revelar a verdadeira natureza de seu caráter (não existe indicativo algum de culpa pela fraqueza na sua virtude). Nesse sentido, Lady Susan não é comparável com qualquer outra heroína de Jane Austen, ou sequer suas “anti-heroínas”, como

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

Fanny Dashwood em *Sense and Sensibility* e Mary Crawford em *Mansfield Park*, porque embora sejam mulheres de intenções duvidosas, estão firmadas em seu casamento ou pretendem estar. Pelo contrário, a atitude mais notável de Lady Susan Vernon é se limitar *apenas* ao flerte com o Mainwaring e à atenção a Sir James Martin garantindo o interesse de sua própria filha, Frederica, uma jovem de dezesseis anos a quem se refere como “the greatest simpleton on earth” e “the torment of my life”<sup>69</sup> (AUSTEN, 2007, p. 1386).

É também nesta mesma carta que Lady Susan diz à Alicia Johnson que “the females of the family are united against me”<sup>70</sup> e, apesar de no contexto ela estar se referindo às mulheres da família Mainwaring, a fala se aplica às mulheres de todos os núcleos familiares que serão apresentados, porque de uma maneira ou de outra, são as mulheres da trama, em todos os núcleos, que não serão dobradas pelo discurso de Lady Susan. A terceira carta, que a cunhada Catherine Vernon escreve para sua mãe, Lady De Courcy, já transmite em seu conteúdo como nós, leitores, não somos os únicos a desconfiar da aparente benevolência de Lady Susan Vernon:

Disposed, however, as he always is to think the best of everyone, her **display** of grief, and professions of regret, and general resolutions of prudence, were sufficient to soften his heart and make him really confide in her sincerity; but, as for myself, I am still unconvinced, and plausibly as her ladyship has now written, I cannot make up my mind till I better understand her real meaning in coming to us.<sup>71</sup> (AUSTEN, 2007, p. 1387, grifo nosso)

Mrs Vernon não acredita que Lady Susan esteja de fato de luto pela morte do marido, apenas *aparenta* estar, com semblantes fabricados e palavras ensaiadas, que é possível notar pelo emprego da palavra “display” ao escrever para a mãe sobre a situação que impediu a família Vernon de visitar os De Courcy no Natal. Essa percepção, aliás, não parece ser exclusiva

---

<sup>69</sup> “a mais simplória na terra” e “o tormento da minha vida”. (tradução minha)

<sup>70</sup> “as mulheres da família estão unidas contra mim”. (tradução minha)

<sup>71</sup> Disposto, contudo, de sempre acreditar no melhor de cada um, a **exibição** do luto dela [Lady Susan], com profissões de arrependimento e resoluções gerais de ser prudente, foram suficientes para amolecer seu coração e fazê-lo realmente confiar na sinceridade dela; mas, por mim, ainda não estou convencida, e plausivelmente como escrevera, não posso me decidir até compreender melhor o verdadeiro motivo de ela vir até nós. (tradução minha)



de um pequeno círculo familiar, pois quando Reginald Vernon escreve para a irmã — *Mr De Courcy to Mrs Vernon* —, ele o faz com ares de zombaria por ela receber na família “the most accomplished coquette in England”<sup>72</sup>, ou seja, a reputação de Lady Susan que circula pela sociedade não é positiva desde o momento em que os efeitos da sua presença em Langford começaram a circular.

Da escrita de Mr De Courcy, é interessante notar, também, que ele decidiu acreditar nos boatos sobre essa reputação, logo, seu primeiro encontro com Lady Susan estará carregado de um conceito já formado sobre a pessoa dela; conceito este que não é alto, e julga tanto mãe quanto filha: “Where pride and stupidity unite there can be no dissimulation worthy notice, and Miss Vernon shall be consigned to unrelenting contempt; but by all that I can gather, Lady Susan possesses a degree of captivating deceit which must be pleasing to witness and detect” (AUSTEN, 2007, p. 1388)<sup>73</sup>.

Em resposta ao irmão, Catherine descreve suas primeiras impressões sobre Lady Susan como faria se seu julgamento não estivesse comprometido: uma mulher bem apessoada e de boas maneiras, que poderia tê-la enganado se ela não soubesse dos rumores de seus flertes pela Inglaterra, e se não soubesse, também, que Lady Susan fora contra seu casamento com Charles, ou seja, ela possui um forte motivo pessoal para desconfiar das intenções de Lady Susan ou sequer dar-lhe uma segunda chance — e não que esteja errada, diante do que sabemos das palavras da própria Lady Susan.

She is really excessively pretty; however, you may choose to question the allurements of a lady no longer young, I must, for my own part, declare that I have seldom seen so lovely a woman as Lady Susan. She is delicately fair, with fine grey eyes and dark eyelashes; and from her appearance one would not suppose her more than five-and-twenty, though she must in fact be ten years older. I was certainly not disposed to admire her, though always hearing she was beautiful; but I cannot help feeling that she possesses an uncommon union of symmetry, brilliancy, and grace. [...] She is clever and agreeable, has all that knowledge of the world which makes conversation

---

<sup>72</sup> “a coquete mais bem-sucedida na Inglaterra”. (tradução minha)

<sup>73</sup> Na união do orgulho e da idiotice não pode existir dissimulação digna de atenção, e a senhorita Vernon será consignada ao implacável contentamento; mas por tudo que ouvi, Lady Susan possui um nível de enganação cativante que deve ser agradável de testemunhar e detectar. (tradução minha)

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

easy, and talks very well, with a **happy command of language**, which is too often used, I believe, to make black appear white. (AUSTEN, 2007, p. 1390, grifo nosso)<sup>74</sup>

Nessa passagem, Mrs Vernon não deixa de mencionar para o irmão o *domínio da linguagem* que Lady Susan possui, artifício fundamental que abre as portas das oportunidades que ela recebe e a ajuda a sair de conflitos com o jogo a seu favor. Por exemplo, quando Reginald finalmente se encontra com Lady Susan e decide tratá-la de acordo com os rumores da sua reputação, a suposta coquete, então, usa seu domínio da linguagem e das boas maneiras para prová-lo errado, e assim ela ganha a admiração dele e sua defesa gratuita dentro da família Vernon. Segundo Mrs Vernon: “Lady Susan has certainly contrived, in the space of a fortnight, to make my brother like her. [...] I am, indeed, provoked at the artifice of this unprincipled woman; what stronger proof of her dangerous abilities can be given than this perversion of Reginald’s judgement, which when he entered the house was so decidedly against her!” (AUSTEN, 2007, p. 1393)<sup>75</sup>.

Grande parte dos eventos envolvendo a estadia de Lady Susan em Churchhill, bem como seu envolvimento com Reginald De Courcy, são narrados em cartas de Mrs Vernon para Lady De Courcy, em tom alarmante porque as mulheres dessa família estão, também, unidas contra Lady Susan. Tê-la como cunhada e nora, respectivamente, significaria temer jogos de manipulação para que os homens tomem decisões a seu favor, enquanto a reputação da família corre risco de ficar manchada no círculo social ao qual ela pertence se os flertes de Lady Susan viessem a público, como aconteceu com os Mainwaring durante a estadia dela em Langford.

---

<sup>74</sup> Ela é excessivamente bonita; contudo, como você pode optar por questionar os encantamentos de uma senhora que passou da juventude, devo declarar, de minha própria parte, que raras vezes vi uma mulher tão adorável quanto Lady Susan. Ela é delicadamente bela, com finos olhos cinzas e cílios escuros; e pela sua aparência ninguém assumiria que tem mais que vinte e cinco anos, quando ela, na verdade, deve ter dez anos a mais. Eu certamente não estava disposta a admirá-la, embora sempre ouvisse falar de sua beleza; mas não posso negar que ela possui uma união rara de simetria, brilhantismo e graça. [...] Ela é esperta e agradável, possui o conhecimento de mundo que torna uma conversa fluida, e fala muito bem, com um fortuito domínio de linguagem, frequentemente usado, acredito, para fazer o preto parecer branco. (tradução minha)

<sup>75</sup> Lady Susan certamente tramou, no espaço de uma noite, para fazer meu irmão gostar dela. [...] Estou, de fato, irritada com o artifício dessa mulher sem princípios. Que prova pode ser dada de suas habilidades perigosas que seja mais forte do que a corrupção do julgamento de Reginald, que quando entrou em casa estava tão decididamente contra ela! (tradução minha)

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

Lady Susan está em situação socialmente desfavorável, pois apesar do título que acompanha seu nome, a administração dos bens durante o casamento não foi bem-sucedida e, após o falecimento do marido, ela se tornou uma mulher destituída que depende de suas conexões para viver. Nada se sabe sobre as circunstâncias que a levaram a esse casamento e como era a vida familiar e marital de Lady Susan, as únicas informações as quais temos acesso são que os flertes dela eram recorrentes também durante o casamento, e que fora indulgenciada durante a sua infância e por isso não se dedicou às atividades domésticas e artesanais que formam o conjunto dos atributos ideais de uma boa mulher naquela sociedade. Isso é dito na sétima carta, em que Lady Susan escreve para Alicia discorrendo sobre a situação de Frederica e as intenções dela ao colocar a filha na escola de Miss Summers.

Na opinião de Lady Susan, Frederica é uma “stupid girl and has nothing to recommend her”<sup>76</sup>, sendo que provavelmente a menina fora negligenciada pela mãe, seja porque suas personalidades são muito distintas a ponto de não despertar interesse em Lady Susan de passar tempo com a própria filha, seja porque, desde o começo, a maternidade fora compulsória em sua vida, e o bloqueio do amor maternal fê-la tratar Frederica da maneira mais pragmática possível, ainda que haja menções de um “maternal affection” ocasionalmente nas cartas. Assim, Lady Susan insiste em desenvolver uma ou outra habilidade nela para garantir interesse em algum bom partido. Ao mesmo tempo, ela assume que, a seu ver, o domínio de idiomas e habilidades artísticas não são o mais importante para garantir pretendentes, possivelmente considerando a si mesma como exemplo: “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.” (AUSTEN, 2007, p. 1391 e 1392)<sup>77</sup>.

É com os “manners” que Lady Susan consegue manipular os homens à sua volta; as palavras por si só não surtem o efeito desejado, vide o desfecho da troca de cartas em que

---

<sup>76</sup> “garota idiota que nada tem para recomendá-la”. (tradução minha)

<sup>77</sup> “É desperdício de tempo ter domínio de francês, italiano e alemão: música, canto, desenho, etc., farão uma mulher ganhar alguma atenção, mas não acrescentarão um amante à sua lista. Graça e costume, afinal, são de maior importância”. (tradução minha)



Reginald, após ouvir a história pela perspectiva de Mrs Mainwaring, resolve romper relações com Lady Susan e o faz por cartas, recusando-se a encontrá-la pessoalmente, o que torna a decisão efetiva, pois, por palavras somente ela não consegue persuadi-lo o suficiente a seu favor. Em relação às mulheres da trama, a tentativa de dissimulação ocorre de maneira mais sutil, uma vez que às mulheres são reservadas as reações comedidas, e quaisquer expressões de descontentamento e rivalidade são transmitidas debaixo dos panos, em conversas íntimas.

Um exemplo está na quinta carta, em que Lady Susan escreve para Alicia Johnson sobre a sua recepção em Churchhill, e como ela falhou em conseguir manipular sua cunhada de imediato, o que a deixa imensamente insatisfeita — “She is perfectly well-bred, indeed, and has the air of a woman of fashion, but **her manners are not such as can persuade me of her being prepossessed in my favour**” (AUSTEN, 2007, p. 1389, grifo nosso)<sup>78</sup> — e mostra o quanto ela tem consciência e controle do seu comportamento perante as pessoas, indicando como sua personalidade é calculista e de uma manipulação deliberada e precisa, tanto no passado (quando Lady Susan convenceu o marido de não vender Vernon Castle para o irmão), quanto no presente (ganhando a confiança do cunhado apesar de tudo). Lady Susan não só tem plena ciência de onde reside seu talento, como faz uso não moderado dele:

Frederica is too shy, I think, and too much in awe of me to tell tales, but if the mildness of her uncle should get anything out of her, I am not afraid. I trust I shall be able to make my story as good as hers. **If I am vain of anything, it is of my eloquence.** Consideration and esteem as surely follow command of language as admiration waits on beauty, and here I have opportunity enough for the exercise of my talent, as the chief of my time is spent in conversation. (AUSTEN, 2007, p. 1402, grifo nosso)<sup>79</sup>

Enfim, apesar de o desfecho das últimas três cartas (39, 40 e 41) não revelarem prospectos positivos para Lady Susan, com o afastamento de Alicia — se foi obrigatório como

---

<sup>78</sup> “Ela é perfeitamente bem-educada e tem o ar de uma mulher da moda, mas suas maneiras não são como as que eu posso persuadir a predispor a meu favor.” (tradução minha)

<sup>79</sup> Frederica é muito tímida, acredito, e tem muito de medo de mim a ponto de contar contos, mas se a gentileza do tio obtiver algo dela, não temo. Confio que sou capaz de tornar minha história tão boa quanto a dela. Se tenho vaidade de algo, é da minha eloquência. Consideração e estima certamente seguem o comando da linguagem como a admiração aguarda a beleza, e aqui eu tenho oportunidade suficiente para exercitar meu talento, já que a maior parte do tempo é gasta com conversas. (tradução minha)

# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

elas fizeram parecer, ou não, é uma incógnita, considerando o caráter e a capacidade de dissimulação delas que foi o que possivelmente fê-las se unir conforme conveniente —, e o rompimento com Reginald, a conclusão subsequente traz a sequência dos fatos relatada por um narrador onisciente, e carregada de ironia logo no primeiro parágrafo: “This correspondence, by a meeting between some of the parties, and a separation between the others, could not, to the great detriment of the Post Office revenue, be continued any longer” (AUSTEN, 2007, p. 1432)<sup>80</sup>.

E segue, então, para relatar que a remoção de Frederica de Churchhill havia sido feita contra a vontade da própria menina e dos Vernon, mas exigida por Lady Susan, que alegava que a filha estaria melhor sob seus cuidados em Londres. Mrs Vernon, no entanto, insistiu o contrário e acreditou ter conseguido fazer sua vontade quando surgiu uma oportunidade de trazer Frederica de volta para Churchhill, apenas para perceber, depois, que na realidade ela acabou cumprindo o desejo muito pré-estabelecido da cunhada: “Mrs Vernon was then convinced of what she had only suspected before, that she might have spared herself all the trouble of urging a removal which Lady Susan had doubtless resolved on from the first” (AUSTEN, 2007, p. 1433)<sup>81</sup>.

Três semanas da partida de Frederica, Lady Susan anunciou ter se casado com Sir James Martin, o tolo que antes pretendia unir à sua filha e, sobre o matrimônio, o narrador diz apenas 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 each side of the question? The world must judge from improbabilities; she had nothing against her, but her husband, and her conscience. (AUSTEN, 2007, p. 1433)<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> “Por causa do encontro de algumas das partes e da separação de outras, a correspondência não pôde, para grande prejuízo da receita do correio, continuar”. (tradução minha)

<sup>81</sup> A sra. Vernon foi convencida do que antes apenas suspeitava, que ela poderia ter se poupado do transtorno de insistir em uma remoção que Lady Susan, sem dúvidas, decidiu desde o começo. (tradução minha)

<sup>82</sup> Se Lady Susan foi ou não feliz em sua segunda escolha, não vejo como isso pode ser determinado, pois quem tomaria sua garantia sobre isso em cada lado da questão? O mundo deve julgar pelas improbabilidades; ela não tinha nada contra si, além de seu marido, e sua consciência. (tradução minha)



# LITERAUSTEN



Jane Austen Sociedade do Brasil

Em vista do que conhecemos da protagonista, a felicidade com o segundo casamento pode não estar presente, mas os únicos fatores contra ela não são exatamente um empecilho, considerando que seu marido é facilmente levado pelo diálogo que ela domina, e sua consciência está presente em cada passo de suas ações. Curiosamente, em sua última carta para Alicia, Lady Susan dissera estar “tired of submitting my will to the caprices of others; of resigning my own judgement in deference to those whom I owe no duty, and for whom I feel no respect” (AUSTEN, 2007, p. 1430)<sup>83</sup> quando, no decorrer da trama, o único trabalho dela foi investir em longas conversas, justamente para obter o que ela desejava até onde era possível — disso excluiu-se, apenas, a conquista de Mr Mainwaring, que permaneceu um homem comprometido. E seu envolvimento com ele, apesar de não ser moralmente correto, é uma atitude bastante ousada para a época, e narrativamente, nenhuma outra personagem de Jane Austen optou por esse caminho com tanta segurança e isenção de culpa.

Em tal construção, não podemos, portanto, nos colocar contra a anti-heroína. Considerando sua situação, deduzimos que seus movimentos, como num jogo de xadrez, estão sendo tomados em prol de sua própria sobrevivência, e não podem ser julgadas em padrão de dois pesos e duas medidas. Lady Susan não é vilã nem vítima. Apenas uma mulher calculista com várias nuances. O calculismo em uma mulher podia não ser bem aceito na época, mas é admirável nas heroínas que tinham uma visão à frente do seu tempo. Em tempos de subserviência, nem sempre as escolhas que garantiam a sobrevivência de uma mulher desprotegida eram as escolhas socialmente aceitas, e quem pode ser de todo contra uma mulher que defende a si mesma?

---

<sup>83</sup> “cansada de submeter minha vontade aos caprichos dos outros; de renunciar o meu próprio julgamento em prol daqueles de quem não tenho nenhum dever e por quem não sinto nenhum respeito”. (tradução minha)

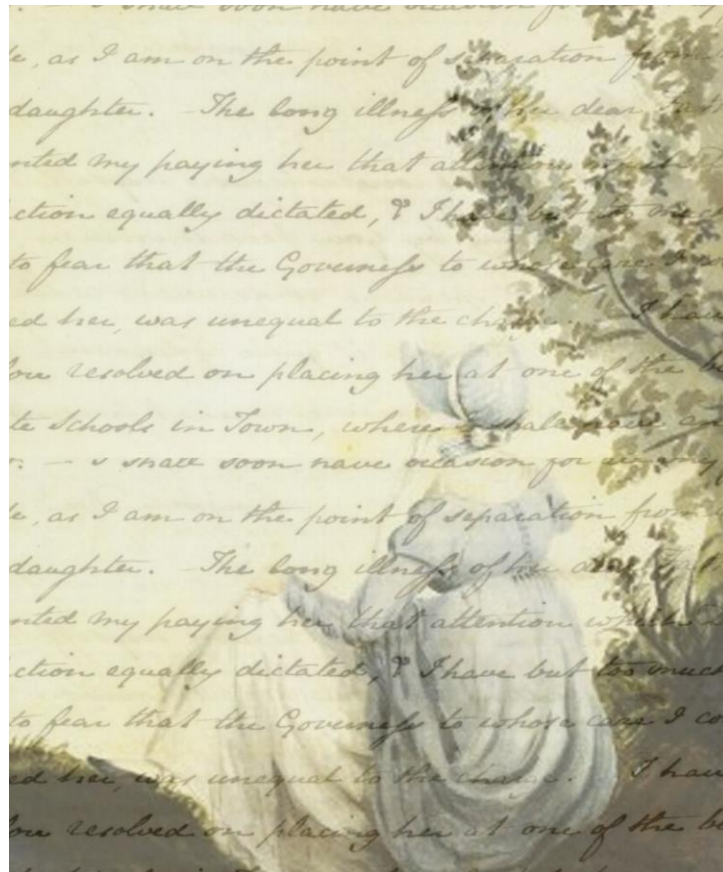


## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTEN, J. *Lady Susan*. In: AUSTEN, J. *The Complete Novels of Jane Austen*. Londres: Wordsworth, 2007.

AUSTEN-LEIGH, J. E. *A Memoir of Jane Austen*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/17797/17797-h/17797-h.htm>>. Acesso em: 4 Mai 2019.

NÚMERO 05 - 1º SEMESTRE DE 2019



## Revista LiterAusten

Estudos, pesquisas e ensaios dedicados ao legado  
da romancista inglesa

*Jane Austen*