

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

Ernesto Dias e Souza

***Emma*, de Jane Austen:**
a produção literária de autoria feminina

Juiz de Fora
2023

Ernesto Dias e Souza

Emma, de Jane Austen:
a produção literária de autoria feminina

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Profa. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira - Orientadora

Juiz de Fora
2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Dias e Souza, Ernesto.

Emma, de Jane Austen: a produção literária de autoria feminina / Ernesto Dias e Souza. -- 2023.

104 p.

Orientadora: Nícea Helena de Almeida Nogueira

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

1. Jane Austen. 2. Autoria feminina. 3. Ironia. 4. Romance. I. de Almeida Nogueira, Nícea Helena, orient. II. Título.

Ernesto Dias e Souza

Emma, de Jane Austen:

a produção literária de autoria feminina

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 2 de outubro de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves - Membro Interno

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Davi Ferreira Pinho - Membro Externo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 28/09/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Nícea Helena de Almeida Nogueira, Professor(a)**, em 16/11/2023, às 08:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves, Professor(a)**, em 17/11/2023, às 13:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Davi Ferreira de Pinho, Usuário Externo**, em 02/12/2023, às 16:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1499489** e o código CRC **5CF83440**.

Dedico esta pesquisa às minhas duas queridas avós: mulheres fortes, que, durante os seus respectivos períodos de vida, não mediram esforços em preencher a minha vida com carinho e amor. Cada uma brilhou à sua maneira, no entanto, a essência de ambas foi exatamente a mesma: o caráter. Obrigado pelos ensinamentos!

AGRADECIMENTOS

Tudo se iniciou em 2020: o ano em que a pandemia da Covid-19 parou o mundo. Encontrei-me, repleto de medos e inseguranças, forçado a migrar o meu trabalho do formato presencial, o qual vinha exercendo desde junho de 2017, para um modelo nunca antes experienciado por mim: o mundo digital. Em seu primeiro ano, a pandemia nos forçou a frequentar, durante a maior parte do tempo, o nosso próprio lar e, ao mesmo tempo, nos ensinou a apreciar o prazer da nossa própria companhia e de nossos pensamentos.

A minha paixão por literatura se desenvolveu durante o meu período de graduação com as aulas dos Professores Bárbara Simões, Rogério Ferreira e, em especial, Nícea Nogueira. Confesso que a ideia de inscrever-me em um Programa de Pós-graduação ao fim do término da minha graduação não se fez presente nos meus planos, pois o meu desejo de ingressar no mercado de trabalho era maior. No entanto, os meus longos momentos sozinho em casa durante os intervalos de trabalho e até mesmo em alguns finais de semana, de volta a 2020, foram recheados com reflexões sobre a minha vida.

O momento da pandemia fora, de fato, um momento de tristeza. No entanto, a literatura nos propicia e conforta com uma visão muito poética e otimista a respeito da realidade. Justamente durante esse entretempo, a ideia de retornar ao mundo acadêmico e reavivar essa paixão pelo estudo da literatura, que foi fomentado durante a minha graduação, ressurgiu em 2020.

Ao cogitar a hipótese de retornar à UFJF, imediatamente um nome veio à minha cabeça: Nícea. Essa querida professora, que tive o prazer de conhecer nas disciplinas “Leitura e produção escrita II” e “Introdução às literaturas de língua inglesa II”, realmente cativou o meu coração. Sua doçura e amor pela literatura foram os elementos que maior tiveram influência na minha decisão de integrar-me no curso de Mestrado.

Por essa razão, o meu primeiro agradecimento é direcionado a ela. Obrigado pelo carinho com que sempre me tratou, pelas gargalhadas autênticas e pelos momentos dedicados às situações divertidas. Obrigado por ter me estendido a mão nos meus momentos de incertezas e inseguranças. O seu suporte foi fundamental nessa jornada.

Agradeço, também, à minha família. Em especial à minha mãe por seu ensinamento de que “tudo na vida passa”, que ouvi com muita frequência nos meus momentos de aflições e ansiedade. Você sempre me disse que eu estou realizando um sonho que também sempre foi o seu: o de ter um Mestrado. Saiba que essa conquista também é sua! Agradeço, também, ao apoio do meu pai que, desde que me mudei para Juiz de Fora, em 2012, sempre se dedicou

inteiramente a me ajudar no que fosse preciso. E, por fim, ao meu irmão, que, no seu jeito calado, também sempre celebrou e ficou feliz pelas minhas conquistas.

Ao meu namorado Felipe que, apesar de ter entrado na minha vida durante a reta final do Mestrado, vivenciou os momentos de maior tensão e preocupação. As suas palavras, sem dúvida, me acolheram e deram todo o apoio emocional de que precisei.

Às minhas amigas, Neida e Luana, que sempre me motivaram e incentivaram a seguir firme com o meu propósito de estudo.

Ao Programa de Bolsas de Pós-Graduação (PBPG) da UFJF e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), do Ministério da Educação, pelas bolsas de estudo concedidas para a realização desta pesquisa.

Ao meu Deus, que nunca foi falho comigo e que sempre esteve ao meu lado durante os momentos mais difíceis da minha vida.

“I am not afraid of storms, for I am learning how to sail my ship”.

(ALCOTT, 2014, p. 800)

RESUMO

O ingresso no meio literário por parte de autoras que viveram na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX foi árduo e repleto de adversidades. Desse modo, as escritoras enfrentaram uma série de dificuldades que foram delimitadas por um sistema social que pregava uma dominância masculina nas esferas política, social e financeira: o patriarcado. Por essa razão, Jane Austen, bem como Fanny Burney, Maria Edgeworth e Ann Radcliffe, tinham o entedimento de que era necessário garantir suas respectivas independências financeiras a fim de reivindicar suas autonomias. Dessa maneira, esta pesquisa se propõe a reconhecer a importância de se estudar a produção literária de autoria feminina a fim de identificar sua pertinente influência no processo de criação literária do romance *Emma* (1815), constatar os recursos de ironia e discutir os temas encontrados no romance. Nesse sentido, tomando como referência obras que se concentram em analisar a produção literária de autoria feminina, tomaremos os preceitos de Woolf (1948, 1990), Wollstonecraft (2016), Todd (2015), Showalter (1999), Mullan (2014), Gilbert & Gubar (2000) e Bree (2009) como pontos de partida. Esta pesquisa, portanto, investiga como a crítica social e cultural do contexto de produção literária de Jane Austen está presente no romance *Emma* (1815).

Palavras-chave: Jane Austen; autoria feminina; ironia; romance.

ABSTRACT

The entry of female authors into the literary world in 18th and 19th century England was arduous and full of adversities. They faced a series of difficulties that were delimited by a social system that preached male dominance in the political, social, and financial spheres: patriarchy. For this reason, Jane Austen, as well as Fanny Burney, Maria Edgeworth, and Ann Radcliffe understood that it was necessary to guarantee their respective financial independence in order to claim their autonomy. In this way, this research aims at recognizing the importance of studying the literary production of female authors so as to identify their pertinent influence on the process of literary creation of the novel *Emma* (1815), identify the resources of irony, and discuss the themes found in the novel. In this sense, taking as a reference works that focus on analyzing the literary production of female authorship, we will take the precepts of Woolf (1948, 1990), Wollstonecraft (2016), Todd (2015), Showalter (1999), Mullan (2014), Gilbert & Gubar (2000), and Bree (2009) as starting points. This research therefore investigates how the social and cultural critique of Jane Austen's literary production context is present in the novel *Emma* (1815).

Keywords: Jane Austen; female authorship; irony; novel.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	SOCIEDADE, POLÍTICA, CULTURA E LITERATURA NO CONTEXTO DE <i>EMMA</i>	13
2.1	AS DIFICULDADES DA AUTORIA FEMININA	13
2.2	A SUBMISSÃO DA MULHER À AUTORIDADE PATRIARCAL	23
2.3	EMMA SOB A ÓTICA DE UMA REVISÃO DO CONCEITO DE IRONIA..	31
3	FORTUNA CRÍTICA DE <i>EMMA</i>	39
3.1	A IMPORTÂNCIA DO ROMANCE NO PANORAMA DA LITERATURA INGLESA	39
3.2	A CRÍTICA LITERÁRIA DE <i>EMMA</i>	48
3.3	JANE AUSTEN E O SÉCULO XXI	53
3.3.1	AUSTEN NA LITERATURA DIGITAL E NO CINEMA	54
3.3.2	AUSTEN NAS MÍDIAS SOCIAIS E EM SITES LITERÁRIOS	57
4	A IRONIA COMO CRÍTICA SOCIAL EM <i>EMMA</i>	70
4.1	ASPECTOS TEÓRICOS DA IRONIA NO ROMANCE	70
4.2	EPISÓDIOS DESVENDADOS	83
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se dedica a observar como o contexto de produção literária de Jane Austen está presente no romance *Emma* (1815) e como se projeta o uso da ironia em sua obra para fins de crítica ao entorno social, o qual estabelecia uma série de limitações às mulheres da época. O ingresso de escritoras ao mercado literário é marcado por inúmeras adversidades que se fizeram presentes ao decorrer da história e o fator que mais contribuiu para a fundação de condições que não as favoreciam foi, sem dúvida, o patriarcado. Tal sistema é baseado na predominância do controle e relações de poder, nas quais, aos homens, diante das mulheres, é concedido o direito de determinar as condutas e normativas a serem socialmente seguidas.

O hábito da escrita não era encarado como conveniente para que uma mulher o adotasse, sendo que o modo encontrado para explicar tal restrição se pautava, parcialmente, em preceitos religiosos. Em conformidade com o pensamento espiritual da época, a prática da escrita eventualmente distanciaria as mulheres do seu real propósito enquanto seres humanos: em primeiro lugar, o de almejem um bom casamento para que, assim, se tornassem boas esposas e futuras mães. A visão de que uma mulher dedicaria o seu tempo para escrever sobre temas associados ao universo da fantasia, seria responsável por privá-las de realmente exercer o que se era esperado, como as obrigações domésticas e familiares.

Inserida em uma sociedade patriarcal, Jane Austen nasceu em Steventon, Inglaterra, no dia 16 dezembro de 1775. A sua trajetória em ambientes escolares foi escassa e breve. A autora, em companhia de sua irmã, Cassandra Austen (1773-1845), frequentou duas escolas, respectivamente nas cidades de Oxford e Reading, entre os anos de 1783 a 1786. Em contrapartida, os irmãos da autora, James Austen (1765-1819) e Henry Austen (1771-1850), frequentaram ambientes acadêmicos e, por essa razão, juntamente com o pai George Austen (1731-1805), deram continuidade à educação de Jane Austen em casa.

É válida a ressalva entre a prosperidade que se fazia existente na vida de um homem e a escassez de oportunidades presentes na vida de uma mulher. Os dados bibliográficos a respeito da vida da escritora comprovam que o acesso à educação para uma mulher não era priorizado pela sociedade. No entanto, o contato da autora com a literatura se deu por meio da leitura das obras de Shakespeare, ficção contemporânea, obras filosóficas emoralistas e poemas do século XVIII, em função da vasta biblioteca a que tinha acesso em sua própria casa. Embora Austen tenha desenvolvido o hábito da leitura, na sua condição de mulher, também foi ensinada a costurar e a bordar.

Aparentemente, a autora deu início ao processo de escrita ainda muito jovem e, apesar das condições não terem sido favoráveis em sua vida, há evidências de que a família, em um dado momento, apoiou Austen. Porém, tal apoio não poderia ser manifestado na esfera pública e, por isso, o seu contexto de produção foi restringido. No tocante à sua escrita, a escritora alçou voos destemidos, embora comedidos, tendo em vista a consciência que tinha sobre a sociedade em que viveu.

Cronologicamente, o romance *Emma* (1815) foi o último publicado em vida pela autora. Jane Austen já se encontrava, em termos de perspectivas para sua escrita, em uma diferente conjuntura de seus três romances publicados anteriormente: *Razão e sensibilidade* (1811), *Orgulho e preconceito* (1813) e *Mansfield Park* (1814). A protagonista Emma possui características que a difere das anteriores e, até mesmo, de mulheres reais da época, e isso fora arquitetado intencionalmente para que, por meio da literatura, a autora fosse capaz de retratar, de forma camuflada e até mesmo engraçada, alguns dos tabus vigentes. Dessa forma, é estipulado como objetivo geral desta pesquisa verificar como a crítica social e cultural do contexto de produção literária de Jane Austen está presente no romance *Emma* (1815).

Austen, assim como as escritoras Frances Burney (1752-1840), Mary Shelley (1797-1851), Charlotte Brontë (1816-1855), Anne Brontë (1820-1849), Elizabeth Gaskell (1810-1865) e George Eliot (1819-1880), dispôs de sua própria particularidade e forma de abordagem. Assim sendo, tais autoras se tornaram destemidas fontes de expressão que interrogaram a submissão feminina, o que justifica o primeiro objetivo específico ser pautado na ratificação sobre a importância de se estudar a produção literária de autoria feminina no início do século XIX e verificar como isso influencia o processo de criação literária do romance em estudo, *Emma* (1815).

Em relação às obras de escritora, a crítica as pontua como amenas e restritivas, na medida em que a escritora não aborda diretamente temáticas históricas em seus enredos, haja vista que, durante a vida de Jane Austen, a Inglaterra vivenciou momentos críticos. Ela nasceu em 1775 e era apenas uma criança quando a Revolução Americana se iniciou devido aos conflitos entre os residentes das treze colônias norte-americanas e a Grã-Bretanha. Além disso, durante muito tempo, Inglaterra e França passaram por momentos de conflito e somente dois anos após a morte de Austen, que faleceu em 1817, é que a derrota de Napoleão foi alcançada na Batalha de Waterloo. No entanto, ao abordar a temática relacionada ao mundo restrigente que era designado para as mulheres nos âmbitos sociais e políticos, a autora, a seu modo e conveniência, de fato confrontou normas de cunho histórico.

É relevante ressaltar que assuntos que diziam respeito a acontecimentos históricos e políticos, entretanto, não eram considerados apropriados para que fossem abordados por uma mulher, o que configura uma outra restrição imposta a esse grupo. Austen, inserida em um contexto altamente sufocante para a criação literária, tinha inúmeras razões para se revoltar enquanto um ser humano, mas encontrou, no recurso da figura de linguagem ironia, os artifícios que a habilitaram para tratar, de maneira velada e discreta, as deficiências da sociedade de seu tempo. Em vista disso, o segundo objetivo específico é analisar o romance *Emma* (1815) a fim de identificar os mecanismos de ironia usados pela autora com o propósito de criticar e contestar as condições impostas às mulheres na primeira metade do século XIX.

Entende-se por tema, em uma análise literária, um tópico ou uma mensagem central em uma narrativa. Na obra, os temas que podem ser encontrados, evidentemente, estão relacionados à condição da mulher. Jane Austen ostenta uma fama, diante de leitores leigos, como a escritora que se dedica, unicamente, a conteúdos relacionados aos casamentos. Tal declaração é proveniente de um público que não é conhecedor da relevância dessa instituição para a sustentação da mulher dentro de uma sociedade patriarcal e, por esse motivo, o casamento em companhia do *status* social configuram-se como a primeira temática em destaque. Ao longo da obra, cinco uniões são formadas: a dos Westons; Eltons; Churchills; Knightleys e entre os Martins. O *status* social, durante os séculos XVIII e XIX, para as mulheres, era firmado por meio da instituição do matrimônio, haja vista que a possibilidade de ascensão social por intermédio do trabalho era inexistente e essa se dava, muitas vezes, com arranjos familiares.

O segundo tema encontrado na obra diz respeito à série de limitações que foram impostas em relação à existência da mulher. No decorrer do enredo, é perceptível o fato de que a protagonista é possuidora de uma grande energia, contudo, ela somente é capaz de executar sua dinâmica disposição para a união entre pessoas. Alguns outros momentos de lazer também são mencionados, como visitas sociais a casa de conhecidos e a centros de caridade. Não por acaso, ambos os destinos se caracterizam por serem locais fechados, uma vez que, na Inglaterra patriarcal dos séculos XVIII e XIX, não era concebível a ideia de que uma mulher ficasse transitando pelas ruas sem um propósito.

A título de citar um terceiro tema encontrado no romance, é possível apontar os empecilhos que se faziam presentes para uma livre expressão. Diversos mal-entendidos ocorrem ao curso da obra devido à inabilidade dos personagens de se expressarem propriamente. A sociedade inglesa oriunda do tempo de vida da autora era regida por etiquetas e rituais sociais que deveriam ser seguidos por todos e, por essa razão, por meio da leitura, torna-se nítida a repreensão das falas de Emma e Mr. Elton em oposição ao comedido

comportamento de Mr. Martin e Mr. Knightley. Ao considerar alguns dos tópicos mencionados, portanto, define-se como terceiro objetivo específico o de discutir os temas encontrados no romance *Emma* e a relevância que apresentam diante do cenário contemporâneo à luz da crítica feminista anglo-americana. Entre os textos críticos que abordam os aspectos de estudos sobre a reprodução da figura feminina na literatura a fim de questionar o domínio do patriarcado, destacam-se as obras de Elaine Showalter (1999) e Sandra Gilbert & Susan Gubar (2000).

No que se refere à estrutura da pesquisa, o capítulo inicial almeja, majoritariamente sob o viés da recepção crítica de Virginia Woolf (1990), bem como sob a recepção de Mary Wollstonecraft (2016) e a teorização de William Baker (2008), analisar o contexto de produção de Jane Austen. Propõe-se a ressaltar o impacto do patriarcado na sociedade inglesa dos séculos XVIII e XIX, em especial na vida de mulheres que optaram pela escrita, além de como tal ocorrência se manifestou na obra *Emma* (1815) de Jane Austen.

Já o capítulo seguinte, à luz de John Mullan (2014), destina-se a pontuar os motivos pelos quais o romance em estudo pode ser taxado como uma obra de grande destaque no panorama da literatura inglesa. Somado a isso, pretende-se, sob uma perspectiva histórica em diferentes partes do mundo, apresentar uma recepção crítica do romance. Em conclusão, serão conduzidas a recepção da autora no século XXI, em meio às contemporâneas mídias digitais, e a manifestação de Jane Austen em cursos acadêmicos disponibilizados para o público.

O capítulo final, por sua vez, se propõe a salientar o uso da figura de linguagem ironia em *Emma* (1815), apresentando e aplicando os seus diferentes tipos em passagens do romance. Por fim, serão analisadas algumas declarações extremamente pontuais provenientes das falas de personagens, as quais dizem respeito a um dos mais importantes temas da obra, a condição da mulher, mas que não estão associadas ao uso da ironia.

2 SOCIEDADE, POLÍTICA, CULTURA E LITERATURA NO CONTEXTO DE *EMMA*

Este capítulo aborda o contexto socio-político-cultural no qual a escritora inglesa Jane Austen viveu no final do século XVIII e início do XIX. Esse contexto determinou uma série de limitações para o feminino, enquanto gênero, no que diz respeito à subordinação existente diante da corrente autoridade masculina, proveniente do modelo de sociedade patriarcal vigente na época. Assim sendo, este capítulo propõe identificar as discussões e os questionamentos encobertos acerca da condição do feminino na escrita de Jane Austen, em especial no romance *Emma* (1815), bem como traçar uma breve aproximação ao contexto de produção de duas contemporâneas: Mary Shelley (1797-1851) e Hannah More (1745-1833).

2.1 AS DIFICULDADES DA AUTORIA FEMININA

Virginia Woolf (1990) se tornou precursora ao propor discussões e análises sobre as maneiras pelas quais mulheres que optavam pela escrita como meio de vida. Em geral, essas foram diminuídas e apagadas no decorrer da história pela autoridade que, até então, o discurso masculino possuía nos âmbitos social, moral e jurídico. A concepção da escritora acerca do feminino também é amplamente abordada em suas obras, sendo que tal concepção está grandemente associada a uma visão de futuro em que uma sociedade mais igualitária e desprovida de um modelo patriarcal era vislumbrada. Segundo Woolf, todos os indivíduos teriam os seus direitos expandidos e a mulher, em especial, teria o direito fundamental de pensar e fazer escolhas.

Virginia Woolf ganhou destaque e é ainda valorizada pela crítica feminista até os dias atuais por seu ensaio *Um teto todo seu*, de 1929, no qual contempla e enumera uma série de questionamentos a respeito da árdua trajetória social, familiar e até mesmo educacional enfrentada por mulheres ao longo do tempo a fim de adquirir seu espaço e reconhecimento no campo literário. Logo no início, o texto apresenta a famosa declaração sobre a necessidade da mulher “ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” (WOOLF, 1990, p. 8).

Inquestionavelmente, Austen foi uma mulher que, no início dos anos de 1800, escreveu sem medo, ódio, amargura, protesto e sem pregação. Isso pode ser confirmado pela observação da autora de *Passeio ao farol*: “Se Jane Austen sofreu de alguma forma, foi definitivamente por conta de limitações impostas à sua vida: uma mulher nunca podia sair sozinha, viajar ou até

mesmo se dirigir à Londres – porém, talvez não estivesse na essência da autora almejar o que ela não podia ter” (Woolf, 1990, p. 74).

Woolf ainda indaga o fato de que, durante toda a história, mulheres tão criativas e reflexivas foram taxadas como bravas e rancorosas, e questiona sobre como isso poderia ter sido diferente, uma vez que a escrita não era algo visto como apropriado para mulheres. Muito provavelmente, elas deveriam ter que se deslocar para a zona rural e se trancar em um quarto para ter um momento de paz para a escrita.

A autora de *Mrs. Dalloway* se refere à Charlotte Brontë e sua obra *Jane Eyre* para ilustrar seu ponto de vista. Woolf cita uma passagem, oriunda do capítulo XII da obra, de quando a protagonista Jane costumava subir ao telhado, enquanto a Sra. Fairfax estava fazendo geleias, e olhar para a paisagem a sua frente sob uma ótica distante. Jane Eyre reflete sobre o quanto teria lucrado se tivesse tido mais mobilidade e contempla, com visão solitária, os campos distantes:

[...] então eu ansiava por um poder de visão que pudesse ultrapassar esse limite; que poderia alcançar o mundo agitado, cidades, regiões cheias de vida que eu tinha ouvido falar, mas nunca visto: que então eu desejava mais experiência prática do que possuía; mais de relações com minha espécie, de conhecimento de uma variedade de caráter do que aqui estava ao meu alcance (Brontë, 2001, p. 93, tradução nossa¹).

Woolf ainda apresenta um questionamento muito pertinente a respeito da autoria feminina no século XVI e pontua que seria impossível para qualquer mulher ter escrito as peças de Shakespeare, por exemplo, na Era Elisabetana. A escritora e crítica literária vai além e apresenta a seguinte questão: “O que teria acontecido se Shakespeare tivesse uma capacitada e talentosa irmã, chamada Judith?” (Woolf, 1990, p. 47). A autora começa a supor como teria sido a vida dessa irmã de Shakespeare se ela tivesse tido a mesma genialidade e gostos do irmão: ela teria fugido de casa, recebido inúmeros “nãos” e muito provavelmente teria suicidado no final. Para uma poeta e dramaturga, era impossível levar uma vida livremente em Londres no século XVI, como William Shakespeare o fez, e qualquer tentativa, nesse sentido, acabaria ocasionando sua morte. Ainda, se tivesse sobrevivido, qualquer coisa que tivesse escrito teria sido distorcida e, definitivamente, seu trabalho permaneceria anônimo.

Woolf indica que a escrita feminina deve desenvolver uma sintaxe própria a fim de alcançar o pleno propósito de expressar um mundo particular conhecido e vivido, por meio de

¹ No original: “[...] then I longed for a power of vision which might overpass that limit; which might reach the busy world, towns, regions full of life I had heard of but never seen: that I desired more of practical experience than I possessed; more of intercourse with my kind, of acquaintance with variety of character, than was here within my reach.”

experiências ou heranças, somente pelas próprias mulheres. Pontua também que, por esse motivo, a forma de linguagem literária masculina se torna imprópria para tal fim. Partindo de tal constatação, apresenta o conceito de *sentença feminina*, que se refere não somente à estrutura em si, mas também ao conteúdo. Como forma de ilustrar essa observação, a ensaísta cita Charlotte Brontë e George Eliot como autoras que falharam ao fazer uso de tal sentença e aprecia o fato de Austen se expressar com grandeza, mantendo-se sempre fiel à sua visão de mundo enquanto escritora. De acordo com Woolf, as mulheres carecem de ferramentas que lhes representem nos mais diversos segmentos. No que diz respeito ao âmbito financeiro, há uma falta de recursos materiais e, por consequência, uma subserviência posterior. Já no tocante ao acadêmico e intelectual, a carência de um processo de educação adequado é apontada e ironizada por Woolf em *Um teto todo seu* (1990), quando a autora destaca o fato de que a presença de uma mulher nas bibliotecas de Cambridge ou Oxford, ou Oxbridge (termo que designa as duas universidades inglesas), só era autorizada mediante duas circunstâncias, sendo uma delas na condição de que a mulher estivesse acompanhada por um professor ou por intermédio de uma carta de apresentação. No que tange à vida em sociedade, a ausência de uma interação social era algo costumeiro na vida de uma mulher. Por fim, no âmbito profissional, o acesso aos meios de publicação e comunicação era dificultoso e, por essa razão, muitas vezes, inexistente.

Além de evidenciar Jane Austen, Woolf também destaca a característica semelhante na escrita de Emily Brontë que, de acordo com Davi Pinho (2014), “[...] enxerga o desejo de revelar o universo feminino como ele *era* ao invés de como *deveria ser*; ou seja, não haveria nestas uma pregação *ensimesmada*”. A título de exemplo, na obra *Orgulho e preconceito* (2014), a primeira sentença já se destaca por retratar, de forma irônica, as credices do universo feminino no tempo de Austen como elas de fato eram: “É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro e muito rico precisa de uma esposa.” (Austen, 2020, p. 9). A ironia se faz presente nessa sentença justamente porque o destaque é dado para a figura masculina em contrapartida à feminina, ou seja, a fortuna e o *status* social de um homem eram elementos almejados pelas famílias, ao passo que a mulher deveria meramente se fazer digna o suficiente para ser considerada e, possivelmente, cobiçada para o matrimônio.

Virginia Woolf, em um dado momento do ensaio, elabora um esboço de tradição literária de autoria feminina na Inglaterra. Como ponto de partida, a escritora Lady Winchilsea (1661-1712) é mencionada. A condessa pertenceu à nobreza e não teve filhos. Sua indignação e melancolia eram claramente perceptíveis em seus poemas no que dizia respeito a sua própria condição e a das mulheres, em geral, de sua época. A poeta se encorajava a dar continuidade à

escrita de seus poemas mesmo sob a suposição de que eles nunca seriam publicados. Logo em seguida, a Duquesa Margaret de Newcastle (1623-1673) é citada. Segundo Woolf, ambas, Lady Winchilsea e Duquesa Margaret de Newcastle, compartilharam as mesmas características: não tinham filhos, eram casadas com homens considerados oportunos, possuíam uma enorme paixão pela poesia, mas acabaram esquecidas, pois, como de costume, pouca informação é veiculada sobre as duas.

Em sequência, Dorothy Osborne (1627–1695), uma figura oposta à duquesa, ou seja, sensível e melancólica, é destacada. Entretanto, Dorothy foi uma escritora britânica de cartas e, de acordo com Woolf, a escrita de cartas não demandava concentração e privacidade. Por essa razão, a menção a Dorothy é breve, à exceção do destaque de seu talento para a escrita. Posteriormente, a dramaturga, poeta, prosadora e tradutora Aphra Behn (1640-1689) é apontada como uma escritora que marcou uma grande diferença na trajetória das mulheres: Behn foi uma figura de classe-média forçada a ganhar a vida devido à morte de seu marido. A poeta teve que trabalhar em igualdade de condições com os homens. Por consequência, provou que o dinheiro poderia ser feito por meio da escrita e, ainda, garantiu o direito para várias precursoras renomadas, a citar Jane Austen, as irmãs Brontë e George Eliot.

No ensaio *Romance e o coração* (1988), publicado em 1923, com o intuito de exemplificar o conceito de sentença feminina, Woolf faz uso da escrita de duas escritoras britânicas do século XX: Romer Wilson e Dorothy Richardson. De acordo com Woolf, Romer Wilson apresenta traços de seriedade no tocante à abordagem de elementos grandiosos, tais como o trovão, a violência, o gênio e a rapsódia. No entanto, a convencionalidade da autora ao se encaixar nos padrões de escrita não a fez romper com as amarras do Realismo para contribuir com uma visão inovativa em relação às emoções dos seres humanos “[...] ela não pegou o habitual e o fez florescer no extraordinário” (Woolf, 1988, p. 366).

Por outro lado, Dorothy Richardson assume inteiramente as consequências eventualmente geradas a respeito dos questionamentos oriundos da psicologia de seu sexo e se faz destemida diante do resultado propiciado em sua obra, o qual, segundo Woolf (1988, p. 367), “[...] podemos contestar seu tamanho, são indubitavelmente genuínos”. Para tal fim, Dorothy emprega a denominada “sentença psicológica do gênero feminino” (Woolf, 1988, p. 367), a qual é capaz de expandir-se aos extremos, elevar frações breves e preencher lacunas indefinidas.

A admiração de Woolf por Austen já tinha sido expressa anos antes no ensaio *Jane Austen and the geese* (1977), publicado em 1920. O termo *geese* [gansos, em inglês] é empregado em referência aos críticos literários. Woolf adota uma postura defensora da autora

de *Persuasão* (1818) e, conseqüentemente, de escritoras em geral. Ela questiona o motivo pelo qual os aspectos sobre a vida pessoal de Austen serem considerados mais relevantes para os críticos do que a sua própria escrita. Indagações impertinentes, como as do tipo “Jane Austen não gostava de cachorros e crianças” (Woolf, 1977, p. 134), e dúvidas absurdas, tais como as relacionadas à sua imagem enquanto ser humano, se Austen teria sido realmente uma dama, se era capaz de ler e até mesmo se dizia a verdade. Woolf (1977, p. 134) ainda declara: “Nunca tivemos diante de nós uma prova tão certa da estupidez incorrigível dos revisores. Desde que Jane Austen se tornou famosa, eles estão assobiando inanidades em coro”.

Na biografia, publicada pela primeira vez em 1920, intitulada *Aspectos pessoais de Jane Austen* (2013) sobre a sua tia-avó, a autora Mary Augusta Austen-Leigh, filha de James Edward Austen-Leigh, sobrinho de Jane Austen e filho de seu irmão mais velho, identifica os primeiros indícios de produções compostas durante a juventude de Austen. Essas se caracterizam por uma escrita não convencional de uma adolescente irreprimível, irreverente e disposta a confrontar convenções. Virginia Woolf faz uso de tal material para destacar que, apesar de serem anotações leves e infantis sobre a margem da história da Inglaterra do final do século XVIII, Jane Austen emprega sua voz natural e acaba servindo como uma resposta para os críticos.

Ainda voltada para a juventude de Austen, no ensaio *Jane Austen praticando* (1988), publicado em 1922, Woolf faz a resenha de *Amor e amizade*, de 1790, um romance satírico escrito pela autora em seus 14 anos de idade. Ao pontuar que Austen não escreveu com nenhuma intenção de arrancar risadas de seus irmãos e irmã e nem mesmo com uma finalidade doméstica, Woolf conclui que ela, sendo uma adolescente, escreveu para todo e qualquer tipo de público e que, ao mesmo tempo, adotou uma postura altamente sarcástica e irônica. Uma vez identificada a real personalidade de Austen, Woolf contesta e se opõe a críticos que tentam modificar sua imagem em algo que não condizia com a realidade.

Em um quarto ensaio, intitulado *Jane Austen* (2014), publicado em 1925, Woolf relata com grande pesar que o pouco que é notório a respeito de Jane Austen se deve às poucas cartas escritas à sua irmã, Cassandra Austen, que, mais tardiamente, decidiu queimá-las por um grande receio de que suas informações pessoais pudessem ser usadas de forma indevida. Dessa maneira, é salientado que a maior parte da biografia da autora é baseada em boatos.

A sensacional habilidade de Austen em ser capaz de estimular seus leitores a consumação do que de fato está por de trás de todos os eventos banais de seus romances, também é um dom altamente estimado por Virginia Woolf, que salienta a peculiaridade de Austen em ter sido uma autora muito mais intensa do que é evidenciado na exterioridade.

Segundo Woolf (2014), Austen entusiasma e conduz o leitor para as circunstâncias do romance, motivando-o a preencher determinados vazios dos diálogos.

Em termos de recepção crítica, Woolf tece comentários específicos sobre o romance *Emma*. A autora de *Orlando* enaltece a grandiosidade de Austen por ser precisa ao saber reter a ansiedade e a dúvida do leitor durante todo o enredo com múltiplas mudanças que ocorrem, além de propiciar reflexões intensas que se afastam da mera aparência. Características como os salões de baile, vestidos, etiqueta e bons modos são puramente artifícios utilizados por Austen para compor sua arte que se distancia da superfície. A alegação predominante de Virginia Woolf no primeiro ensaio mencionado, *Um teto todo seu* (1990), trata-se de uma vislumbrada existência de autonomia material que deveria existir na vida de uma mulher, além da discussão sobre a presença requisitada e, muitas vezes, forçosa em um local carente de privacidade – particularidade indispensável para o processo de escrita: o ambiente doméstico.

Ainda sobre o confinamento imposto às mulheres sob uma perspectiva feminina e tendo como referência a literatura vitoriana, Sandra Gilbert e Susan Gubar, no livro *The madwoman in the attic* (A louca no sótão), de 2000, discutem questões como o anonimato e o reconhecimento por parte de autoras da época, a citar Charlotte Brontë e George Eliot, e suas inabilidades de permearem ou até mesmo de se estabelecerem no campo literário. Jane Austen, entretanto, não deixou de expressar, por meio de seus romances, seu descontentamento com o papel que era atribuído às mulheres, isto é, o papel de submissão feminina em uma sociedade patriarcal:

Embora ela tenha se tornado um símbolo da cultura, é chocante como Austen persistentemente demonstra seu desconforto com sua herança cultural, especificamente sua insatisfação com o lugar restrito atribuído às mulheres no patriarcado e sua análise da economia da exploração sexual. Ao mesmo tempo, porém, ela sabe desde o início de sua carreira que não há outro lugar para ela a não ser um lugar apertado, e sua estratégia paródica é um testemunho de sua luta com estruturas inadequadas, mas inevitáveis. (Gilbert; Gubar, 2000 p. 132, tradução nossa)².

Diante da vulnerabilidade das mulheres em geral, Gilbert e Gubar afirmam que cabe a elas, somente, a convivência ao confinamento sem levar em conta a opressão sofrida: “E sempre, para Austen, são as mulheres – porque são muito vulneráveis no mundo em geral – que devem concordar com seu próprio confinamento, não importa o quão sufocante seja” (Gilbert; Gubar,

² No original: “Although she has become a symbol of culture, it is shocking how persistently Austen demonstrates her discomfort with her cultural inheritance, specifically her dissatisfaction with the tight place assigned women in patriarchy and her analysis of the economics of sexual exploitation. At the same time, however, she knows from the beginning of her career that there is no other place for her but a tight one, and her parodic strategy is itself a testimony to her struggle with inadequate but inescapable structures”.

2000 p. 132, tradução nossa³). As autoras ainda acentuam o descontentamento de Austen ao apontar o quão prejudicial era para as mulheres se acomodarem e viverem em uma cultura criada única e exclusivamente por homens, além da crença por parte da escritora de que literaturas prévias e de seu próprio tempo eram fontes de criação para escritores que contribuíam para o enfraquecimento das mulheres.

Jane Austen, em concordância com Mary Wollstonecraft, solidificou o seu afastamento de tais conceitos e ideias que as instituíam e que tinham, como estrutura, uma sociedade patriarcal. Os autores de sua época apresentavam personagens femininas fúteis e enfraquecidas, moldadas em benefício de suas próprias conveniências. Em *Reivindicação dos direitos da mulher* (2016), publicado em 1792, Wollstonecraft aponta o filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e o médico e escritor escocês John Gregory (1724-1773) como exemplos de figuras masculinas que colaboraram para atribuir traços artificiais e fracos para à imagem da mulher, o que eventualmente acarretaria uma ideia de desutilidade dessas para a sociedade.

Como explica Mary Wollstonecraft, em sua obra filosófica sobre a natureza do homem *Emílio, ou Da educação* (2018), publicado em 1762, Rousseau elabora um esboço referente à figura feminina por meio de comentários e reflexões. Wollstonecraft destaca a personagem Sofia e expõe a visão de Rosseau. O filósofo, além de destacar o fato de que as mulheres são fracas e passivas, pois têm menos força corporal que os homens, também afirma que a mulher fora criada para satisfazer ao homem e, por isso, fazer-se agradável deveria ser o grande propósito de sua existência.

Em sequência, o físico, escritor, médico e moralista John Gregory e sua obra *O legado de um pai para suas filhas, M.D.* (2020), publicado em 1761, são mencionados por Wollstonecraft. De acordo com ela, Gregory, em seu livro, orienta pais e mulheres nas mais diversas áreas: religião, conduta moral e convivência com homens, em especial no que diz respeito ao casamento. O autor recomenda que mulheres devem camuflar qualquer tipo de conhecimento que eventualmente poderiam ter a fim de resguardar sua imagem, pois, assim, seriam capazes de conquistar um marido.

Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) também apontam o poema *Paraíso perdido* (1667), escrito por John Milton, como um exemplo de escrita na qual o contraste explícito entre a figura otimista e bondosa do homem, inserido em um mundo visonário e poético, e a figura da mulher, que é discretamente associada à Eva e ao demônio.

³ No original: “And always, for Austen, it is women—because they are too vulnerable in the world at large—who must acquiesce in their own confinement, no matter how stifling it may be”.

A alienação da autora sobre à sua tradição patriarcal agressiva, constitui-se de sua herança augustana, sendo a Era Augusta um período durante a primeira metade do século XVIII, na Inglaterra, cujos poetas criaram versos inspirados em autores como Virgílio e Ovídio. Marcada por grandes realizações literárias e caracterizada pela ênfase na razão e na moralidade, a Era Augusta desenvolveu um estilo de literatura inglesa produzido durante os reinados da Rainha Ana, do Rei George I e do Rei George II, terminando na década de 1740. Foi uma época literária que caracterizou o rápido desenvolvimento do romance, uma explosão na sátira, a mutação do drama da sátira política para o melodrama e uma evolução em direção à poesia de cunho pessoal. Embora seja uma era mais conhecida pelo emprego de formas literárias altamente regulamentadas e estilizadas, algumas das inquietações dos escritores prenunciaram as inquietudes da era romântica posterior, com as emoções, o povo e um modelo autoconsciente de autoria. Há um consenso sobre a filosofia, a política e a literatura terem se afastado das antigas preocupações das cortes medievais à medida que se aproximaram de algo mais semelhante a uma sensibilidade moderna.

As obras de Austen remetem a outras autoras contemporâneas que viveram e escreveram sobre a mesma condição de valores morais que dominaram a Inglaterra no século XVIII e início do século XIX. Mary Shelley (1797-1851), escritora contemporânea a Jane Austen e filha de Mary Wollstonecraft, também se tornou uma figura renomada no meio literário inglês. Shelley foi uma romancista inglesa que escreveu o aclamado romance gótico *Frankenstein, ou o Prometeu moderno* (2022), publicado em 1818, que é considerado um exemplo inicial de ficção científica. Além de escritora, ela também editou e promoveu os trabalhos de seu marido, o então poeta romântico Percy Bysshe Shelley. Seu pai, William Godwin, foi um jornalista, filósofo político e romancista, e sua mãe, Mary Wollstonecraft, dedicou-se à defesa dos direitos das mulheres e publicou o aclamado *Reivindicações dos direitos da mulher* (2021), publicado em 1792. Nele, aborda temáticas relacionadas às várias opressões sofridas por mulheres, a começar pela discussão sobre a racionalidade das próprias, isto é, ainda havia discussões sobre a capacidade de mulheres raciocinarem durante o século XVIII. Wollstonecraft vai além e especula a origem do desprezo diante do sexo feminino em relação à instituição do casamento, à educação, à moralidade e no âmbito político.

Wollstonecraft faleceu poucos dias após dar à luz a Mary Shelley. Apesar da morte da mãe, a herança cultural deixada por ela em suas obras influenciou demasiadamente a escrita de Shelley. Assim como Jane Austen, Shelley viveu inserida em uma sociedade fortemente patriarcal e recebeu estímulos durante a sua criação no tocante a sua educação, tendo como exemplo o próprio romance *Frankenstein, ou o Prometeu moderno* (1818), que fora escrito

enquanto a autora ainda tinha somente dezenove anos de idade. A estudiosa Mary Poovey (1984) identifica a tensão apresentada entre o texto e as adversidades relacionadas ao gênero feminino em *Frankenstein*. Por intermédio da figura do monstro da narrativa, Shelley é capaz de transmitir suas aspirações e, até certo ponto, propõe uma reflexão a respeito do processo de autoafirmação e acolhimento social.

As obras de Shelley, bem como as de Austen, além de seus aclamados enredos, também se tornaram apreciadas pela sociedade uma vez que os leitores não eram capazes de assimilar as camadas mais profundas de uma escrita feminina, isto é, as críticas e denúncias que eram inseridas por meio de metáforas e significados camuflados em um romance de autoria feminina dos séculos XVIII e XIX. Ambas as autoras foram bem sucedidas e inovadoras ao alcançarem notoriedade por, paralelamente, acatarem e fomentarem incômodos que eram relativos, na realidade, às suas próprias vidas em suas obras.

No entanto, o entendimento de cada escritora foi único. Austen não tinha as experiências de viagem que Wollstonecraft ou Shelley possuíam e precisou escrever para complementar o seu sustento após a morte do pai. Apesar de todas as diferenças em suas realidades, as três se preocuparam com o mesmo obstáculo: a delicada situação dos anseios de uma mulher inserida em um modelo de sociedade restritivo.

No que diz respeito à literatura de autoria feminina nos séculos XVIII e XIX, também é contemporânea à Jane Austen a escritora religiosa Hannah More (1745-1833), que era reformadora social, poeta e dramaturga aclamada por sua escrita de caráter moral e religioso. Segundo Jane Nardin (1998), More deu início à sua vida adulta como professora e encarava sua escrita como um instrumento alternativo e mais elevado de pedagogia a que já estava previamente habituada. Independente do gênero categorizado para à sua arte, a visão da escritora era o de primordialmente conduzir os seus leitores para o caminho religioso. More também se dedicou a questionar as limitações sociais que eram intimadas às mulheres de sua época, em especial, por meio do processo de educação ao publicar o tratado *Restrições no sistema moderno de educação feminina, com visão de princípio e conduta prevalente entre as mulheres de posição e fortuna*, de 1799. A autora tentou ampliar a consciência de uma educação para além de questões triviais relativas ao comportamento da mulher diante da sociedade, isto é, conteúdos frívolos.

De acordo com Ana Patrícia Rodrigues (2011), a escrita de More é fortemente marcada por um tom religioso, destacando a importância das mulheres para a perpetuação de bons costumes cristãos. Por esse motivo, os pensamentos da autora não dialogavam com os do Iluminismo, haja vista que o movimento compartilhava ideologias racionalistas e, muitas vezes,

de cunho ateu. Em sua obra *Restrições no sistema moderno de educação feminina, com visão de princípio e conduta prevalente entre as mulheres de posição e fortuna*, de 1799, More menciona sua contemporânea Mary Wollstonecraft, referida como a autora de *The wrongs of woman* (Os erros da mulher), de 1798, que foi uma sequência inacabada de seu tratado político revolucionário intitulado *Reivindicação dos direitos da mulher*, de 1792. Wollstonecraft é considerada por More como um exemplo de uma escritora influenciada por tais ideais difundidos, por exemplo, pelo filósofo francês Voltaire (1694-1778).

O período entre 1714 e 1830, historicamente referido como a Era Georgiana no Reino Unido, ficou particularizado como um momento histórico no qual a presença da mulher no ambiente doméstico e a exclusiva tarefa de realizar os afazeres domésticos com qualidade foram muito demandadas. Por essa razão, a falta de estímulo aos estudos era inserida nesse contexto. More julgava a educação das mulheres como algo primordial para melhor contribuição e progresso para a sociedade como um todo. Em suma, Jane Austen, Mary Shelley e Hannah More, entre outras escritoras, em suas diferentes conjunções históricas e esferas sociais, indagaram – algumas diretamente, outras de forma indireta – as barreiras que as impunham uma série de limitações no tocante ao estilo de vida das mulheres.

No que tange às condições do feminino na sociedade inglesa do século XIX, Virginia Woolf (1990), em *Um teto todo seu*, deu início, por intermédio de argumentações de caráter feminista e questionamentos em relação à produção literária de autoria feminina, a uma abordagem sobre a falta de valorização e de condições de trabalho para as mulheres no campo literário. Diretamente conectado com tal alegação, Woolf (1990, p. 25) declara: “Não se pode pensar bem, amar bem, dormir bem, quando não se jantou bem”. A autora destaca o efeito que a pobreza tem na ficção e o motivo pelo qual as mulheres não conseguiam suas respectivas independências financeiras, o que significa dizer que a liberdade intelectual estaria diretamente ligada à sua condição material, que, por ventura, afetaria suas habilidades de comunicação e criatividade.

Em *Um teto todo seu* (1990), é informado que Jane Austen viveu em um contexto de produção extremamente sufocante, haja vista que a escritora não tinha um cômodo próprio para a elaboração de sua arte, tendo até mesmo que chegar a esconder seus manuscritos. Woolf ainda destaca, tendo como referência Jane Austen, as irmãs Brontë e George Eliot, apontando que tais mulheres, altamente criativas e reflexivas, ainda foram encaradas como amargas e agressivas:

Era uma pena que a mulher que sabia escrever assim, cuja mente estava sintonizada com a natureza e a reflexão, tivesse sido forçada à raiva e à amargura. Mas como ela poderia ter ajudado a si mesma? Eu perguntei, imaginando as zombarias e as risadas,

a adulação dos bajuladores, o ceticismo do poeta profissional. Ela deve ter se trancado em uma sala no interior para escrever, e talvez tenha sido despedaçada pela amargura e escrúpulos, embora seu marido fosse o mais gentil, e sua vida de casado, perfeita. (WOOLF, 1990, p. 66).

Ao se referir à sua arte como “um pequeno pedaço (duas polegadas de largura) de marfim”, Austen expressa sua insegurança, em meio ao seu contexto social, de anunciar sua ocupação enquanto uma mulher escritora: “A analogia de Austen para sua arte – seu ‘pequeno pedaço (duas polegadas de largura) de marfim’ – sugere uma fragilidade que nos lembra do risco e da instabilidade fora do espaço ficcional.” (GILBERT; GUBAR, 2000 p. 129, tradução nossa)⁴. Ao adotar tal postura, sua situação financeira era, de modo direto, comprometida e, por essa razão, juntamente com sua família, mudou-se para diversas cidades ao longo de sua vida. Em 1801, o pai da autora anunciou a mudança da família para a cidade de Bath. Logo após, Austen viveu em Clifton e Southampton antes de ir para a vila de Chawton em Hampshire em 1809. Ela faleceu em Winchester, em 18 de julho de 1817, sem alcançar sua independência.

2.2 A SUBMISSÃO DA MULHER À AUTORIDADE PATRIARCAL

Tendo nascido na pacata vila de Steventon, em Hampshire, Inglaterra, em 16 de dezembro de 1775, Austen foi a sétima filha de uma família de oito irmãos. Seu pai, George Austen, e sua mãe, Cassandra Austen, eram retratados como pertencentes à classe social da pequena nobreza, em inglês nomeada como *gentry*. George Austen era um sacerdote anglicano que dirigia uma paróquia, e descendente de uma família afortunada com boas relações sociais firmadas. Dessa forma, proveu uma biblioteca com mais de quinhentos livros a todos os seus filhos, os quais tinham acesso a todo o acervo. Como previamente indicado, poucas informações factuais existem a respeito da vida autora, com exceção das poucas cartas dirigidas à sua irmã Cassandra, pois muitas foram destruídas pela própria Jane sob o argumento de serem de caráter muito pessoal e reminiscências que alguns membros de sua família deixaram por escrito.

No que concerne à sua vida romântica, segundo Jan Fergus (2005), por volta dos seus quase vinte e sete anos, foi pedida em casamento por um cavalheiro que era amigo em comum de algumas de suas amigas. Além disso, o rapaz era cinco anos mais jovem do que Austen e herdeiro de uma propriedade no condado de Hampshire. No início, a autora aceitara o pedido, mas, logo, mudou de ideia e o rejeitou.

Austen começou a escrever desde muito cedo e suas obras de mocidade tiveram início

⁴ No original “Austen’s analogy for her art—her “little bit (two Inches wide) of Ivory”—suggests a fragility that reminds us of the risk and instability outside the fictional space”.

em 1787, quando tinha apenas onze anos. Chegou a escrever três romances antes dos vinte e cinco anos, em um momento em que as conjunturas de trabalho para mulheres no mercado literário não eram favoráveis. Assim, ela dependeu, de certa maneira, de outras escritoras contemporâneas para que também criassem e sustentassem o mercado de ficção doméstica feita por mulheres. Muitas autoras de seu tempo, tais como Ann Radcliffe, Frances Burney, Charlotte Smith, Elizabeth Inchbald e Maria Edgeworth, as quais Austen muito admirava, chegaram a receber mais fama e fortuna do que ela própria. O número de literatas aumentou consideravelmente ao longo da primeira metade do século XVIII, mas atingiu o seu ápice apenas na segunda metade.

Segundo Jane Spencer (2006), em seu capítulo *Mulheres escritoras e o romance do século XVIII*, durante o século XVIII, as mulheres lutaram por uma autoridade literária paralelamente ao momento em que a identidade genérica do romance estava se constituindo. Por isso, a pluralidade e ao mesmo tempo a dissemelhança entre as técnicas e as inquietações pessoais de cada autora são realçadas. O gênero romance, no início do século XVIII, variou entre diferentes formas e tons. Colocando como primeiro exemplo, Spencer menciona a escritora Eliza Haywood (1693-1756) e seus contos de paixão, narrados em terceira pessoa, que tinham como tema central o poder do amor. Em seguida, a poetisa, ensaísta e escritora de ficção Elizabeth Rowe (1674-1737) e seus romances integrados a ambientes de caráter mais moralizantes são mencionados. Por fim, Jane Barker (1652–1732) e Mary Davys (1674–1732) são citadas como duas romancistas que produziram histórias construídas por meio de uma narrativa de caráter mais autobiográfico. Assim, nota-se que a discussão instaurada no século XVIII se pautou não somente na argumentação direcionada para o confinamento das mulheres ao ambiente doméstico, e sim à importância dessa mesma domesticidade para o processo de escrita, visto que os romances do século XVIII desempenharam o papel de portadores de preocupações privadas de suas respectivas escritoras na impressão pública. Ainda que a esfera social fosse dominada pela figura masculina, alguns de seus segmentos, como a publicação, especialmente de romances, era de fácil acesso para as mulheres.

Estar vinculada ao processo de escrita, para qualquer mulher naquela época, acarretaria um demérito para sua imagem e, conseqüentemente, para a de sua família. Austen viveu e escreveu durante um período no qual o gênero romance não era apreciado, pois a visão era a de que esse poderia estimular seus respectivos leitores a comportamentos e pensamentos inadequados. Questionava-se, então, o valor moral do gênero romance, e ele era encarado como tentativas intelectuais primárias de se explicar o mundo por intermédio da fantasia. Acreditava-se, pois, que tal gênero eventualmente atrairia pessoas imaturas e as desviaria do caminho

considerado apropriado, sem mencionar a visão moral que poderia também ser alterada. Sendo assim, tais discriminações nortearam muitas autoras a publicar suas obras anonimamente.

A realidade de escritoras no século XIX era completamente pautada em um ambiente doméstico: escreviam de lá e sobre lá, uma vez que não tinham empregos e, portanto, não saíam de casa. É necessário também considerar que as mulheres não tinham, sequer, acesso à educação formal. Em sintonia com Jane Todd (2015), entretanto, uma exceção ocorrera na família de Austen e, por essa razão, tanto Jane quanto sua irmã Cassandra frequentaram escolas, sendo que, em princípio, por um curto período de tempo, ambas, em companhia da prima Jane Cooper, foram encaminhadas para uma escola em Oxford, dirigida por Sra. Ann Cawley, a tia de Cooper. Posteriormente, após um surto de febre tifoide na escola, a Sra. Cawley decidiu mudar sua escola para Southampton, na costa de Hampshire, em 1783. Depois de adoecerem seriamente, as duas irmãs voltaram para casa. Na primavera de 1785, Jane e Cassandra foram conduzidas para um internato supervisionado para filhas do clero e da pequena nobreza chamado *Internato feminino de Reading* na cidade de Reading em Berkshire, Inglaterra. No entanto, a despeito do caráter distinto de sua educação, uma grande porção do processo foi realizado em casa pelo seu próprio pai, o reverendo George Austen.

É pertinente pontuar que mulheres solteiras não enfrentavam a falta de reconhecimento legal que uma mulher casada deveria suportar, porém dependiam da concordância dos pais para tomar qualquer decisão. Na esfera social, os genitores prezavam pela modéstia, reputação e pelo foco na aquisição de um casamento. Por outro lado, se uma escritora fosse casada, ela eventualmente enfrentaria empecilhos, já que mulheres casadas não tinham validade legal, sendo impedidas de possuir ou assinar contratos. As mulheres também não podiam sair desacompanhadas e nem possuíam capital, já que todas as posses, isto é, o dinheiro, eram do pai ou marido, se fossem casadas.

Em 1882, a Lei de Propriedade de Mulheres Casadas (*Married Women's Property Acts*, em inglês) foi consolidada pelo Parlamento do Reino Unido e, por consequência, ela modificou a legislação inglesa, que, anteriormente, definia a subordinação da mulher ao marido. A lei outorgou que mulheres se tornassem capazes de adquirir, manter e dispor, por testamento ou de outra forma, qualquer propriedade real ou pessoal como sua propriedade desassociada. Os tribunais, por sua vez, passaram a reconhecer maridos e esposas como duas identidades legais independentes. Além de todas as privações que sofriam, ainda eram cobradas a exercer, brilhantemente, os afazeres domésticos, o que fazia com que o processo de escrita, quando presente – o que era raro pois a maioria era analfabeta –, devesse ser adaptado a essa cobrança restritiva.

Jane Austen era acostumada a escrever com base na experiência sobre a vida da vila Chawton em Hampshire, Inglaterra, e suas características mais comuns, tais como o ritmo normal de conversação das pessoas e as repetições maçantes, as notícias antigas e as piadas pesadas. Precisamente, por ter vivido em um contexto muito restrito, sua obra fora considerada limitada e sem a mínima pretensão de abordar questões consideradas masculinas – em outras palavras, temas no tocante às guerras e aos assuntos políticos. As mulheres da época, na verdade, encararam a escrita literária como um instrumento capaz de alterar estereótipos e visões pejorativas sobre elas mediante à carência de um prestígio social. Sobre isso, Lyn Pykett (2001) pontua o fato de que, por terem sido ignoradas nos domínios públicos, as mulheres do século XIX encontraram na escrita um caminho para modificar a visão depreciativa que a sociedade pregava. Dessa forma, elas buscaram abordar temáticas relacionadas não somente ao gênero enquanto um entrave, mas também a conteúdos de caráter mais profundo, como a sexualidade:

Dada a falta de representação política e a ineficaz posição jurídica e social, a participação no domínio cultural - e, particularmente, a escrita - foi uma das maneiras mais significativas pelas quais as mulheres do século XIX podiam moldar e mudar a forma como entendiam seu próprio gênero e sexualidade, e como estes eram entendidos de forma geral.” (Pykett, 2001, p. 79, tradução nossa)⁵.

William Baker (2008) introduz o conceito do “cinismo feminino”, no qual eleva a inteligência de Austen e a categoriza de uma forma positiva, destacando a circunstância pela qual a escritora foi capaz de se distanciar do público, divertir-se com os piores defeitos de sua sociedade e, por fim, transformar as imperfeições das pessoas em enredos para a sua arte.

O parágrafo de abertura do romance *Emma* (1815) provê aos seus leitores dados precisos sobre a protagonista no que tange ao caráter, personalidade, inteligência e disposição econômica. A título de um exemplo muito incomum para a época, a protagonista Emma Woodhouse é descrita como uma personagem que, apesar de sua condição enquanto mulher em uma sociedade patriarcal, consegue vindicar suas vontades próprias, expressar seus julgamentos sobre os demais e, conseqüentemente, manifestar seus propósitos para as vidas de outros personagens, principalmente com respeito a Harriet Smith.

Já no segundo parágrafo, algumas particularidades de sua origem familiar são fornecidas, e o leitor já se torna ciente de que, após o casamento da irmã, Isabella Knightley,

⁵ No original “Given their lack of political representation, and their inequitable legal and social position, participation in the cultural domain – and particularly writing – was one of the most significant ways in which nineteenth-century women could shape and change how they understood their own gender and sexuality, and how these were understood more generally”.

Emma assumiu poder e autoridade, uma situação que se estendera desde cedo, uma vez que sua mãe havia falecido há tanto tempo para que ela ao menos se lembrasse de suas manifestações de carinho. Logo em seguida, o primeiro defeito da protagonista é apontado pelo narrador onisciente: os verdadeiros desfortúnios do contexto familiar de Emma fizeram a protagonista a se acostumar com tudo feito sob a sua vontade e maneira, além da constante desvirtude de se ver superiormente elevada a outras pessoas.

Contudo, o pior defeito de Emma é apontado pelo narrador no quarto parágrafo “[...] Os verdadeiros males da situação de Emma eram, na verdade, o poder de ter as coisas feitas a seu modo e uma disposição para pensar um pouco bem demais de si mesma” (AUTEN, 2003, p. 11). Como forma de ilustração de tal declaração sobre a protagonista, no parágrafo seguinte, o casamento da governanta Senhorita Taylor é mencionado. A concretização de um matrimônio, naturalmente, tende a ser visto como motivo de celebração e alegria. Entretanto, para Emma, uma “tristeza suave”, como é descrito na obra, ocupou seu coração, ao passo que Emma não teria mais a sua companhia diária e sua inteira dedicação: “[...] A perda de Miss Taylor foi a primeira tristeza de sua existência” (AUTEN, 2003, p. 11).

Contudo, a começar por *Razão e sensibilidade* (1811) até o romance *Emma* (1815), as obras de Austen foram publicadas de forma anônima, já que, até o século XVIII, a escrita literária era vista como um ofício majoritariamente masculino, pois a intelectualidade era encarada como algo que desviaria as mulheres de seus caminhos naturais, isto é, do casamento. Muito se discutia a respeito de ter um trabalho fora do ambiente doméstico e se as mulheres seriam capazes de, simultaneamente, executar ambas as tarefas com maestria.

Jane Austen, em seu próprio meio familiar e de amigos, relacionava-se com autores publicados, inclusive escritoras. Motivada por tal contato com a indústria por intermédio desses conhecidos, a autora talvez tenha se entusiasmado a ingressar nesse comércio. Em seu tempo, quatro formas de publicação eram destinadas a escritores que almejavam receber por seu trabalho: o primeiro, por meio de uma assinatura; o segundo, sob uma participação nos lucros; o terceiro, pela venda dos direitos autorais, e o último, por comissão. Igualmente incorporado à ideia de uma publicação independente, Austen utilizou a publicação por comissão com mais frequência, no formato em que todos os custos de publicação eram arcados pelo autor, ao passo que a distribuição de cópias era destinada ao editor.

Muitas escritoras que hoje conquistaram seu espaço literário, com a expansão da indústria da Literatura no século XIX, tiveram que lutar por reconhecimento dentro de um sistema que era completamente traçado e desempenhado por homens. No que se refere à Jane Austen, a escritora teve um processo de publicação ainda mais acanhado, pois dependeu de seu

pai e irmão para resolver todas as questões burocráticas e, diferentemente de outras autoras precursoras, se manteve formal e comercial no que diz respeito às suas relações com editores, que, naquela época, eram somente homens. Embora tardiamente, Austen decidiu negociar com os editores por conta própria visando ao aumento de seu lucro, sendo que, em seu tempo, ainda era convencional que parentes do sexo masculino de uma escritora assumissem todo o trâmite burocrático com as editoras.

As próprias reproduções de escritoras sobre mulheres em geral eram traçadas por meio de julgamentos inconstantes, incoerentes e desproporcionais acerca da visão do gênero feminino e da sexualidade feminina. Esses se alastravam nos campos da lei, da análise social e da medicina, uma vez que todas essas esferas eram geridas por homens.

Tendo em vista que uma representação cultural não tem por objetivo unicamente o de retratar uma identidade, mas também o de exercer, de uma certa forma, poder e uniformização diante de uma comunidade, Pykett (2001) aponta que a escrita feminina foi monitorada e modelada por instituições de publicação gerenciadas por homens e por uma pregação recorrente a respeito do gênero a qual foi absorvida pelas próprias escritoras e revisoras:

As representações de escritoras mulheres sobre mulheres, o feminino e a sexualidade feminina também foram moldadas pelo instável, contraditório e conceituações "desiguais" a respeito do gênero feminino e sexualidade feminina que proliferaram nos domínios da lei, análises sociais, medicina, ciência e o campo emergente da psicanálise, todos estes controlados por homens, em todos os quais a mulher foi construída como uma 'criatura relativa', que foi definida por meio de relações biológicas, afetivas e jurídicas com os outros." (PYKETT, 2001, p. 79, tradução nossa)⁶.

A estudiosa ainda vai além e menciona que a biomedicina definia a mulher a partir de sua capacidade reprodutiva, sendo a mulher interpretada como um corpo sexuado. Assim, a condição e contribuição social das mulheres eram encaradas como atributos regidos por seus respectivos sistemas reprodutores. Tal perspectiva, somada às equivocadas fundamentações sobre o inferior desenvolvimento evolutivo das mulheres, contribuiu como argumento para o esclarecimento que as impedia de serem admitidas nas esferas públicas: mercado de trabalho e educação. Alegava-se, ainda, que o excesso do uso cognitivo do cérebro absorveria energia que deveria ser destinada unicamente à reprodução.

⁶ No original "Women writers' representations of women, Woman, the feminine, and female sexuality were also shaped by the unstable, contradictory and 'uneven' conceptualizations of feminine gender and female sexuality which proliferated in the male-controlled domains of the law, social analysis, medicine, science and the emerging field of psychoanalysis, in all of which Woman was constructed as a 'relative creature', who was defined through biological, affective and legal relationships to others".

Apesar do entusiasmo da autora ao descrever a vida de comunidades de vilas rurais, muitos contemporâneos não compartilhavam sua visão, e revisores encararam suas obras como amenas. Raymond Williams (1984) entende que a reservada visão social de Austen, diante da limitação entre os diferentes grupos sociais de personagens em suas relações sociais, restringiu a autora a uma inadequada discriminação estrutural. Williams ainda questiona o motivo pelo qual Austen ignorou eventos históricos decisivos, como as guerras napoleônicas. Segundo o estudioso, o foco de Austen sempre é direcionado à tentativa de alcançar uma determinada classe social, portanto, ao se limitar somente a esse processo de conquista, a autora, automaticamente, torna-se incapaz de visualizar outras classes e outros dados históricos que poderiam também ter sido revelantes para as suas obras. No entanto, ainda que de forma indireta e velada, ao elencar inúmeras situações referentes à submissão da mulher inserida na sociedade patriarcal, Austen, de fato, abordou temáticas de cunho histórico.

O período de publicação da autora, de 1811 a 1817, corresponde ao período de Regência, quando George IV tornou-se Príncipe Regente. A transição do Rei George III para seu filho, George IV, foi marcada por guerras que impactaram profundamente a Inglaterra enquanto nação. Muitas questões políticas e espirituais podem ser encontradas nas obras de Austen, mas a autora não adotou uma postura defensora de tais sistemas e ideais, muito pelo contrário, propôs questionamentos em oposição a soluções. Há, na verdade, uma distinção entre os cenários bucólicos dos romances de Austen e a real figuração desses na Inglaterra industrial dos séculos XVIII e XIX.

Entretanto, apesar de ter conquistado seu espaço no cânone literário inglês, a vida de Austen enquanto escritora, que viveu no anonimato e conviveu com a falta de privacidade e tempo para concentração, foi árdua no tocante ao seu gênero. A autora estava inserida em uma sociedade altamente patriarcal que ditava e estabelecia normas extremamente restritivas para as mulheres.

Virginia Woolf (1990), em seu ensaio *Um teto todo seu*, discute os problemas enfrentados pela autoria feminina e faz diversos questionamentos acerca do tema “mulheres e ficção”, diretamente ligado à dependência financeira que as impedia de querer traçar algo diferente para suas vidas, e, como foco, a autora acentuou a vocação pela escrita. Woolf destaca o fato de que Jane Austen escreveu até o fim de sua vida em um contexto sufocante, pois não tinha uma sala de estudos separada para se dedicar à escrita de seus romances, sem mencionar o motivo pelo qual escondia seus manuscritos ou cobria-os com um pedaço de mata-borrão.

A autora solidificou seu afastamento de tais conceitos e ideias que tinha como referência

provenientes de uma sociedade patriarcal, na qual a escrita era moldada e regulada por homens e a sexualidade feminina, retratada como indisciplinada e desequilibrada. As figuras da prostituta, da mulher histérica que porventura recusava o casamento ou a maternidade e a da mãe ruim eram diagnósticos comumente divulgados em periódicos científicos e jornais. A difusão de tamanha desinformação fortalecia o discurso defensor da prática do controle e vigilância sob as mulheres, nas esferas moral, médica e jurídica, a serem realizados por uma autoridade masculina. Devido ao contexto, os escritores da época apresentavam personagens femininas fúteis e enfraquecidas.

Entretanto, a postura da autora se manifesta por meio de sua arte, mesmo que limitada pelos padrões do gênero romance de sua época. Apesar da tentativa de ocupar um ambiente seguro enquanto escritora, Jane Austen reconheceu sua inabilidade de permear ou até mesmo de se estabelecer em tal espaço, como é pontuado pelas autoras Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000, p. 129, tradução nossa)⁷:

Além de ver sua arte metaforicamente, como seus críticos também fariam, em relação às artes femininas severamente desvalorizadas até bem recentemente (pois pintar em marfim era tradicionalmente uma ocupação “feminina”), Austen tentou, por meio de limitações novelísticas auto-impostas, definir um lugar seguro, mesmo que ela parecesse admitir a impossibilidade de realmente habitar um espaço tão pequeno com algum grau de conforto.

Jane Austen foi contemporânea de poetas românticos como William Wordsworth, Lord Byron e Walter Scott, porém é possível encontrar em suas obras características provenientes da era neoclássica, mais especificamente do gênero literário conhecido como “comédia de costumes”. Nele, elementos mais realistas e um uso mais preciso da ironia e da sátira se fazem presentes como formas de crítica diante de uma determinada sociedade de classe alta, a qual compunha o público leitor de então. Tendo como pano de fundo um olhar altamente crítico e satírico, Austen fez uso de uma urbanidade e de bons modos que constituem uma sociedade. Todo o cenário descrito pela escritora em suas obras, tais como as visitas em casas, os bailes e passeios, são lugares em que as relações da obra se firmam: relações conflituosas em que a autora, na verdade, trata questões mais sérias, a exemplo da condição feminina, do dinheiro e da posição social.

De acordo com Sandra Vasconcelos (2014), o uso da ironia é uma poderosa ferramenta

⁷ No original: “Besides seeing her art metaphorically, as her critics would too, in relation to female arts severely devalued until quite recently (for painting on ivory was traditionally a “ladylike” occupation), Austen attempted through self-imposed novelistic limitations to define a secure place, even as she seemed to admit the impossibility of actually inhabiting such a small space with any degree of comfort”.

utilizada por narradores, capaz de tecer críticas e apontar imperfeições no que toca à ordem social, expondo, conseqüentemente, o funcionamento dos mecanismos reguladores da vida em sociedade. Apesar de, postumamente, a família da autora ter desejado transmitir a ideia de uma escritora doce e gentil, a leitura de suas obras evidencia uma narradora que não deixa de preencher seus discursos com ironia no que diz respeito à civilização, às condutas e às convenções da época.

2.3 EMMA SOB A ÓTICA DE UMA REVISÃO DO CONCEITO DE IRONIA

Emma foi a última obra publicada em vida por Austen, e a autoradeclarou que iria criar uma protagonista de quem ninguém iria gostar, a não ser ela própria. Tal afirmação evidencia seu propósito: o de usar a literatura, de forma implícita e repleta de ironia, para criticar as condições sociais vividas por mulheres na sociedade patriarcal de seu tempo. Assim, durante o processo de leitura do romance, o leitor é apresentado a uma visão parcial de Emma, minuciosamente construída por Austen. O ponto narrativo é desenvolvido pela escritora a fim de que, apesar dos defeitos que eventualmente ocasionam consequências catastróficas, a protagonista mantenha-se deleitável aos olhos do leitor para que o processo de desenvolvimentos moral, psicológico, estético e social dessa personagem seja concluído ao final do romance.

Para Ruth Perry (2009), a concepção de *kinship system* (sistema de parentesco, em português) é entendida como o processo de deserdação, tanto no aspecto psicológico como físico, da prole feminina. Ao aplicar tal conceito nas obras de Austen, esse padrão se repete em *Razão e sensibilidade* (1811), com Elinor Dashwood, em *Mansfield Park* (1814), com Fanny Price, e não menos importante em *Orgulho e preconceito* (1813), com Elizabeth Bennet, mas há uma quebra desse modelo em *Emma* (1815). Ainda segundo Perry (2009), o mundo social arquitetado para a protagonista potencializa seu impacto social tendo em vista que, por não possuir irmãos homens, Emma está situada na linha direta da autoridade e fortuna do pai. Apesar de ser uma mulher, ela conta com o seu apoio incondicional.

A título de exemplo como um traço distintivo da protagonista, é possível encontrar a seguinte descrição sobre elalogo na primeira sentença do primeiro capítulo, "Emma Woodhouse, bonita, inteligente e rica, com uma casa confortável e disposição alegre, parecia reunir algumas das maiores bênçãos da existência; e vivera quase vinte e um anos no mundo com muito pouco a lhe causar angústia ou irritação [...]" (AUSTEN, 2003, p. 11). A felicidade

da heroína já é descrita como assegurada, independentemente da presença de uma figura masculina, além, é claro, da constatação a respeito de sua independência financeira.

Como uma outra forma de resistência diante da submissão da mulher perante à figura masculina, Emma é repreendida diversas vezes por Sr. Knightley no que concerne ao seu comportamento e à sua fala, entretanto, justamente pela garantia de uma condição social elevada, a personagem não se importa com tais advertências e sua reação se enquadra como incomum para o tempo de Austen. A falta de interesse da protagonista na possível ideia de um casamento também se configura como uma atitude de autonomia contra a sociedade da época dominada pelos homens, que eram figuras de autoridade proeminente e detentores de poder absoluto.

Ainda no que concerne à postura da personagem Emma, ela sinaliza uma conduta diferente de outras mulheres durante grande parte do romance. Seu comportamento exemplifica e demonstra justamente o recurso da ironia: uma figura de caráter contestador e autoritário diante de todas as convenções e crenças da época. Entretanto, ao final da obra, o discurso da heroína não condiz com sua postura, pois Austen não abriu mão de um final feliz (o casamento tradicional) para Emma, que seguindo os protocolos sociais e culturais de seu tempo, acaba se casando.

Jane Margaret Todd (2015), uma acadêmica e autora britânica com grande parte de seu trabalho de pesquisa dedicado à Mary Wollstonecraft, Jane Austen e seus círculos, afirma que, em *Emma*, a exclamação de felicidade no romance é sinal de defesa diante de todo sofrimento e toda desilusão de uma vida rotineira e banal. Emma, assim que consegue tirar Martin do foco de Harriet, exclama em alto e bom tom: “Eu nunca estou feliz, senão em Hartfield. Uma reivindicação de felicidade pode ser uma defesa contra a dor e a decepção” (AUSTEN, 2003, p. 96).

A escassez de oportunidades e a limitação da mobilidade restringiam a vida das escritoras, e isso afetava o processo de criação literária, pois poucas eram as experiências a que as mulheres contemporâneas a Austen tinham acesso. A pesquisadora Joanne Shattock (2001) menciona uma declaração do poeta Edgar Allan Poe que, ao ter lido uma coleção inicial de poemas de Elizabeth Barrett Browning, pontuou que uma mulher e seu livro seriam idênticos. A crítica estaria precisamente ligada a uma falta de vivência e, conseqüentemente, a histórias para serem contadas e, por essa razão, o assunto mais dominado por elas se tratava do mundo doméstico enfadonho, o qual eram fortemente cobradas a habitar. Tal universo monótono e desinteressante se faz presente no romance *Emma*, no qual tem-se o quanto a vida era entediante e como era possível torná-la suportável: “A falta de história é em parte o tema de *Emma*, assim

como da carta: o tédio da vida e como torná-lo suportável. Considere a famosa passagem onde a heroína está parada na porta da loja de Ford, esperando que sua amiga conclua suas compras” (AUSTEN, 2003, p. 95).

O exultante estado de espírito de Emma, em meio a uma vida comum e rotineira, lhe provê prazer em algo possivelmente interpretado como restrito e chato. Essa disposição também a proporciona uma tranquilidade favorável: “A disposição alegre de Emma permite o prazer no que pode parecer restrito e enfadonho; permite que ela passe com uma facilidade tolerável o que poderia ser insuficiente” (TODD, 2015, p. 96, tradução nossa⁸). Realmente, essa mesma disposição tenta impedir o reconhecimento do quanto Emma estava privada de aventuras que seu espírito inquieto ansiava em função de sua própria consciência do quanto era superior intelectualmente aos que a cercavam: “Certamente, mascara o isolamento social de Emma, um isolamento que em parte vem de seu desejo de preeminência” (TODD, 2015, p. 96, tradução nossa⁹).

Além de exclamações para afirmarem sua felicidade, é também possível notar, na obra, o uso de adivinhas e jogos de palavras como forma de entreter essa mesma vida rotineira e banal, pois Emma interessa-se pelos enigmas. As formas de entretenimento presentes em *Emma* (1815), entretanto, podem dirigir a atenção do leitor para suas artimanhas pouco reveladas, pois, no momento em que o processo de interpretação do público sobre a protagonista começa, a possível percepção de estratégias secretas pode também ser iniciada.

Segundo Linda Bree (2009), os jogos de palavras eram uma forma de entreterimento da época, até mesmo na própria família de Jane Austen. Poemas eram criados com jogos de palavras que deveriam ser decifrados para total efeito. A manipuladora-chefe de tais jogos no romance, indubitavelmente, é a personagem Emma, visto que, ao invés de se ocupar com artes e música, prefere apadrinhar e manipular as aspirações matrimoniais da amiga Harriet. Para Linda Bree (2009), na busca por um direcionamento devido à falta de confiança atribuída ao comportamento de Emma, o leitor pode encontrar-se em um labirinto. Conseqüentemente, o processo de releitura se faz necessário com o intuito de recapitular não somente eventos passados no romance, mas também para assimilar o que está por trás de uma simples descrição da rotina de uma vila, haja vista que algo bem diferente está acontecendo por trás de tal descrição.

⁸ No original: “Emma’s cheerful disposition allows pleasure in what might seem restricted and dull; it lets her get through with tolerable ease what might otherwise be insufficient”.

⁹ No original: “Certainly it masks Emma’s social isolation, an isolation which partly comes from her desire for pre-eminence”.

A narrativa, de fato, segue diferentes óticas: a consciência de Emma (que não deve ser confiável, visto que a personagem se engana várias vezes diante dos fatos devido, parcialmente, à sua autoconfiança ou ao seu comportamento impensado sobre classe e *status*), o fato de que tudo o que pregou, ela mesma não fez; o que se passa pela visão de narrativa onisciente; ou pela combinação das duas óticas:

Este processo de reinterpretação dos eventos é central para a experiência do leitor de envolvimento com Emma, uma vez que gradualmente se torna aparente que o tempo todo o narrador está descrevendo as rotinas da vida da aldeia, algo completamente diferente está acontecendo abaixo da superfície. A narrativa, de fato, procede de uma variedade de maneiras sutilmente diferenciadas: por meio da consciência de Emma (uma rede complexa de observações, opiniões e conclusões racionais e irracionais), por meio do que passa por uma voz narrativa onisciente e por combinações inesperadas e desestabilizadoras dos dois, onde não é de todo claro qual autoridade deve ser obtida de uma observação ou declaração particular (Bree, 2009, p. 137, tradução nossa)¹⁰.

No entanto, até mesmo por não ter tido a escolha de querer fazer diferente, Emma, ao final do romance, firma seu *status* social ao se casar com Sr. Knightley, ao se considerar que o casamento era um arranjo satisfatório da comunidade e nenhuma mulher poderia fugir desse destino. No entanto, algumas optavam por fazer diferente e, como consequência, eram vistas sob uma ótica negativa e consideradas pejorativamente como “solteironas”: “O casamento é um arranjo comunitário satisfatório em que Emma consolida seu status” (TODD, 2015, p. 111, tradução nossa¹¹). O casamento será conveniente para Emma ao passo que ela será capaz de permanecer na casa de seu pai mesmo se casando com o Senhor Knightley. Ainda, menciona-se o fato de que a protagonista se destaca como a única heroína de Austen a prover uma ajuda financeira, na obra em específico para Donwell, também conhecida como a propriedade de seu marido.

Ao final do enredo, as duas tramas principais acabam se desvendando: o noivado de Jane e Frank se torna público, e Emma e Mr. Knightley acabam reconhecendo o amor que um sente pelo outro. Por todo o romance, o narrador deixa claro, por meio de vários graus de ironia, a importância da sinceridade e integridade:

¹⁰ No original: “This process of reinterpretation of events is central to the reader’s experience of engagement with Emma, since it gradually becomes apparent that all the time the narrator is describing the routines of village life something quite other is going on beneath the surface. The narrative in fact proceeds in a variety of subtly differentiated ways: through Emma’s consciousness (a complex network of rational and irrational observations, opinions, and conclusions), through what passes for an omniscient narrative voice, and through unexpected and destabilizing combinations of the two, where it is not at all clear what authority is to be gleaned from a particular observation or statement”.

¹¹ No original: “The marriage is a satisfying community affair in which Emma consolidates her status”.

No final do romance, os dois enredos principais surgem em paralelo aberto, como Frank e Jane pode reconhecer seu noivado, e o Sr. Knightley e Emma vêm a uma compreensão de seu amor um pelo outro. Ao longo do romance, o narrador comentou - com vários níveis de ironia - sobre a importância da abertura sobre segredos e honestidade sobre o engano, e inevitavelmente este debate atinge a cabeça como o segredo o envolvimento torna-se um assunto de discussão pública (BREE, 2009, p. 140, tradução nossa)¹².

Ainda de acordo com Bree (2009), é de grande excelência a criação de uma personagem astuta e genial como Emma, porém, concomitantemente, é uma pena que seu fim seja uma mera esposa de Highbury, e não com um desfecho mais digno para tamanha personagem.

Essa finalização do romance ratifica a proposta de ironia que Austen imprimiu na maior parte de seus romances e, com excelência, em *Emma*. O uso dessa figura de linguagem pode contribuir para o esclarecimento de certas características culturais de um agrupamento social específico, segundo Beth Brait (2008), em seu livro *Ironia em perspectiva polifônica*. Ela pontua que, quando encadeados ou não pelo recurso da ironia, os três efeitos – isto é, o de construção, manifestação e recepção do humor – podem se tornar instrumentos de colaboração para o descobrimento de determinadas fases ou características de uma cultura ou sociedade em específico. Dessa maneira, valores sociais, culturais, morais ou de qualquer outra espécie são apurados e acabam se tornando parte da essência do humor. Assim sendo, esse humor pode manifestar e soar como um ataque mediante aos discursos oficiais e consolidados de instituições vigentes.

Em meados dos anos de 1970 e 1980 no Canadá, a abordagem por uma vasta gama de assuntos referentes às questões sociais foram tratadas, em especial a tradução feminista. Lori Chamberlain (1989) é uma das pioneiras em termos de pesquisa a analisar a questão do gênero aplicada à área da tradução, dedicando-se ao estudo entre o lugar que é ocupado pela mulher em uma determinada cultura e a inferioridade imposta no que tange às noções de autoridade e poder frente ao texto original.

Diretamente associada à teorização de Beth Brait (2008), Chamberlain (1989) também acredita em um plano de intenções que não é revelado, mas que procura ser alcançado indiretamente por meio do recurso da ironia. Para ela, a ironia apela para uma concepção velada de estruturação social e submissão, mesmo que cumpra com o seu objetivo, o de causar humor. A autora ainda pontua que concepções de supremacia moral e críticas também são ativadas pelo recurso da ironia: “Mesmo ao provocar risos, a ironia invoca noções de hierarquia e

¹² No original “At the end of the novel the two main plots emerge in open parallel, as Frank and Jane are able to acknowledge their engagement, and Mr Knightley and Emma come to an understanding of their love for each other. Throughout the novel the narrator has commented – with varying levels of irony – on the importance of openness over secrets, and honesty over deceit, and inevitably this debate reaches a head as the secret engagement becomes a matter of public discussion.

subordinação, julgamento e talvez até superioridade moral. Isto é subversivo”. (CHAMBERLAIN, 1989, p. 98, tradução nossa)¹³. De fato, a reação dos personagens, quando em contato direto com Emma Woodhouse, varia entre um comportamento de espanto diante do que é dito pela protagonista – levando em consideração que a franqueza lhe é muito aguçada–, agregado a subsequentes risadas, com o intuito de camuflar tal espanto face ao que fora dito.

Indubitavelmente, no romance, a porta-voz dessa ironia é a protagonista Emma, uma vez que ela está constantemente irritada com as falhas de outras pessoas, mas sua posição social a impede de expressar sentimentos sólidos, tais como impaciência e desprezo. Paciente por amor ao pai, Emma deve suportar a polidez extrema de certos personagens que, de certa forma, toleram-na também. Entretanto, deve aturar, ao mesmo tempo, uma constante irritação ao ter que conviver com tais pessoais. Essa irritação encontra uma saída no tratamento, por exemplo, que Emma dá à personagem Miss Bates, talvez por ela ser a tia de Jane Fairfax:

Emma é particularmente impaciente com as deficiências intelectuais dos outros; mas sua posição - algo que lhe dá grande importância - exige que ela constantemente imponha restrições à expressão natural de sentimentos fortes. Paciente e atenciosa com seu pai valetudinário, ela tem que tolerar com pelo menos polidez externa, as pessoas que, na melhor das hipóteses, a aborrecem e, na pior, são uma constante irritante. (BREE, 2009, p. 136, tradução nossa)¹⁴.

Ainda no que se refere à figura de linguagem ironia, Linda Hutcheon (1994) investiga a função da paródia e da ironia no pós-modernismo em sua obra *Irony's edge: the theory and politics of irony* (O limite da ironia: a teoria e a política da ironia). Para ela, a ironia se caracteriza como um recurso de estereótipo plausível para uma contraposição mediante uma sistematização vista como absolutista, pois é o possível modelo de oposição sempre que alguém é implicado em um sistema que se considera opressor.

Sob outra perspectiva, Edward Said (2011), crítico literário e ativista político palestino-estadunidense – que se tornou um dos pensadores mais importantes do século XX com uma vasta contribuição para as mais diversificadas áreas das Ciências Humanas, em especial a dos estudos pós-coloniais –, considera que, no tocante ao estilo de sua escrita, Jane Austen se destaca por sua maestria ao relatar o cotidiano de sua época que se deve à sua alta consciência social. A autora nunca deixou de retratar suas visões e concepções pessoais, mesmo que inserida

¹³ No original “Even while provoking laughter, irony invokes notions of hierarchy and subordination, judgment and perhaps even moral superiority. It is subversive”.

¹⁴ No original “Emma is particularly impatient of the intellectual shortcomings of others; but her position – something by which she holds great store – requires her constantly to impose restraint on the natural expression of strong feelings. Willingly patient and considerate with her valetudinarian father, she has to tolerate with at least outward politeness people who at best bore her and at worst are a constant irritant.

em uma sociedade altamente rigorosa e com poucos recursos a seu favor. Said ainda destaca a relevância atual do legado de Austen e o seu valor para escritoras contemporâneas.

A protagonista Emma ainda é acusada de ser esnobe por outros personagens do romance, entretanto, tal esnobismo é proveniente de um desânimo intelectual oriundo de estruturas sociais tradicionais – o que a inocenta de ter que refletir sobre as forças e debilidades de cada caso individual. Essa situação é ilustrada no pensamento forte da protagonista ao assumir que Mr. Elton deveria, certamente, querer se casar com Harriet. É inconcebível aos olhos de Emma que Mr. Elton queira, na verdade, se casar com ela: “O esnobismo de que Emma é tantas vezes acusada é, de fato, parte de sua preguiça intelectual: a confiança nas estruturas sociais tradicionais a absolve de ter que pensar sobre os pontos fortes e fracos de cada caso individual [...]”. (BREE, 2009, p. 137, tradução nossa)¹⁵.

A motivação da autora para criar sua obra justifica a minha escolha para análise, sem mencionar o fato de que o romance possui um caráter universal que extrapola tempo e espaço. Isso significa dizer que Austen fez uso de temas intrínsecos à natureza humana (o casamento e o *status* social, a natureza confinada da existência das mulheres e os obstáculos para uma livre expressão, entre outros) e transformou suas críticas em arte para apontar severamente as condições impostas às mulheres no início do século XIX.

Nas obras de Austen, particularmente em *Emma*, é claramente perceptível o fato de que as mulheres eram destinadas a se casarem com a finalidade de garantir estabilidade, uma vez que estavam inseridas em uma sociedade patriarcal. Havia, então, uma transferência de submissão: eram primariamente submissas aos pais e, quando se casavam, tornavam-se submissas aos seus respectivos maridos.

Woolf, em um *Teto todo seu* (1990), ainda pontua que o casamento não era uma questão de afeto pessoal, mas de interesse familiar, e que noivados frequentemente aconteciam enquanto um ou ambos ainda estavam, segundo a própria, “no berço”. Muitos desafios foram enfrentados pela autora em sua trajetória de vida a fim de conquistar reconhecimento como escritora. Isso apresenta relação com as condições socioeconômicas da Europa entre os séculos XVIII e XIX, as quais afetavam a vida de mulheres que optaram pela escrita como meio de vida.

Obras de autoria feminina da Literatura Inglesa, nesse período, alcançaram sucesso imediato, como *Villette*, *Emma*, *Wuthering heights* (Morros dos ventos uivantes) e *Middlemarch*, apesar de serem escritas por mulheres sem muito reconhecimento literário em

¹⁵ No original “The snobbery of which Emma is so often accused is in fact part of her intellectual laziness: reliance on traditional social structures absolves her from having to think through the strengths and weaknesses of each individual case [...]”.

salas de estar de casas comuns. Na época, as mulheres não tinham renda própria e, sobre isso, Virginia Woolf (1990) comenta que as mulheres eram tão pobres que não podiam comprar mais do que algumas caixas de papel de cada vez para escrever um romance.

3 FORTUNA CRÍTICA DE EMMA

Este capítulo apresenta uma proposta baseada em três objetivos: o primeiro deles é o de expor os motivos pelos quais o romance *Emma* (1815), de Austen, pode ser considerado de grande importância no panorama da literatura inglesa. Em segundo lugar, é o de conduzir uma análise histórica acerca da recepção crítica do romance em diferentes partes do mundo, como Europa, Estados Unidos e Brasil. Por fim, o de promover uma discussão pautada na recepção da autora em meio ao século XXI, ou seja, como a sua obra é reproduzida e como, de fato, os leitores a leem mediante às mídias digitais.

3.1 A IMPORTÂNCIA DO ROMANCE NO PANORAMA DA LITERATURA INGLESA

Jane Austen, indubitavelmente, marcou o panorama não somente da literatura inglesa, como também o da literatura mundial. Por meio de sua visão doméstica e, conseqüentemente, restrita de mundo, a autora alcançou, com leves narrativas carregadas de humor e seus diálogos autênticos, uma notoriedade grandiosa. Ainda é possível mencionar os cômicos personagens de seus romances, como Mr. Woodhouse, pai de Emma, e suas inúmeras crendices pessimistas sobre o mundo.

Em referência aos temas abordados em seus romances, eles podem aparentar, na superfície, serem corriqueiros e banais, no entanto, a inteligência de Austen repousa justamente em sua habilidade de transmitir seus incômodos e anseios de maneira inigualável. Sobre isso, Burgess (1996, p. 209) pontua “[...] Como a primeira mulher que se tornou romancista importante, está acima dos movimentos clássico e romântico; em um certo sentido, preenche a lacuna entre os séculos XVIII e XIX, mas não pode ser enquadrada em nenhum grupo – ela é única”. O estudioso destaca a tentativa de Austen de retratar uma pequena fração da sociedade inglesa de seu tempo, isto é, a pacata rotina de famílias rurais – e esse mundo, na verdade, fornece todo o conteúdo e se faz necessário para a autora. Já Cevalco (1985) vai além e, ironicamente, levanta o questionamento de que Austen, sem dúvida alguma, não poderia ter vivido no mesmo mundo dos poetas românticos de seu tempo, dado o tom de sua narrativa e o constante uso do recurso da ironia.

Emma (1815), assim como *Evelina* (1778), *Cecilia* (1782) e *Camilla* (1802) de Frances Burney; *Mathilda* (1809) de Mary Shelley; *Jane Eyre* (1847) e *Shirley* (1849) de Charlotte Brontë; *Agnes Grey* (1847) de Anne Brontë; *Mary Barton* (1848) e *Ruth* (1853) de Elizabeth

Gaskell, e *Romola* (1862) de George Eliot, faz parte de um conjunto de romances que gira em torno de uma protagonista mulher que dá nome ao livro.

No que diz respeito à recepção das obras de Austen por outros escritores renomados, John Mullan, em uma matéria para o jornal de *The Guardian*, ressalva que Charlotte Brontë descreveu o trabalho de Austen como limitado e raso “[...] que encontrou apenas “fronteiras limpas” e um confinamento elegante em sua ficção¹⁶” (apud MULLAN, 2015). Ainda, D.H. Lawrence afirmou que Austen fez um uso pedante da escolha de palavras “[...] Inglês no sentido ruim, mesquinho e esnobe de palavras¹⁷” (apud MULLAN, 2015) e Joseph Conrad questionou o que haveria de tão surpreendente na obra da autora inglesa “[...] “O que é tudo isso sobre Jane Austen?¹⁸” (apud MULLAN, 2015). Helena Kelly (2016, tradução nossa) pontua a declaração de Maria Edgeworth sobre a existência de um real enredo no romance *Emma* (1815) “[...] Não havia história, exceto que a Srta. Emma descobriu que o homem que ela designou como amante de Harriet era um admirador dela – e ele ficou ofendido por ter sido recusado por Emma¹⁹”. No entanto, a grande incógnita que se mantém diz respeito ao fato de que Austen não elaborou nenhum manifesto artístico que contemplasse seus métodos narrativos e, por esse motivo, a ideia de que talvez a autora não tivesse a mínima ideia do que fazia é mantida, o que acaba por contribuir para uma imagem depreciativa da escritora e de suas obras.

Apesar das críticas negativas, há também o reconhecimento, por parte de escritores mais próximos à contemporaneidade, como Samuel Beckett “[...] Agora estou lendo a divina Jane. Acho que ela tem muito a me ensinar²⁰” (MULLAN, 2015), que declarou que Austen poderia ter muito o que ensinar a ele. Também, não menos importante, Ian McEwan, como pontua John Mullan (2015), pois, em seu romance *Reparação* (2001), inicia a obra com uma longa epígrafe do romance *A Abadia de Northanger* (1817), de Austen.

Emma (1815), ainda consoante a John Mullan (2015), certamente não se destaca por abordagens intelectuais e menções de acontecimentos políticos da época, mas pelo caráter revolucionário do romance: sua forma e técnica. Esse caráter revolucionário diz respeito ao fato de que o enredo é narrado através de um discurso indireto livre, que fora reconhecido por críticos somente no início do século XX. Tal estilo é entendido como a narração em terceira

¹⁶ No original: “[...] who found only “neat borders” and elegant confinement in her fiction”.

¹⁷ No original: “[...] “English in the bad, mean, snobbish sense of the word”.

¹⁸ No original: “[...] “What is there in her? What is it all about?”.

¹⁹ No original: “[...] There was no story except that Miss Emma found the man whom she designed for Harriet’s lover was an admirer of her own – and he was affronted at being refused by Emma”.

²⁰ No original: “[...] “Now I am reading the divine Jane. I think she has much to teach me”.

pessoa, isto é, o narrador em *Emma* é onisciente, o qual dispõe de pensamentos e expressões de um personagem fictício.

Como forma de ilustração, os julgamentos de Emma são manifestados durante todo o romance, sendo o leitor informado sobre eles. A protagonista, por sua vez, é plenamente ciente de que mantém uma relação desigual com Harriet, na qual Emma é a garota mais rica de Highbury e Harriet é a pobre moradora de um internato para meninas na cidade, fazendo com que a visão de que Harriet é inferior, no aspecto social, é clara para Emma. O leitor que se depara com o romance pela primeira vez pode, na mesma medida em que a própria protagonista se surpreende com os eventuais acontecimentos, ser conduzido pelos equívocos de Emma, no entanto, é válido o lembrete de que a história não é contada por Emma e, sim, por um narrador em terceira pessoa.

Dessa forma, Austen permite que o leitor ocupe a mente de Emma, sendo ao leitor concedida a visão de mundo da protagonista, mesmo que essa seja, de maneira cômica e irreal, sobre seus próprios sentimentos. Como forma de ilustração, a protagonista atribui-se a ideia de que Frank Churchill seja o parceiro ideal para ela e, por isso, passa a enxergar indicativos de que Frank possivelmente também esteja apaixonado por ela. Ao tomar para si tal suposição, torna-se nítido o fato de que a protagonista ilude o seu próprio coração com uma visão distorcida da realidade.

Logo, faz-se necessário a leitura do romance por mais de uma vez para perceber que a ótica de Emma é altamente atuante, no entanto, o leitor também é direcionado para as múltiplas visões de outros personagens. Inicialmente, Mr. Elton fantasia a ideia de que Emma o esteja instigando para propô-la em casamento. Por sua vez, Jane Fairfax já se sente incomodada por suas inúmeras perguntas a respeito de sua vida e de sua tentativa de domínio sob Frank Churchill. Por fim, a família Martin, da qual Robert Martin é membro, a julga esnobe pela tentativa de separar Harriet Smith do homem que chamara a sua atenção. Todo o cenário previamente descrito é, contudo, ignorado pela protagonista.

No tocante à sua habilidade enquanto escritora, Austen estava em processo de aprimoramento da técnica – o uso do discurso indireto livre –, que se iniciara em *Razão e sensibilidade* (1811). Mullan (2015) ainda menciona o fato de que a autora se tornou uma das pioneiras a administrar tal estilo de narração: anteriormente, a narrativa comumente escolhida era em primeira pessoa, que permite ao leitor entrar na mente de um determinado personagem, mas o limita ao entendimento desse, enquanto, em terceira pessoa, tem-se uma visão mais ampla de todos os personagens. Todavia, rastros dessa mesma técnica também podem ser identificados em algumas obras de suas contemporâneas, como Maria Edgeworth e Fanny Burney. É possível

ainda notar o fato de que ambas as escritoras incorporaram pensamentos de personagens sem o uso de aspas em suas obras. Austen, por sua vez, foi capaz de unir o interno, isto é, o que se passa na mente de um determinado personagem, ao externo.

Por um lado, Maria Edgeworth (1767-1849) foi uma autora anglo-irlandesa que dedicou sua escrita tanto para o público adulto quanto para o infantil. Em suas produções, ela mantém visões de discordância em relação à administração de propriedades, além de abordar questionamentos acerca da educação precária que era ofertada para mulheres. Clíona Ó Gallchoir (2005) aponta que Edgeworth, nas duas primeiras décadas do século XIX, foi a escritora irlandesa mais aclamada tanto na Irlanda quanto na Inglaterra. Sobre o estilo de escrita de Austen, ela também pontua que “[...] A escrita de Edgeworth, no entanto, tem sido retratada insistentemente nos estudos irlandeses como fundamentalmente em desacordo com o temperamento de sua época, uma falta de ajuste que é frequentemente expressa em termos da oposição entre o Iluminismo e Romantismo” (GALLCHOIR, 2005, p. 16). No que se refere ao gênero de suas obras, Liz Bellamy (1998) indica que o que é entendido como romance regional, nos dias atuais, remonta às obras de Maria Edgeworth e Walter Scott. O gênero em questão tem como característica a abordagem não somente de culturas locais ou provinciais, mas, também, a visão de uma cultura nacional. A título de exemplo, *Castle Rackrent* (1800) foi o primeiro romance escrito por Edgeworth.

Por outro lado, Fanny Burney, também conhecida como Frances Burney (1752-1840), foi uma romancista e dramaturga britânica que abordou temas que questionavam determinadas normas vigentes de seu tempo e que, por meio da sátira, retratou a arrogância da sociedade aristocrata de seu tempo. Durante o século XVIII na Inglaterra, o denominado livro de conduta (*courtesy book*, em inglês) foi um gênero altamente popular que almejou a educação de seus respectivos leitores sobre as normas, os ideais e etiquetas sociais da época. Em muitos casos, eram obras que ditavam uma conduta de comportamento baseada em princípios de cunhos filosóficos e religiosos. À medida em que esses mesmos livros de conduta foram ganhando popularidade, em um dado momento, a produção de obras que se destinaram a discutir a conduta de mulheres, haja vista que os temas originalmente sempre se limitaram aos homens, passou a ganhar destaque. Joyce Hemlow (1950, p. 732, tradução nossa) pontua que:

[...] o problema da conduta das jovens foi tão profundamente discutido que a vida de Fanny Burney, ou mais precisamente os anos de 1760-1820, que viram também o

surgimento do romance de costumes, podem ser chamados de era dos livros de conduta para mulheres²¹.

Por essa razão, tais obras ocasionaram o questionamento por parte das mulheres acerca das concepções da reforma moral que eram pregadas e a crítica ao papel que a elas eram atribuídos. Hemlow (1950) afirma que há componentes e influências dos romances de conduta para o posterior desenvolvimento da produção do gênero romance. Cita-se, ainda, que os romances *Evelina* (1778) e *Camilla* (1796) de Fanny Burney receberam elogios quanto às discussões apresentadas sobre a educação para mulheres.

Já Rachel Oberman (2009) questiona a relevância de identificação da voz narrativa dentro de um romance narrado em terceira pessoa, no qual a mente de diversos personagens é acessada simultaneamente. A estudiosa destaca o fato de que se torna, muitas vezes, difícil de identificar se a voz narrativa pertence a um possível narrador ou a um personagem do romance. No entanto, também pontua que é de extrema importância uma análise mais aprofundada sobre as técnicas narrativas de terceira pessoa para que, dessa forma, o leitor se torne capaz de detectar a divisa entre narrador e personagem. Isso ocorre, segundo Oberman (2009), não haja uma interpretação equivocada entre os pensamentos subjetivos de um determinado personagem e os pensamentos do narrador.

No romance *Emma* (1815), há duas histórias que são contadas paralelamente: a narrativa sob a perspectiva de Emma e os fatos que ocorrem em sua vida, juntamente à narrativa que enfatiza o crescimento progressivo da consciência da protagonista. À proporção em que o romance progride, a voz narrativa de Emma, muitas vezes, se une à do narrador. O personagem Knightley recebe grande destaque como o executor de mudanças em Emma, sendo o personagem que a conduz para reflexões acerca de seus pensamentos e atos. Entretanto, em certo momento, a voz da protagonista se aproxima da voz do narrador à medida que consegue atingir a mente de outros personagens.

Por sua vez, em concordância com Dorrit Cohn (1978), o termo monólogo narrado é utilizado para retratar o que não é dito por algum personagem em seu discurso mental. Cohn ainda estabelece a diferença entre o discurso indireto livre, o qual contempla tanto a narrativa do não falado quanto a do discurso verbalizado, e o monólogo narrado, que se limita somente ao campo da mente: “[...] Podemos ver como Jane Austen traduz o ritmo do debate interno (retórico e altamente autoconsciente, para ter certeza) sem deixar que a voz do narrador

²¹ No original: “[...] the problem of the conduct of the young lady was investigated so thoroughly that the lifetime of Fanny Burney, or more accurately the years 1760-1820, which saw also the rise of the novel of manners, might be called the age of courtesy books for women”.

interfira.”²² (COHN, 1966, p. 107). Como forma de ilustração, é possível observar, no romance *Emma*, a consciência da protagonista sendo narrada quando ela descobre o real interesse de Mr. Elton. O pároco estava interessado, na verdade, em Emma, e não em sua amiga Harriet:

[...] Como ela pode ter sido tão enganada! Ele protestou que nunca havia pensado sério de Harriet - nunca... A imagem! Como ele estava ansioso pelo quadro! - e pela farsa! E uma centena de outras circunstâncias; quão claramente eles pareciam apontar para Harriet! Certamente, a farsa, com seu "espírito pronto" - mas também os "olhos suaves" - na verdade, não combinava com nenhum dos dois; era simplesmente uma confusão sem gosto ou verdade. Quem poderia ter visto através de tais absurdos estúpidos?²³ (Austen, 2003, p. 111).

Austen, certamente, fez uso mais contínuo do monólogo narrado. Tal técnica pode ser encontrada em diversos momentos de tensão ocasionadas por algum tipo de crise interna que algum personagem experiencia. Cohn (1996) ainda afirma que esse estilo também fora, posterior e eventualmente, utilizado pela maioria de escritores vitorianos, a exemplo de George Meredith e George Eliot.

Ainda no que diz respeito ao conceito de monólogo narrado, Oberman (2009) afirma que, em determinada parte do enredo, o monólogo narrado da protagonista engloba as vozes de outros personagens e até mesmo utiliza palavras e termos pertencentes a esses outros personagens. Para evidenciar tal declaração, menciona-se que a fusão de vozes na obra representa a maturidade da protagonista e, assim como para o leitor, fornece uma visão mais abundante e livre de restrições mentais acerca da realidade.

É identificado, portanto, que Jane Austen faz uso de tal técnica em *Emma* (1815): uma voz narrativa é mantida por meio de um narrador onisciente, que tem acesso aos pensamentos da protagonista, e sua subjetividade, o que, por sua vez, ocasiona, em diversos momentos, uma junção de vozes. Como resultado, uma dificuldade para distinguir a voz narrativa da voz de Emma é apresentada.

Em contrapartida, Rosmarin (1984) apresenta mais uma ideia de que, em uma poética mimética, o único papel de um leitor é o de configurar o contexto a que está sendo apresentado. Aplicando tal ideia a *Emma* (1815), tem-se que ler passivamente a obra é observar o processo

²² No original: “[...] Linguistically it is the most complex of the three techniques: like psycho-narration it maintains the third-person reference and the tense of narration, but like the quoted monologue it reproduces verbatim the character’s own mental language”.

²³ No original: “[...] How could she have been so deceived! He protested that he had never thought seriously of Harriet-never ...The picture! How eager he had been about the picture!-and the charade! And a hundred other circumstances; how clearly they had seemed to point at Harriet! To be sure, the charade, with its "ready wit"-but then, the 'soft eyes'- in fact it suited neither; it was simply a jumble without taste or truth. Who could have seen through such thick-headed nonsense?”

de transição da protagonista. Já Dantas (2016) aborda o processo de formação de personagens femininas no romance citado por meio do formato de romance alemão nomeado *Bildungsroman*, que, em sua morfologia, é definida pela justaposição de duas palavras: *Bildung*, que, em português, significa formação, e *Roman*, cujo significado é romance. No Brasil, tal categoria literária recebeu o nome de “romance de formação” por apresentar o objetivo de retratar os processos de transformação e aperfeiçoamento de um personagem dentro de determinado espaço temporal.

Em referência à contribuição para o desenvolvimento do romance de formação, diversas autoras e suas respectivas obras colaboraram para a solidificação do gênero *Bildungsroman* na literatura. Dentre elas, ganha destaque: *Emma* (1815) de Jane Austen; *Frankenstein ou O Moderno Prometheus* (1818) de Mary Shelley; *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë; *O morro dos ventos uivantes* (1847) de Emily Brontë; *A inquilina de Wildfell Hall* (1848) de Anne Brontë; *O moinho à beira do rio* (1860) de George Eliot; *Adoráveis mulheres* (1868) de Louisa May Alcott; *O despertar* (1899) de Kate Chopin; *A viagem* (1915) e *O quarto de Jacob* (1922), ambos de Virginia Woolf, e *O carnê dourado* (1962) de Doris Lessing.

No tocante ao romance analisado, a protagonista Emmavive um processo de autodescoberta ao longo da história por meio de suas interpretações atrapalhadas acerca dos acontecimentos e por se julgar, é claro, astuta o suficiente para lidar com as diferentes situações, em especial as que se tratavam de sentimentos pessoais. No entanto, no decorrer do enredo, a personagem adquire maturidade e é capaz de refletir a respeito de sua conduta e, por fim, torna-se capaz de reconhecer seus erros e de se atentar para o que lhe é realmente esperado: o casamento.

Em contrapartida, é sustentada uma incorreta interpretação de uma possível visão de *Bildung* interrompida para as personagens femininas das obras dos séculos XVIII e XIX, porém, como é pontuado por Pratt (1982), as obras de ambos os séculos constituíram-se como guias designados para mulheres desenvolverem suas respectivas formações enquanto leitoras, mas que, ao mesmo tempo, aderiram à disseminação da conduta ideal do feminino da época. Sem pormenores, as autoras eram plenamente cientes, porém acatavam, por não poderem fazer diferente, o papel social submisso que a mulher tinha na sociedade patriarcal. Como exemplo, é possível pontuar o surpreendente e inesperado final concendido à Emma, que se casa com Mr. Knightley. Observa-se descontentamentos por uma significativa parcela de críticos diante do desfecho da obra, no entanto, torna-se primordial o conhecimento acerca do caráter sócio-histórico-cultural da época para a compreensão dessa escolha.

Não obstante, ao utilizar o recurso da ironia, Austen rompe com tal comportamento e convida o público a participar ativamente do processo de leitura por intermédio de questionamentos acerca do texto. O leitor, durante parte do romance, é mantido na incerteza e desconfiança devido ao comportamento da protagonista e suas equivocadas interpretações, a exemplo da análise errônea sobre a relação secreta entre Frank Churchil e Jane Fairfax.

Ainda em harmonia com John Mullan (2015), o estudioso afirma que, quando Austen estava em processo de escrita do romance *Emma* (1815), já não dialogava com outros romancistas de seu tempo, haja vista que a sua interação passara a ser com as suas próprias obras anteriores. Tem-se como exemplo de tal afirmação a heroína de *Mansfield Park* (1814), Fanny Price, que se caracteriza como calada, omissa e inativa. Já a protagonista Emma, inserida no romance subsequente à *Mansfield Park* (1814), é definida como objetiva, imperante e soberana.

Durante o período de vida da autora, redes de amizade entre os escritores mais populares do então nomeado período romântico eram comuns. Embora as obras de Austen tenham vendido bem durante o seu tempo de vida, a autora não conheceu nenhum dos autores, nem mesmo de forma remota e, por essa razão, Austen tornou-se desconhecida por eles. Por outro lado, Fanny Burney, uma romancista inglesa contemporânea à Austen, foi amiga do escritor inglês Samuel Johnson e de Maria Edgeworth, e, apesar de ter vivido na Irlanda durante um tempo, aproximou-se de Walter Scott quando se mudou para Londres. Somada a essa questão, parte de sua invisibilidade se deve ao relevante fator de que suas obras foram publicadas de forma anônima: seu primeiro romance a ser publicado, *Razão e sensibilidade* (1811), foi assinado como *By a Lady* (em português, por uma dama); e *Orgulho e preconceito* (1813), o romance seguinte, fora assinado como *By the Author of Sense and Sensibility* (em português, ‘pelo autor de *Razão e Sensibilidade*’).

A maestria de Austen reside em seu estilo de escrita e não propriamente em termos de conteúdo. No que se refere aos personagens, o leitor é informado sobre a opinião e visão de cada um deles sobre diversos assuntos. Isso ocorre a partir das habilidades narrativas da autora, mas também somos enganados por elas:

[...] A aparente modéstia do drama de Austen é, porém, apenas aparente. Olhe atentamente e a interconexão minuciosa é a razão pela qual, quando você relê o romance dela, você tem a experiência de perceber de repente algum detalhe crucial que nunca havia notado antes e perceber o quanto ela exige sua atenção. Um dos prazeres especiais

de ler Jane Austen é tornar-se tão inteligente e perspicaz quanto a própria autora, pelo menos durante a leitura²⁴. (Mullan, 2014, p. 3)

John Mullan (2014) pontua o fato de que os leitores de Austen se entusiasmam ao se questionarem acerca dos quebra-cabeças que permeiam os enredos de seus romances, mas essa mesma busca constante por respostas é precisamente o que fomenta e arquiteta a complexa estrutura de sua ficção. Os pequenos detalhes que compõem suas obras são relevantes, sejam eles uma palavra, um gesto ou até mesmo uma pequena falha de entendimento em algum diálogo, e, dessa forma, acabam por evidenciar o que está por detrás: as segundas intenções e a elaboração de planos. A estratégia utilizada pela escritora omite os reais motivos de alguns personagens, até mesmo deles próprios, e, ao fazer isso, o romance provê oportunidades aos seus leitores de entendê-los por meio de pequenos rastros detectados em sua narrativa.

Austen também foi inovadora ao retratar as imperfeições de suas heroínas, uma vez que, até anteriormente à sua escrita, as escritoras retratavam personagens com traços que eram semelhantes nos quesitos interno e externo, ou seja, eram exatamente, e por essência, o que aparentavam ser, e, por esse motivo, não eram enganadas pelos próprios sentimentos. Além disso, apresentavam características típicas para uma protagonista, sendo elas a sensibilidade e o entendimento do próximo. Também devido às técnicas narrativas de suas obras, Austen foi capaz de externar os momentos de contradição e, até mesmo, de pensamentos ruins de suas protagonistas.

Portanto, conclui-se que o romance *Emma* (1815) recebe grande destaque no panorama da literatura inglesa por dispor de uma técnica narrativa atípica para o seu tempo: a narrativa por meio de um discurso indireto livre, de acordo com John Mullan (2014), e sob a categoria de monólogo narrado, segundo Dorrit Cohn (1978). O romance, em si, contempla o caráter inovador em termos de seus temas, isto é, a pretensão anteriormente declarada por Austen de que iria criar uma protagonista que ninguém iria gostar a não ser ela própria, concedendo à autora uma abordagem totalmente diferente de suas obras anteriores. Emma é uma heroína imperfeita por ser esnobe, mimada, intromedita e imatura, muitas vezes, inconveniente ao contestar e romper, até certa medida, com o padrão de comportamento considerado apropriado para uma mulher da época. Ainda, o contexto social a permite adotar uma postura diferente de outras mulheres: praticamente durante todo o enredo, ela não almeja um casamento para si, algo

²⁴ No original “[...] The apparent modesty of Austen’s drama is, though, only apparent. Look closely, and the minute interconnectedness is the ready why, when you re-read her novels, you have the experience of suddenly noticing some crucial detail you have never noticed before, and realizing how demanding she is of your attention. One of the special delights of reading Jane Austen is becoming as clever and discerning as the author herself, at least for as long as one is reading”.

extremamente incomum para a época diante de sua condição de mulher inserida em uma sociedade patriarcal. Diante dos seis grandes romances de Austen, *Emma* (1815) enquadra-se como o menos romântico de todos, porém o mais elaborado.

3.2 A CRÍTICA LITERÁRIA DE EMMA

Wolfgang Iser (1979, p. 105) pontua o fato de que “é sensato pressupor que o autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia”. A recepção inicial do romance *Emma* até 1850, a princípio, fora fraca e insuficiente.

O período de vida da autora correspondeu ao engrandecimento do mercado literário, em função do aumento dos processos de produção e distribuição, o que, de certa forma, popularizou a leitura. Entretanto, o hábito de ler, em especial romances, era visto de forma pejorativa pela sociedade. Acreditava-se que os romances corromperiam o gosto e a moral, portanto, era projetado e fundamental que essas obras apresentassem ensinamentos e encaminhassem os leitores para reflexões acerca da conduta considerada adequada. Grande parte das revisões sobre as obras de Austen eram breves e acuradas, tomando sempre como destaque a questão da moralidade, em conformidade a Fergus (1997, p. 18, tradução nossa):

No geral, Austen recebeu poucas críticas - durante sua vida, duas para *Razão e Sensibilidade*, três para *Orgulho e Preconceito*, nenhum para *Mansfield Park* e dez para *Emma* (embora dois deles tenham sido escritos em alemão). A maioria era curta e razoavelmente favorável²⁵.

Ao todo, Jane Austen conquistou críticas escassas no que tange às suas obras, essencialmente pelo fato de ter sido uma escritora mulher. Nesse sentido, apesar de ter sido recebida de forma positiva por leitores em geral, considerando que, entre os anos de 1811 e 1914, suas produções expressaram uma dimensão elevada de edições em inglês, a crítica não se interessou por seu trabalho, e ainda a diminuiu quando comparada a escritores homens.

Apenas a família de Austen tinha o conhecimento de que ela era uma escritora, a julgar pelo fato de que ela publicou suas obras de modo anônimo. Pensa-se que Jane Austen tenha optado pelo anonimato justamente para evitar pré-julgamentos da qualidade do texto pelo fato de ser mulher e para, assim, resguardar sua própria privacidade.

²⁵ No original: “On the whole, Austen received few reviews - during her lifetime, two for *Sense and Sensibility*, three for *Pride and Prejudice*, none for *Mansfield Park*, and ten for *Emma* (although two of these were written in German). Most were short and reasonably favourable”.

A recepção crítica de familiares e amigos a respeito da obra *Emma* (1815) fora majoritariamente positiva. Ao que tudo indica, o livro recebera mais destaque favorável por seu caráter moralístico do que o do romance publicado anteriormente, *Mansfield Park* (1814). No entanto, quando comparada a *Orgulho e preconceito* (1813), obra de maior repercussão da autora, *Emma* fora inferiorizado em termos de grandiosidade e propostas. Para uma amiga próxima, Senhorita Sharp (SOUTHAM, 1968 [1816], p. 59, tradução nossa): “Melhor do que *M.P.* — mas não tão bom quanto *P.&P.* — satisfeita com a heroína por sua originalidade, encantada com o Sr. K — e chamou a Sra. Elton além do elogio. — insatisfeita com Jane Fairfax”²⁶.

Emma foi publicado em dezembro de 1815 de forma anônima. Uma recepção crítica positiva de grande destaque para revisar o romance, a convite do editor John Murray do periódico político e literário *Quarterly Review*, foi a do poeta romântico Walter Scott. O escritor talvez tenha registrado a avaliação mais extensa e profunda, emitida em março de 1816. Em suas palavras, Scott aprecia a destreza de Austen ao retratar com maestria os acontecimentos do cotidiano: “[...] da natureza como ela realmente existe nas caminhadas comuns da vida, e apresentando ao leitor ... uma representação correta e marcante do que está acontecendo diariamente ao seu redor.”²⁷ (*apud* SOUTHAM, 1968 [1816], p. 63, tradução nossa). Ainda sob uma nota não assinada, divulgada na publicação trimestral *British critic: a new review*, registrada com a data de julho de 1816, outra recepção crítica favorável ao romance relata que: “[...] o autor de *Emma* nunca ultrapassa os limites de duas famílias particulares, mas conseguiu de uma maneira muito interessante detalhar sua história e formar com materiais tão escassos um conto muito agradável²⁸”. (SOUTHAM, 1968 [1816], p. 77, tradução nossa).

Na maioria dos casos, as recepções críticas dos trabalhos de Austen eram amenas e nunca alçavam maiores louvores e enaltecimentos. Teoricamente, seus romances sempre cumpriam o objetivo de entretenimento, porém nada além disso. Tal constatação pode ser claramente observável em uma outra avaliação, na qual o crítico destaca que, embora a obra não ocupe uma posição elevada dentro da categoria de romances, *Emma* proporciona momentos de diversão para o leitor e, em certa medida, caracteriza-se por ser didático. Sob a data de

²⁶ No original: “Miss Sharp — better than M. P. — but not so well as P. & P. — pleased with the heroine for her originality, delighted with Mr. K — & called Mrs. Elton beyond praise. — dissatisfied with Jane Fairfax”.

²⁷ No original: “[...] from nature as she really exists in the common walks of life, and presenting to the reader, instead of the splendid scenes of an imaginary world, a correct and striking representation of that which is daily taking place around him”.

²⁸ No original: “[...] The author of *Emma* never goes beyond the boundaries of two private families but has contrived in a very interesting manner to detail their history, and to form out of so slender materials a very pleasing tale”.

setembro de 1816, também anônima, na revista mensal *Gentleman's Magazine*, tem-se: “[...] se Emma não puder ser classificada na mais alta classe de romances modernos, certamente pode reivindicar pelo menos um distinto grau de eminência nessa espécie de composição. É divertido, se não instrutivo; e não tem tendência a deteriorar o coração”²⁹. (SOUTHAM, 1968 [1816], p. 248–9, tradução nossa).

Ainda sobre a concepção apática da recepção de suas obras, a escritora vitoriana Charlotte Brontë, em um extrato de uma carta datada de 12 de abril de 1850 para W.S. Williams (SOUTHAM, 1968 [1850]), exalta, assim como Walter Scott, o realismo presente em suas obras, ao retratar de forma precisa as relações entre os personagens. No entanto, o caráter intrigante de suas produções, segundo Brontë, é o de que elas não vão além do cotidianismo que se faz presente no enredo.

Apesar do reconhecimento restrito durante sua vida, motivado pela falta de credibilidade de suas obras publicadas, a autora dispôs de uma apuração palpável justamente por ter combatido as normas estabelecidas de seu tempo, ao optar pela escrita enquanto mulher. O contexto de produção de Austen não a favoreceu em nada e, ainda assim, a escritora conseguiu seu devido reconhecimento a partir do século XX, o que se estende até os dias atuais.

Iser (1979) pontua que a disparidade entre texto e leitor ocasiona variadas possibilidades de comunicação, as quais acarretam, por sua vez, um sentido eventualmente concebido pelo próprio leitor. Assim, “[...] a comunicação entre texto e leitor só tem êxito quando ela se submete a certas condições” (ISER, 1979, p. 89). Tais condições, no entanto, não podem ser tão específicas quando comparadas a uma situação presencial. Como forma de ilustrar tal afirmação, Iser faz uso de uma pontuação feita pela escritora modernista inglesa Virginia Woolf em sua famosa coleção de ensaios *O leitor comum* (1948), originalmente publicada em 1925, a respeito das características de Jane Austen enquanto uma escritora e suas respectivas obras. Woolf aprecia o fato de que Austen entusiasma e conduz o leitor para as circunstâncias do romance, motivando-o a preencher determinados vazios presentes nos diálogos:

[...] Jane Austen é, portanto, uma amante de emoções muito mais profundas do que parece na superfície. Ela nos estimula a suprir o que não existe. O que ela oferece é, aparentemente, uma ninharia, mas é composto de algo que se expande na mente do leitor e dota da forma mais duradoura de cenas da vida que são aparentemente triviais. Sempre a ênfase é colocada sobre o caráter³⁰. (Woolf, 1948, p.174, tradução nossa)

²⁹ No original: “[...] if Emma be not allowed to rank in the very highest class of modern Novels, it certainly may claim at least a distinguished degree of eminence in that species of composition. It is amusing, if not instructive; and has no tendency to deteriorate the heart”.

³⁰ No original: “Jane Austen is thus a mistress of much deeper emotion than appears upon the surface. She stimulates us to supply what is not there. What she offers is, apparently, a trifle, yet is composed of something that

No que se refere à recepção de Jane Austen na Inglaterra entre 1850 a 1950, Virginia Woolf tece comentários específicos sobre o romance *Emma*. A autora de *Orlando* enaltece a grandiosidade de Austen por ser precisa ao saber reter a ansiedade e a dúvida do leitor durante todo o enredo com múltiplas mudanças, além de propiciar reflexões intensas que se afastam da mera aparência. Características como os salões de baile, vestidos, etiqueta e bons modos são puramente artifícios utilizados por Austen para compor sua arte abstrata que se distancia da superfície.

Já em relação à recepção de Jane Austen nos Estados Unidos até por volta dos cinquenta anos que sucederam sua morte, conforme Sarah Wood (1987), essa era baixa devido à decadência do romantismo e ao baixo prestígio do gênero romance. Somente no final do século XIX é que seu reconhecimento se expandiu. A estudiosa ainda divide a recepção crítica em quatro momentos distintos: o primeiro deles, entre os anos de 1832-1851, como o período de ausência de críticas; o segundo, entre 1852-1869, no qual um interesse significativo pela obra de Austen de fato aconteceu; o terceiro, datado entre 1870-1881, em que a autora alcançou uma elevada estima por parte dos críticos; e, finalmente, o quarto e último, entre os anos de 1882-1900, período em que as críticas foram divididas entre avaliações opostas: de um lado, críticos que a prezavam altamente por sua genialidade e, de outro, críticos que a descreviam como uma autora de “visão limitada da vida” e sua obra como enfadonha.

Em um artigo de uma edição de 1882 de *O mundo literário* (WOOD, 1987), revista semanal estadunidense, apesar de um crítico a descrevê-la como perspicaz e sagaz, associando-a à escritora Maria Edgeworth, ele também a caracteriza como uma romancista restrita, ao assumir que parte dessa limitação poderia ser proveniente de sua vida particular, ilustrando a tendência biografista da crítica de então. Conforme Luiz Alberto Brandão (1993), várias correntes de análise literárias do século XX, em especial a partir da década de 1950, apresentaram a ideia de que autor de uma determinada obra estaria morto, isto é, de que não haveria nenhuma relação entre uma determinada obra literária com a vida pessoal de seu(sua) respectivo(a) escritor(a). Essas mesmas correntes de análise romperam com tradições antecedentes que se pautavam em um biografismo, o qual apontava para um tendencionismo por parte da crítica literária em relacionar aspectos biográficos do(a) autor(a) com sua obra. Tais correntes também apresentaram a interpretação de que o biografismo não seria uma ferramenta adequada para o acesso de uma obra, haja vista que os dados pessoais da vida do(a)

expands in the reader's mind and endows with the most enduring form of life scenes which are outwardly trivial. Always the stress is laid upon character”.

escritor(a) seriam eventualmente enaltecidos em relação ao enredo. Um segundo questionamento diz respeito à responsabilidade que é atribuída ao(à) autor(a) na medida em que os acontecimentos de sua própria vida, ocasionalmente, seriam capazes de explicar as brechas fomentadas por uma análise crítica.

Entre o período de 1870 a 1881, o maior número de críticas que Austen recebera se deu por conta da publicação de *Uma memória de Jane Austen* (1871), publicado originalmente em 1869, uma autobiografia escrita por seu sobrinho James Edward Austen-Leigh. Entretanto, muitos enganos a respeito da imagem da autora surgiram após esse evento. Para ilustrar tal situação, um analista de autoria anônima caracterizou Austen como esnobe, bem como a sua personagem Emma. Ele ainda destacou uma fala da protagonista no romance, na qual ela diz: “Os camponeses independentes são precisamente a ordem de pessoas com quem sinto que não posso ter nada a ver”³¹ (AUSTEN, 2003, p. 22, tradução nossa). Desse modo, o crítico justifica o desinteresse de muitos americanos em seus romances justamente por desacreditarem na concepção de casta social e por serem camponeses, como é apontado por Wood (1987, p. 39, tradução nossa),:

Decididamente ela acredita na casta social, em gentileza, e sua conexão com riqueza e boa família; em sua incompatibilidade com qualquer tipo de trabalho, exceto alguns muito refinados e privilegiados; na impossibilidade de ser ao mesmo tempo um cavalheiro e um comerciante, muito mais um operário ou mecânico³².

O contexto social dos romances de Austen não se assemelhava à conjuntura comunitária de vida dos americanos e, por essa razão, certa resistência surgiu por parte da população estadunidense. Isso também ocorreu pelo fato de que ambos os países, tanto a Inglaterra quanto os Estados Unidos, estavam vivenciando diferentes momentos em suas respectivas histórias enquanto nações.

Em relação ao panorama crítico a partir de 1950 na Europa, Elaine Showalter, em sua obra *A literature of their own* (1999), assim como Virginia Woolf fizera anteriormente, contribuiu de forma significativa para os estudos do feminismo. Showalter evidenciou seu entusiasmo ao reacender a busca pela representação da subjetividade feminina por meio de uma leitura feminista de textos de algumas autoras que foram negligenciadas ao longo do tempo. A crítica literária americana ainda interpretou a escrita reivindicativa de autoras do século XIX

³¹ No original: “The yeomanry are precisely the order of people with whom I feel I can have nothing to do”.

³² No original: “Decidedly she believes in social caste, in gentility, and its connection with affluence and good family; in its incompatibility with any but certain very refined and privileged kinds of labor; in the impossibility of being at once a gentleman and a trader, much more a yeoman or mechanic”.

como uma busca pela liberdade e pelo diferente. Para ilustrar tal questão, Showalter destacou o fato de que Jane Austen firmou sua posição dentro da tradição literária de autoria feminina com a publicação do romance *Emma*.

No tocante à recepção de Jane Austen no Brasil, Campos, Rosa e Vicentin (2014) destacam que, em 1940, o romance *Orgulho e preconceito* foi traduzido para o português pelo escritor mineiro Lucio Cardoso, pela editora José Olympio. Sales (2017) aponta que, em 1942, *Mansfield Park* foi traduzido por Raquel de Queiróz e, em 1944, o romance, sob o nome de *Razão e Sentimento*, fora traduzido por Dinah Silveira de Queiróz. Ainda no ano de 1944, a obra *A Abadia de Northanger*, traduzida por Lêdo Ivo, foi lançada pela editora Pan Americana. Já em 1971, *Persuasão* foi lançada pela Editora Bruguera, sob a tradução de Luiza Lobo. A última obra de Austen a adquirir uma versão em língua portuguesa foi o romance *Emma*, que, em 1996, foi traduzida por Ivo Barroso e lançada pela editora Nova Fronteira. Precedentemente, até meados de 1914, a publicação dos livros de Austen havia sido majoritariamente reservada a países como Inglaterra e França, sendo só a partir da década de 1850 que a circulação de traduções portuguesas da autora em território nacional foi localizada.

Segundo Márcia Abreu (2011, p. 115), “[...] a partir do final do século XVIII e ao longo do século XIX, as relações entre as diferentes partes do globo se estreitaram, intensificando a conexão entre as pessoas por meio dos livros e dos escritos”. A preferência literária entre brasileiros e franceses corrobora o grande número de exemplares em francês enviados de Lisboa para o Rio de Janeiro nos anos de 1808 e 1821 – “[...] há 46% de obras compostas originalmente em francês, enquanto 30% são de origem portuguesa” (ABREU, 2011, p. 122). Por esse motivo, um número considerável de edições em língua francesa foram desenvolvidas.

3.3 JANE AUSTEN E O SÉCULO XXI

As obras de Austen, indubitavelmente, alcançaram uma vitalidade inquestionável ao longo do tempo, o que se estendeu até o momento presente, o século XXI. Na atualidade, a tecnologia assumiu, parcialmente, o papel de reprodutora da arte literária. Esta seção, portanto, tem por finalidade apresentar a repercussão das obras da autora nos mais diversos segmentos da cultura, a exemplo da expressão cultural do cinema, bem como da formatação que é adotada dos textos da escritora em diversas mídias digitais.

3.3.1 AUSTEN NA LITERATURA DIGITAL E NO CINEMA

Em harmonia com Luana Maricato Musmanno (2015), há, possivelmente, alguns fatores que contribuem para a popularidade de Jane Austen em meio ao público contemporâneo. No que se refere à indústria cinematográfica, o primeiro deles se destaca pela alcançável adaptabilidade de suas obras e pelo caráter categórico dessas para diferentes gêneros televisivos e cinematográficos. Ainda de acordo com Musmanno, os diálogos de Austen são preenchidos com ironia e humor, o que, por outro lado, já não é identificado nas obras de escritores vitorianos, como as das irmãs Brontë ou Charles Dickens, que têm como marca uma escrita mais sombria.

O segundo aspecto que favorece à estima do público por Austen diz respeito ao *status* alcançado pela autora, tanto entre a cultura erudita quanto em meio à cultura de fácil acesso para as massas. É notório que Austen alcançou o mesmo patamar atingido pelo aclamado Shakespeare, cuja refinada linguagem de suas peças acaba por distanciar o público contemporâneo. Em contrapartida, tal empecilho não acontece com tanta exatidão nas obras da autora, as quais, apesar de apresentarem uma linguagem também um pouco mais rebuscada, são mais atingíveis para os leitores.

Já Sue Parrill (2002) apresenta o ponto de vista dos estúdios de televisão e cinema, no qual os romances da autora se caracterizam por apresentar bons enredos: histórias de amor que ainda se fazem atraentes, em especial para o público feminino, além do fato de que a fama da autora contribui para a garantia de uma boa vendagem. No aspecto financeiro, é pontuado que as obras de Austen se encontram em domínio público, sendo livres e gratuitas para qualquer um que queira utilizá-las. No que se refere aos gastos necessários para uma produção, uma possível adaptação não demandaria o uso de efeitos especiais, cenários de alto custo ou a contratação de um grande elenco.

Situada ainda no século XX, a primeira adaptação britânica de *Emma* para televisão, de acordo com Parrill (2002), foi feita pela BBC TV em 1948. Em razão do tempo de duração limitado, a estudiosa aponta falhas presentes na longa metragem e até mesmo destaca a ausência de certos acontecimentos do romance. Já nos Estados Unidos, em 1954 e com a duração de uma hora, apresentado pela *NBC's Kraft Television Theatre*, uma apresentação ao vivo em preto e branco foi dramatizada. Entretanto, segundo Parrill (2002, p. 114, tradução nossa): “Ela (a

adaptação do *Kraft Television Theatre*) explora apenas os elementos mais superficiais do romance”³³.

Em 1972, dividida em seis capítulos, a BBC TV lançou uma segunda adaptação do romance em um formato de minissérie, que foi dirigida por John Glenister e estrelou Doran Godwin no papel de Emma Woodhouse. Essa adaptação possui um caráter mais teatral em termos de encenação e esse atributo pode ser observado na forma em que as cenas são conduzidas, pois uma cena somente encerra quando algum personagem se retira. Sendo assim, a minissérie de 1972 apresenta um caráter mais mecânico e pouco atraente, a citar que características que são previstas para os personagens são mantidas, como a distração de Miss Bates. No entanto, Donald Eccles, no papel de Mr. Woodhouse, é quem recebe o destaque. O ator é capaz de interpretar com grande talento o hipocondríaco e amedrontado pai de Emma.

Situada no século XXI, em um formato de série minissérie composta por quatro capítulos, a rede de televisão britânica BBC lançou uma adaptação do romance em 2009. Escrita por Sandy Welch e dirigida por Jim O'Hanlon, o formato televisivo apresentou Romola Garai no papel de Emma Woodhouse. Nessa adaptação, um fato curioso se difere do romance no que concerne à falta de interesse de Emma em se casar. No livro, o desentusiasmo no matrimônio da protagonista é sustentado por sua condição financeira, no entanto, na minissérie, a relação entre Emma e seu pai, Mr. Woodhouse, é apresentada como a de familiares que possuem um vínculo de dependência muito forte. À vista disso, o motivo pelo qual, de fato, Emma não demonstra interesse em se casar, é alterado, e seu pai torna-se o argumento primordial para tal desapareço. Essa adaptação possui um tom melancólico, levando em consideração o comportamento da protagonista: em algumas cenas, é possível observar Emma contemplando vistas e tirando alguns momentos para reflexão, o que, por outro lado, não é retratado na obra de Austen. Ainda, a solidão da protagonista também é realçada na medida em que a sua vida é apresentada.

No que concerne a versões cinematográficas, a primeira delas, britânica, foi transmitida pela BBC-2 TV. A segunda, lançada em 1995 pela distribuidora *Paramount Pictures Corporation* – uma empresa americana de produção e distribuição de filmes e televisão – com o nome de *Clueless* (no Brasil, *As Patricinhas de Beverly Hills*) foi, na verdade, uma adaptação de *Emma* para o contexto dos anos 1990 na Califórnia. Em termos de comparação da adaptação com a obra, torna-se notável algumas diferenças. A primeira diz respeito à influência do tempo e espaço em que cada uma das histórias se passa. O romance original é situado na Inglaterra do

³³ No original: “[...] It exploits only the most superficial elements of the novel”.

século XIX e, em razão disso, Emma possui características condizentes com tal período: a protagonista é mais conservadora, ao passo que segue os costumes, tradicional, por manter doutrinas sem, ao menos, contestá-las, e comedida, no que tange à sua condição enquanto mulher em uma sociedade patriarcal. Já o filme se passa na década de 1990 na Califórnia e, por esse motivo, a tecnologia desempenha um papel importante na personalidade de Emma, haja vista que ela é apresentada como materialista. Em seu quarto, a título de exemplo, a protagonista é possuidora de um computador que a permite combinar roupas e, ao mesmo tempo, visualizá-las. Além disso, a personagem do filme é mais desimpedida com as palavras e impulsiva. Ainda, a segunda diferença condiz à justificativa que é dada sobre a relação entre Frank Churchill e Emma: na obra, Churchill não corresponde aos interesses de Emma por já estar noivo de Jane Fairfax; no filme, Churchill, sob o nome de Christian, é homossexual e, logo, não possui nenhum interesse afetivo pela protagonista. Por fim, a terceira diferença em evidência está relacionada ao nível de maturidade significativamente diferente entre as personagens principais: a Emma representada no livro tem vinte e um anos de idade, portanto, já lida com questões relacionadas à vida adulta; por outro lado, a protagonista do filme possui apenas dezesseis anos e lida com questões de uma jovem experienciando sua adolescência.

Posteriormente, em julho de 1996 nos Estados Unidos, a Miramax, uma empresa de entretenimento estadunidense, lançou uma terceira adaptação para os cinemas, estrelando Gwyneth Paltrow como Emma Woodhouse. Ainda de acordo com Parrill (2002, p. 141, tradução nossa), “A versão da Miramax encurta muito com alguns cortes rápidos”³⁴. No mesmo ano, lançado pela Meridian/A&E, visualizou-se uma outra versão de *Emma*. Ao comparar a versão britânica com as outras duas americanas, Parrill (2002, p. 133, tradução nossa) declara: “[...] enquanto a versão Meridian/A&E é a mais obviamente revisionista, ambas as versões cinematográficas americanas – *Clueless* e o Miramax *Emma* – minam a noção de classe ao retratá-la”³⁵. Tal adaptação é repleta de aspectos positivos, e o principal deles diz respeito à inclusão das discussões acerca de gênero e classe, que são alguns dos temas abordados na obra original. De fato, alguns momentos são encurtados no filme e, por essa razão, não há muito espaço para as indiretas e os flertes entre a protagonista e Mr. Churchill, que são de extrema importância na obra, haja vista que o foco dessa versão está na relação entre a protagonista e Mr. Knightley. Apesar do filme evidenciar os sentimentos de Emma em relação a Jane Fairfax, o telespectador quase não tem a oportunidade de conhecê-la. Outro aspecto positivo dessa

³⁴ No original: “[...] The Miramax version squeezes in a great deal with some quick cutting”.

³⁵ No original: “[...] while the Meridian/A&E version is the most obviously revisionist, both of the American film versions — *Clueless* and the Miramax *Emma* — undermine the notion of class while subscribing to it”.

adaptação pode ser identificado no foco que é dado para a interação entre Emma, Harriet e Mr. Elton.

Em 2020, dirigida por Autumn de Wilde e com um roteiro escrito por Eleanor Catton, uma outra adaptação britânica de *Emma* fora distribuída pela Focus Features. Com um viés mais humorístico, ela estrelou Anya Taylor-Joy no papel de Emma Woodhouse, e a atriz apresentou uma interpretação mais agressiva quando comparada às anteriores, trazendo, para o público, uma protagonista pouco carismática quando comparada, por exemplo, à versão de Gwyneth Paltrow, que é mais meiga. É possível perceber que a protagonista faz pouca questão de ser carismática com a personagem Miss Bates, o que acontece na obra. Nessa adaptação, de modo genérico, Emma é puramente apresentada como presunçosa e autocentrada. Um outro aspecto diferente da obra que se encontra no filme está presente na origem da personagem Harriet Smith. No livro, ela é residente na escola de Mrs. Goddard e alguém financia suas despesas, já na produção cinematográfica, a personagem é uma simples recém-chegada em Highbury, e nenhum contexto prévido é fornecido. Por esse motivo, o interesse de Emma na personagem torna-se, em certa medida, infundado.

3.3.2 AUSTEN NAS MÍDIAS SOCIAIS E EM SITES LITERÁRIOS

O advento da tecnologia e o surgimento de mídias sociais decretaram mudanças significativas na prática da leitura e, assim, a recepção do material textual inserido em diversos novos formatos de acesso confrontou-se com diferentes transfigurações. Na verdade, a recepção sofreu alterações justamente pelo fato de que o perfil do leitor, originalmente, se modificou. Como forma de ilustração desses novos perfis, Lúcia Santaella (2004), em sua obra *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*, esboça os três tipos de leitores que eventualmente surgiram com o advento da tecnologia e com os diferentes formatos de leitura: o contemplativo, o movente e o imersivo. De acordo com a autora, o primeiro se caracteriza por ser: “[...] meditativo da idade pré-industrial, o leitor da era do livro impresso e da imagem expositiva, fixa” (SANTAELLA, 2004, p. 19), ao passo que o segundo é: “[...] um leitor que é filho da Revolução Industrial e do aparecimento dos grandes centros urbanos: o homem na multidão” (SANTAELLA, 2004, p. 19). Por fim, o leitor imersivo é: “[...] aquele que começa a emergir nos novos espaços incorpóreos da virtualidade” (SANTAELLA, 2004, p. 19). O objetivo deste estudo concentra-se, portanto, no leitor imersivo.

Três características típicas sobre a resposta dos leitores em mídias sociais diante da obra de Austen podem ser observados: a prontidão sensorial, a não-linearidade e a interatividade.

Assimila-se o primeiro fator como aquele que requer o engajamento de todos os sentidos do corpo para a real aquisição da informação, enquanto a não-linearidade diz respeito à ruptura com a ordem cronológica de informações apresentadas por um livro tradicional. Nesse ponto, destaca-se que, em meio às mídias sociais, o próprio leitor é responsável pela armação de informações, fazendo uso de vídeos, fotos e áudios. Por fim, a interatividade faculta a mediação ativa no processo de comunicação, ou seja, é concedido ao leitor o direito de atuar no processo de geração de conteúdo, tornando-o uma figura primordial na propagação de mensagens.

No que se refere à apresentação de textos na era digital, Roger Chartier (1998) aponta a distinção entre a composição de um texto apresentado por intermédio de uma tela e os modelos antigos, textos originários desde a era da Antiguidade até a atualidade. Segundo o historiador e historiógrafo francês, a demarcação característica de um texto acessado por um meio de uma tela, seja a de um *tablet*, *smartphone* ou computador, deixa de ser perceptível.

A julgar pelo contexto digital presente na contemporaneidade e pelo surgimento das mais variadas mídias sociais, Katherine Hayles (2009) aponta que a literatura digital ou eletrônica se caracteriza por ser elaborada tendo em vista uma leitura que eventualmente é feita por meio de uma tela. Ainda em concordância com a estudiosa, a literatura eletrônica, por intermédio de jogos eletrônicos, filmes, animações, artes digitais, desenhos gráficos e de uma cultura visual, se estabelece e passa a ganhar outros modelos de leitura, adquirindo novas posições e organizações.

A primeira mídia social selecionada para a análise de como a obra de Jane Austen se projeta em seu ambiente é o *Youtube*, uma plataforma de compartilhamento de vídeos que acomoda um grande número de filmes, séries, videoclipes, materiais caseiros, palestras e cursos. Primeiramente, em relação às adaptações cinematográficas, é possível encontrar certos filmes, tais como *A Abadia de Northanger* (2007), *Palácio das Ilusões* (1999) e *Emma* (1996), tanto a versão americana lançada pela Miramax, em julho de 1996, quanto a britânica, lançada pela Meridian/A&E em novembro do mesmo ano. Simultaneamente, referente ao formato de minissérie, são também disponibilizadas adaptações, como as de *Orgulho e Preconceito* (1995), *Emma* (1872) e *Persuasão* (1971).

Várias palestras a respeito dos mais variados assuntos sobre a obra e a vida de Austen se fazem presentes no *Youtube*, disponibilizadas pelas maiores universidades do mundo e por algumas faculdades de prestígio, tais como as universidades de Oxford e Cambridge, na Inglaterra, e a faculdade americana privada conservadora de Artes Liberais, Hillsdale College. Ainda sobre esse tópico, menciona-se que são encontradas palestras de alta qualidade com especialistas renomados no campo da literatura: Lorraine Murphy, ex-presidente da

organização sem fins lucrativos *The Jane Austen Society of North America*, e John Mullan, professor britânico especialista em literatura inglesa do século XVIII.

As prestigiadas conferências que são filmadas nos eventos da *TEDx*, nomeadas *TED talks*, divulgam palestras com especialistas nas mais diversas áreas do conhecimento: educação, negócios, ciência, tecnologia e criatividade. O serviço ainda dispõe de uma ferramenta de legendagem com a oferta de mais de cem idiomas, sendo também disponibilizado no *Youtube*. A apresentação intitulada “*Jane Austen – uma mulher do século 18 para o século 21*” (“*Jane Austen – an 18th century woman for the 21st century*”, em inglês) ministrada pela doutora JoAnne M. Podis, professora de Inglês da faculdade *Ursuline College* em Ohio, nos Estados Unidos, é um exemplo do que pode ser acessado. No início de sua fala, Podis salienta as precárias condições de educação sob as quais vivera e acentua as diferentes tarefas domésticas que Austen assumiu durante a sua vida, como a de costurar camisas para os irmãos e ajudar a tomar conta de seus sobrinhos. Em seguida, destaca a pouca notoriedade que a escritora recebera com o passar do tempo, ressaltando o fato de que, apesar de ter sido a última pessoa a ser enterrada na Catedral de Winchester, a informação de que Austen já era uma escritora em progresso não foi mencionada. Entretanto, a professora também comenta que, durante as últimas duas décadas passadas, a indústria cinematográfica visualizou um potencial mercadológico para as adaptações dos romances da escritora em filmes e séries de TV, algumas delas até mesmo com características modernas, como *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, filme de 2016. Durante um momento de descontração, Podis até indaga, ironicamente, sobre a necessidade de se lançar mais adaptações da obra *Emma* (1815), tendo em vista as variadas adaptações já existentes. Considerando um melhor reconhecimento e reputação que a escritora recebera recentemente, a docente estimula o questionamento sobre a explicação do real talento de Austen e aponta que tal aptidão é proveniente de seu olhar zeloso para as indagações originárias da natureza humana que ainda se fazem pertinentes no século XXI.

Como um segundo exemplo, a escritora, crítica Julie Salmon Kelleher também conduz uma apresentação sobre Austen, sob o nome de “O que Jane Austen pode nos ensinar sobre nossos novos ‘eus’ na Internet” (“*What Jane Austen can teach us about our new internet selves*”, em inglês). Inicialmente, Kelleher pontua o fato de que a sociedade contemporânea vive em um momento de novas mídias e isso, conseqüentemente, altera a percepção de como nós nos exergamos, relacionamos e entendemos. Estabelecendo uma conexão com tal afirmação, a palestrante pontua que Jane Austen foi uma inovadora da mídia de seu tempo ao apresentar novas técnicas literárias, como a do uso do discurso indireto livre, que se fundamenta na narrativa dos pensamentos de um determinado personagem utilizando a terceira pessoa do

singular. Tal estratégia literária, segundo Kelleher, tem o objetivo de aproximar o leitor do personagem e, assim, é apresentado o contraste entre os conceitos do nosso real ser (*real self*, em inglês) em oposição ao ser privado (*private self*, em inglês). Ao utilizar o discurso indireto livre, Austen nos permite, enquanto leitores, conectar com as mentes de seus personagens, ao passo que temos conhecimento sobre os íntimos pensamentos e sentimentos particulares de cada um. Essa concessão nos é dada por meio da habilidade da escrita, o que, conforme conclui a estudiosa, não é visto com as mídias digitais modernas, pois essas não nos proporcionam tamanha acessibilidade.

Por outro lado, o *TED-Ed* (abreviação *Ed* em referência à palavra educação, *education* em inglês) se constitui como uma plataforma educacional que fornece vídeos animados, disponibilizados no *Youtube*, para serem utilizados em sala de aula. O vídeo de apenas cinco minutos “A sagacidade perversa de Jane Austen” (em inglês, *The wicked wit of Jane Austen*), é capaz de abordar diferentes temáticas, como a apresentação de dados bibliográficos, o seu estilo de escrita e a sua visão enquanto mulher em uma sociedade patriarcal. É evidenciado que o talento de Austen repousa na combinação entre a sua perspicácia, a qual é empregada não somente na personalidade de suas heroínas, como também nas divertidas narrativas de suas obras. Somado a isso, o vídeo acentua o fato de que a autora optou por não fazer uso do estilo romântico vigente na escrita de sua época ao retratar as famílias de classe alta na Inglaterra rural. Contrariamente, Austen evidencia o comportamento costumeiro de seus personagens e os problemas ocasionados pelo convívio do dia a dia, sendo que a produção audiovisual também destaca que, mesmo diante desse fato, os personagens de suas obras ainda são capazes de encontrar graça diante de toda a dissimulação que é mascarada pelos protocolos da sociedade corrente. No entanto, apesar das heroínas de Austen zombarem das etiquetas sociais estabelecidas, a autora estava inteiramente ciente da funcionalidade da sociedade de seu tempo, ou seja, um casamento bem sucedido, em termos financeiros, era considerado uma demanda para as mulheres.

Para fins acadêmicos no Brasil, o *Youtube* ainda aparece como um importante instrumento para a concretização da oferta de cursos de extensão online provenientes de universidades federais. A título de exemplo, a Universidade Federal do Acre, em parceria com a Universidade Federal da Paraíba, por meio da Pró-Reitora de Extensão e Cultura, ofertou o curso “Virginia Woolf lê Jane Austen”, realizado pelo Centro de Educação, Letras e Artes no período de 16 a 19 de novembro de 2021. O curso de extensão foi ministrado pela então professora da UFAC Patricia Marouvo, hoje professora da UERJ, que convidou Maria Aparecida, Debora Rosa e Genilda Azeredo para ministrar aulas. A Profa.Dra. Maria Aparecida

de Oliveira (UFPB) no dia 17 de novembro se propôs a discutir o tão prestigiado ensaio de Virginia Woolf, *Um teto todo seu* (1929); no dia 18 de novembro, a Profa. Dra. Débora Rosa apresentou uma investigação sobre o bom senso feminino na obra *Orgulho e Preconceito* (1813); e, por fim, no dia 19 de novembro, a Profa. Dra. Genilda Azerêdo (UFPB) analisou as estratégias narrativas na obra *Persuasão* (1817)

Dentre os mais variados formatos e diferentes tipos de vídeos encontrados na plataforma do *Youtube*, um gênero que vem ganhando muito destaque recentemente é o *Vlog*, uma abreviação de *videoblog* (vídeo + blog), que se caracteriza pelo formato de publicação de conteúdo audiovisual. Uma de suas características primordiais corresponde à divulgação de informação relacionada ao tema proposto, somada à experiência do *vlogger* ou *vlogueiro*, isto é, o produtor de conteúdo. A periodicidade constante de publicação desses vídeos constitui uma outra característica comum, e Juliano Dornelles (2015, p. 12) pontua o fato de que “[...] Os vlogs, assim como os *blogs* e *flogs*, são uma evolução dos antigos diários de cabeceira”. A terceira particularidade dos vídeos é o seu caráter altamente intimista, no qual um monólogo direto com o telespectador é estabelecido.

Na tentativa de adaptar Jane Austen à era da internet, Isabela Sabbatini (2017) analisa cem vídeos do *vlog* titulado *Os Diários de Lizzie Bennet*, uma série adaptada do romance *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, que tem por objetivo narrar a história da protagonista Elizabeth Bennet no século XXI por meio de vídeos de curta duração. Criada por Hank Green e Bernie Su, o enredo apresenta os empecilhos enfrentados por uma jovem mulher no âmbito profissional. Há também uma continuação da websérie *The Lizzie Bennet Diaries* que fora produzida e lançada sob o nome de *Emma Aprovada* entre 7 de outubro de 2013 e 23 de agosto de 2014, estrelada por Joanna Sotomura e Brent Bailey, na qual Emma Woodhouse é reinventada como uma mulher de negócios que possui uma empresa de planejamento de eventos. Embora o tempo, o espaço e as etnias dos personagens sejam completamente diferentes daqueles presentes na obra original, a característica que se destaca da protagonista é justamente o que mais ressalta na obra original: a sua excessiva autoconfiança – sem mencionar o importante fato de que, evidentemente, a empresa também presta consultoria na área de gerenciamento de casamentos. Sob um novo formato de divulgação do conteúdo em diferentes plataformas, o enredo é composto por videoclipes curtos com duração entre cinco a sete minutos, o que se difere completamente do formato de filme de adaptações anteriores.

No que concerne à mídia e rede social virtual *Facebook*, o conglomerado de tecnologia multinacional americano dispõe, nomeada sob a categoria de “Páginas”, a possibilidade de criação de conteúdo como um canal de comunicação entre um determinado grupo de pessoas

que se interessam por um tema específico. Sendo assim, há um diversificado número de páginas dedicadas à escritora inglesa Jane Austen. A primeira delas é a sua página oficial e verificada pela própria plataforma, intitulada *Jane Austen*, que é mantida pela editora comercial *Vintage Books*, na qual publicações referentes a datas comemorativas, adaptações cinematográficas, citações de obras e curiosidades sobre a autora são publicadas para o acesso de milhares de usuários. A mais recente adaptação cinematográfica das obras de Austen foi a de *Persuasão*, lançada no ano de 2022 e dirigida por Carrie Cracknell. O filme estrelou Dakota Johnson como Anne Elliot e Cosmo Jarvis no papel de Capitão Frederick Wentworth. Desde então, a página se dedicou à divulgação do filme.

Somado a isso, o *Telegram* se define pela prestabilidade de mensagens instantâneas baseada na computação em nuvem, ou seja, é possível fazer chamadas de vídeo, enviar mensagens, e trocar fotos, vídeos e arquivos de qualquer tipo. O serviço é disponibilizado para *smartphones*, *tablets* ou computadores e também como aplicação pela web. O perfil *Clube de Leitura Jane Austen*, com 123 membros, se propõe a gerar discussões sobre a autora, bem como discussões mensais sobre suas obras. *Quizzes* e ilustrações também são postados pelos integrantes. Um outro perfil estrangeiro, com o mesmo nome do brasileiro, *Jane Austen Book Club*, com 122 membros, agenda também a leitura de obras de Austen com o objetivo de debate.

Por outro lado, o *Tik Tok* é entendido como uma rede social destinada à distribuição de vídeos curtos, com um mínimo de 15 ou 60 segundos e podendo chegar até 3 minutos. É possível editar os vídeos antes do compartilhamento e, para esse fim, a rede disponibiliza abundantes ferramentas no que diz respeito aos filtros, legendas, trilha sonora e *gifs*. Ao procurar pelo nome da autora na rede social, uma variada gama de diferentes tipos de vídeos é mostrada, desde relatos de experiências referentes aos romances até cenas de filmes. Como exemplos, os perfis Srt. Bennet (@movjl._c) e Bennet.Darcy (@bennet.darcy) se dedicam a compartilhar postagens de cenas de algumas adaptações cinematográficas sempre acompanhadas de alguma trilha sonora romântica como pano de fundo.

Finalmente, o *Twitter* é descrito como uma rede social em formato de *microblog*. Nele, é possível a interação com outros usuários por meio de mensagens de texto de até 280 caracteres, comumente intituladas como *tweets*. É possível acessar a rede tanto por meio do *website* do serviço, quanto por aplicativo em celulares e *tablets*, sendo que as atualizações são implementadas em tempo real ou destinadas a assinantes. Novamente, diversas páginas sobre a autora Jane Austen podem ser encontradas na plataforma, a destacar um perfil brasileiro, o *Jane Austen Brasil*, que compartilha informações, pesquisas, curiosidades e vídeos sobre a autora.

Ainda, o perfil *Jane Austen House* promove publicações acerca do chalé no qual a autora viveu e escreveu seus romances, localizado em Chawton, Hampshire, na Inglaterra. Declarações da própria autora acerca de Chawton, em cartas para sua irmã Cassandra, são harmonicamente selecionadas em companhia de belas imagens do local. Na contemporaneidade, ele se tornou um museu e, assim, informações no que tange horários de visitação e outros detalhes são também divulgados por lá. Por fim, um outro perfil de grande destaque e com um caráter mais humorístico, nomeado *Jane Auste Lives* também se faz presente no *Twitter*. Ensaaios, notícias, livros, cartas, adaptações e citações austênicas são compartilhadas. A título de exemplo, a página postou a seguinte descoberta por meio de uma maneira bem humorada: através da escolha do dia de nascimento, das primeiras letras do primeiro, segundo e terceiro sobrenomes do usuário, além do seu mês de aniversário, é possível descobrir qual seria o nome durante o período da Regência Britânica.

Desse modo, nota-se que a transposição da cultura para o ambiente digital se faz cada vez mais presente nos dias atuais. Até então, fazemos a distinção e atribuímos um rótulo para a cultura oriunda do meio digital. Entretanto, Emanuel Assis (2017) pontua que, eventualmente, o estereótipo de uma textualidade eletrônica deixará de existir e passará a ser encarado como o novo formato.

Levando em consideração o raciocínio de que a literatura casualmente sofrerá adaptações provenientes dessa revolução tecnológica, a última mídia social mencionada e de maior repercussão nos dias atuais, o *Instagram*, foi selecionado a fim de analisar como o texto de Austen é projetado e como as pessoas o manuseiam. O *Instagram* se define como uma rede social de compartilhamento de fotos e vídeos entre os usuários, o qual pode ser acessado tanto por sistemas móveis quanto por computadores. Em 2018, a plataforma introduziu o chamado *IGTV*, abreviação para *Instagram TV*, que se caracteriza por ser uma seção na qual membros têm a possibilidade de postar vídeos mais longos, gerando, portanto, uma concorrência para a plataforma *Youtube*.

Vários perfis de diferentes partes do mundo, tais como *Jane Austen Society Australia*, *Jane Austen Society UK*, *Jane Austen Society Pakistan*, *Jane Austen Sociedade Brasil*, *Jane Austen Society España* e *Jane Austen Society N. America* podem ser encontrados no *Instagram*. Essas são páginas que se dedicam à apreciação e à divulgação do trabalho da autora com postagens sobre adaptações cinematográficas e televisivas de seus livros, famosas citações dos romances e, em termos acadêmicos, divulgação de ensaios e dissertações.

Ainda sobre o ambiente acadêmico, o perfil *Literatura Inglesa Brasil*, resultado de um projeto de extensão do Prof. Dr. Davi Pinho, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro

(UERJ), sob a curadoria da Professora Doutora Marcela Santos Brigida, propicia um brilhante espaço virtual para discussões a respeito da literatura de expressão inglesa no Brasil. Cursos de diversas modalidades, tanto de extensão quanto livre, são ofertados pelo projeto e ministrados pelo serviço de comunicação por vídeo desenvolvido pelo Google, o *Google Meet*. No que concerne a autora inglesa selecionada para este estudo, o curso de extensão intitulado “Jane Austen em três momentos” foi ofertado entre o período de 12/01/2022 a 27/04/2022.

Ainda no ambiente acadêmico, Literaturas Anglófonas é o nome de um projeto de extensão da Universidade Federal de Santa Maria no Rio Grande do Sul (UFSM). Criado em 2020, o programa tem por objetivo o de disseminar e compartilhar o conhecimento sobre as áreas das literaturas de língua inglesa para o público. Alguns cursos de extensão referentes a Austen e a suas obras já foram ofertados. Nos dias 01, 04, 08 e 10 de agosto de 2022, o curso “*Jane Austen e os Romances de Bath: A Abadia de Northanger e Persuasão*”, ministrado pela Prof^a. Dr^a. Deborah Simionato (UFRGS), discutiu a importância da cidade de Bath em ambas as obras, bem como na vida de Austen, que vivera na cidade por cinco anos – sendo que tal cidade apresenta grande destaque em todos os seus romances.

Nos dias 07, 08 e 09 de fevereiro de 2023, o curso “*Emma, uma patricinha de Highbury: texto e adaptação filmica*” foi ofertado e ministrado por Beatriz Ramos (USP/FFLCH) por videoconferência através da plataforma *Google Meet*. O curso teve a intenção de analisar o romance *Emma* (1815) a partir das seguintes adaptações cinematográficas: *As Patricinhas de Beverly Hills* (1995) e *Emma* (2020). Discussões a respeito de como tais adaptações cinematográficas instruem ou afetam a leitura do romance, em si, foram consideradas. Já nos dias 6, 7, 13 e 14 de junho de 2023, o curso “*Jane Austen no início, no fim e hoje: uma comparação*” foi ministrado por Maria Clara Biajoli (UNIFAL - MG) também pelo formato remoto através da plataforma *Google Meet*. O curso apresentou uma proposta baseada em três distintas finalidades: a primeira delas, a de abordar a entrada da autora para o cânone literário inglês e como ela se tornou símbolo nacional da Inglaterra. A segunda, tratou-se de uma análise comparativa entre o primeiro e o último romance publicado de Austen, *Razão e Sensibilidade* (1811) e *Persuasão* (1818), respectivamente, por meio dos mais variados vieses críticos, como as teorias feminista, decolonial e ecocrítica. Por fim, a terceira finalidade propôs uma reflexão acerca da recepção contemporânea da autora a partir de adaptações para filmes e televisão.

Há, também, o lado humorístico adotado por determinados perfis dedicados à autora. Por meio dos chamados *memes*, conceito que pode ser representado por uma imagem, vídeos ou *gifs* que são altamente difundidos na internet e ganham popularidade rapidamente, o perfil brasileiro *Jane Austen Boladona* apresenta uma série de postagens divertidas relativas a

personagens e citações de suas obras. Igualmente, o perfil estrangeiro *Jane Austen Meme* oferece exatamente o mesmo tipo de conteúdo, porém em língua inglesa.

Outro mecanismo demasiadamente popular existente na rede social é o do uso de *hashtags*. Por meio delas, é possível alcançar uma maior visibilidade e agrupar publicações que se relacionam a um conteúdo em específico. As quatro mais populares dentre uma vasta gama de sugestões que fazem referência à Jane Austen são: *#janeausten*, *#janeaustenfã*, *#janeaustencitação* e *#janeaustenlivros*. A primeira delas, quando acessada, apresenta os mais variados formatos de postagens, desde fotos de adaptações cinematográficas até *memes*. A hashtag *#janeaustenfã*, a segunda mais popular, apresenta passagens de suas obras e declarações da própria autora. A terceira, *#janeaustencitação*, enfatiza determinados episódios e falas de personagens em seus romances. Por último, a hashtag *#janeaustenlivros* salienta o mercado editorial, no qual diversos exemplares de várias editoras ao redor do mundo são anunciados. A partir de 2017, como uma forma de facilitar o contato dos usuários com os conteúdos que lhes interessam, o *Instagram* disponibilizou a alternativa de seguir essas *hashtags*. Há, também, o recurso de nome *stories*, que oferece uma outra forma de aprimorar a interação entre usuários ao possibilitar o compartilhamento de fotos ou vídeos que ficam disponíveis por até vinte quatro horas. Por meio de tal artifício, as páginas costumam divulgar cronogramas de eventos, presenciais e online, leituras coletivas, clubes de livros, enquetes e *quizzes*.

A difusão dos textos de Austen no *Instagram* é majoritariamente apresentada por meio de citações de suas obras. Nicholas Carr (2011), em sua obra *O que a internet está fazendo com os nossos cérebros: a geração superficial*, apresenta os conceitos de leitura profunda e leitura superficial. O estudioso entende a primeira como aquela em que o leitor se mantém compenetrado e analítico durante todo o processo, ao passo que a segunda diz respeito àquela em que a atenção do leitor é disputada com outras incitações, tais como sons, imagens e *hiperlinks*.

O *Instagram*, de fato, dispõe de todos os recursos mencionados por Carr (2011), os quais conduzem o leitor a uma desatenção diante do texto, levando-o a percorrer de uma sentença para a outra sem efetivamente absorver o conteúdo de cada uma. Em conclusão, talvez seja esse o motivo pelo qual as citações se sobressaiam como modo de veiculação nas mídias sociais. Por serem breves, requerem pouco tempo de atenção, além de insentarem o leitor do trabalho de estabelecer conexões com passagens muito distantes previamente já apresentadas, como é feito na leitura tradicional em um livro.

Anteriormente, a produção de conteúdo era privada ao universo da Indústria Cultural. Os diários online (*blogs*), os *websites* de distribuição de vídeos e as mídias sociais, ao ganharem

maior notabilidade, passaram a também proporcionar ferramentas cooperativas que, por sua vez, propiciam maior autossuficiência e um vasto engajamento por parte dos internautas no que se refere ao campo literário. O *blog* Jane Austen Sociedade do Brasil, sob o comando da Prof. Dra. Adriana Sales (CEFET-MG), reúne todo e qualquer formato de informação sobre Jane Austen. Também acontece a divulgação e realização de encontros em que se tem palestras, rodas de conversa, minicursos e celebrações em homenagem à autora, além de serem ofertadas transmissões ao vivo (*lives*, em inglês), pela plataforma do *Youtube*. Sales, em companhia de algum convidado, se propõe a discutir um determinado tópico na área de literatura de autoria feminina inglesa.

Semestralmente publicado, o periódico de acesso aberto *LiterAusten* (ISSN 2526-9739), que pode ser acessada, exclusivamente, de forma online, compartilha artigos dos encontros nacionais da JASBRA (Jane Austen Sociedade do Brasil), além de publicações nacionais e internacionais a respeito da autora. Recentemente, a revista passou a aceitar também publicações sobre outras escritoras inglesas em língua portuguesa ou em outros idiomas.

Como segundo exemplo no meio acadêmico, cita-se o periódico *Ipotesi* Revista de Estudos Literários (ISSN 1982-0836), que é uma publicação semestral do Programa de pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais. Em 2022, um dossiê que se propôs a estabelecer interlocuções entre a obra de Virginia Woolf e a obra de Jane Austen foi apresentado. Somado a isso, a herança austeniana em romances, contos, ensaios, diários e cartas escritas por Woolf também foram apuradas.

A título de exemplo, publicamos, em parceria com a Professora Doutora Nícea Helena de Almeida Nogueira (UFJF), o artigo intitulado “Gênero e raça: o contexto de produção de autoria feminina de Jane Austen e Maria Firmina dos Reis” (NOGUEIRA; SOUZA, 2022), no qual se discute como os empecilhos que se fizeram presentes na vida de ambas as escritoras são projetados em suas respectivas escritas: as mobilizações feministas nas obras de Austen e os questionamentos antirracistas nas obras de Maria Firmina dos Reis. Já o mestrando Lucas Leite Borba (UFPE), em colaboração com a Professora Doutora Maria Aparecida de Oliveira (UFPB), publicou, no mesmo periódico, o artigo intitulado “Notas sobre a frase “perfeitamente natural”: a estética de Jane Austen a partir de Virginia Woolf” (BORBA; OLIVEIRA, 2022), no qual buscou discutir, através da crítica feminista de Toril Moi (1991), Cixous (1976) e Gilbert e Gubar (2020), o entedimento de Woolf diante de seu próprio conceito de sentença feminina aplicada nas obras de Austen.

Associado à ideia de turismo, em 2017, o pequeno museu-casa *Chawton House Museum* celebrou o Bicentenário do Legado de Jane Austen. Inspirado por alguns trabalhos de retalhos

deixados por Austen, sua mãe e irmã, que estão em exposição no museu, o evento teve por objetivo produzir, entre as bordadeiras locais e convidados de várias partes do mundo, uma colcha coletiva para os membros da comunidade austeniana. Adriana Sales, uma das fundadoras do JASBRA, foi convidada como representante brasileira em meio a mais de quarenta grupos dedicados à autora.

Tão somente relativo ao romance *Emma*, o blog *Jane Austen in Vermont*, oriundo do estado de Vermont, no nordeste dos Estados Unidos – que é definido como a região local da *The Jane Austen Society of North America* –, disponibiliza publicações referentes ao romance em si, *hiperlinks* direcionados a adaptações cinematográficas e indicações de materiais acadêmicos. Além disso, encontros eventuais para a realização de um clube de leitura também acontecem na casa de membros.

Dessa maneira, Adriana Maria dos Santos e Claudia Maria da Costa Archer (2016), em uma publicação para a revista *Intersaberes*, evidenciam aspectos otimistas no tocante ao processo de leitura em mídias sociais ao afirmarem que a leitura passa a ganhar diálogos com duas ou mais obras por meio dos *hiperlinks*, provendo, ao leitor, um caráter mais analítico. A julgar pelo veloz acesso à informação, os leitores se tornam mais entusiasmados a cada vez mais saberem do que lhes interessam e de assuntos afins. Portanto, por meio dos *hiperlinks*, um novo leque de diferentes áreas do saber pode facilmente ser obtido.

No que se refere particularmente ao romance *Emma*, as *hashtags* mais populares encontradas na mídia social são: *#emmajaneausten* e *#emmajaneaustencitação*. Ao selecioná-las, publicações a respeito de diferentes edições do romance, citações impactantes da obra e trechos de adaptações cinematográficas são exibidas. O perfil *@emma_jane.austen* se dedica a publicações de charges, declarações de caráter pessoal da autora e citações de suas respectivas obras.

Ainda no tocante ao acadêmico, o perfil *@janeaustenbrasil* oferta uma variada gama de opções de minicursos que são ministrados pela Prof. Dra. Adriana Sales (CEFET-MG) por meio de aulas síncronas pela plataforma *Google Meet*. Ainda, leituras adicionais também são compartilhadas na plataforma *Google classroom* juntamente às gravações das aulas para acesso assíncrono, caso o participante não possa estar presente de modo online no horário e dias previamente marcados.

Durante o ano de 2022, mais especificamente entre 28 de março a 30 de maio, o minicurso introdutório “Escritoras Inglesas dos séculos XVIII e XIX em destaque” fora ofertado e teve o intuito de expor uma visão sobre a literatura de autoria feminina desse período no que concerne tanto a suas vidas quanto a obras, recorrendo, então, a nove escritoras, sendo

uma delas Austen. Ainda no mês de maio do ano citado, o minicurso “Uma análise comparativa entre as obras de Austen e Machado” estabeleceu uma análise entre algumas das obras de ambos os autores. Ainda, entre os meses de maio e junho, o minicurso “Jane Austen & Louisa May Alcott: Literatura, cinema e psicanálise” apresentou discussões acerca de obras de ambas as autoras e suas respectivas adaptações para o cinema sob o viés das teorias Freudianas e Lacanianas.

O minicurso “Jane Austen e as quatro estações”, ofertado em julho de 2022, apresentou uma visão temporal a respeito dos seis romances escritos por ela, fomentando discussões sobre como o curso do tempo se tornou elemento primordial na formação dos personagens de suas obras. Ainda no mês de julho, o minicurso “‘Persuasion’ de Jane Austen” tratou de análises sobre o romance póstumo da autora. Já em agosto do mesmo ano, o minicurso “Orgulho e Preconceito de Jane Austen”, abordou debates sobre o segundo romance escrito por Austen, além de suas adaptações fílmicas para o cinema e televisão. Por sua vez, o minicurso “Lady Susan de Jane Austen”, ofertado em setembro de 2022, enfatizou discussões relacionadas ao romance epistolar escrito por Austen que faz parte de sua juvenília.

Já o minicurso “A Inglaterra de Jane Austen”, realizado em outubro de 2022, se propôs a apresentar o contexto sócio-histórico-cultural da Inglaterra no período em que a autora viveu. A vida doméstica e em sociedade, as cidades e casas em que Austen morou e viveu foram alguns dos tópicos apresentados. Para encerrar o ano de 2022, o minicurso “Emma de Jane Austen” foi realizado entre os meses de novembro e dezembro e abordou temas como a vida da autora, análises e discussões acerca do romance e de suas adaptações fílmicas para o cinema e televisão.

No ano de 2023, mais especificamente no mês de junho, o minicurso “‘Sanditon’ de Jane Austen” focou no romance epistolar inacabado da autora, bem como em sua adaptação televisiva, intitulada “Sanditon”.

Um outro formato de adaptação do romance em meio à era contemporânea pode ser identificado: um livro-imagem – uma obra norteada apenas por imagens, sem a presença de narrativas verbais. Voltada para a reestruturação visual do romance *Emma* em um formato de um *picturebook*, ou livro-imagem, originado a partir de um trabalho intitulado *Emma/Juremma* de uma pesquisa de iniciação científica no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, entre 2013 e 2014, o projeto teve como objetivo a produção de uma reinvenção do texto original do romance de Austen em ilustrações. Giovanna Lucci (2017) descreve que o estudo fora dividido em cinco estágios distintos: a pesquisa em si e a viabilização bibliográfica; a tradução do material para a língua portuguesa; a adaptação para o cenário do Brasil; o processo de ilustração; e, por fim, a estruturação dos

capítulos. Segundo a estudiosa, tal projeto vislumbrou a aproximação de duas culturas e épocas, e diferentes narrativas para a cultura brasileira.

4 A IRONIA COMO CRÍTICA SOCIAL EM *EMMA*

Este capítulo destaca o recurso da ironia utilizado por Jane Austen em *Emma* (1815). Em um primeiro momento, em concordância com Muecke (1969), Kriker (2019) e Thomas R. Arp e Greg Johnson (2017), os tipos de ironia são abordados para que posteriormente, passagens do romance sejam selecionadas a título de exemplificação. Em seguida, algumas falas, que não estão relacionadas ao uso da ironia, de personagens da obra serão selecionadas para serem discutidas sob a perspectiva de uma das temáticas de maior relevância no romance: a confinamento da natureza da mulher.

4.1 ASPECTOS TEÓRICOS DA IRONIA NO ROMANCE

Jane Austen é interpretada por uma grande maioria de leitores como uma escritora pacífica, convencional e até mesmo, inofensiva. No entanto, todos esses estereótipos a respeito da autora, segundo Helena Kelly (2016), estão equivocados. A estudiosa pontua que os leitores modernos falham ao lerem Austen pois não levam em consideração o período histórico no qual a escritora estava inserida. Há uma mescla nas obras dessa autora: a sua visibilidade psicológica que é somada as suas descrições minimalistas, as quais, por sua vez, são integradas ao seu humor. Com o seu olhar psicológico através de suas histórias de romances, a escritora foi capaz de se aventurar em profundas análises sobre temas delicados: a natureza humana, a desigualdade social e a dependência financeira das mulheres.

Durante a época de vida de Austen, as mulheres eram sujeitadas a seguir vigorosas etiquetas sociais, e as leis, paralelamente aplicadas a essa situação, também não autorizavam a posse ou até mesmo a herança de terras para mulheres. No entanto, a condição social da heroína em *Emma* (1815) aniquila a prontidão da personagem em encontrar um homem para se casar, o que, por consequência, atribui uma característica muito moderna para o romance: a consumação do casamento motivada parcialmente pelo desejo da mulher, e não puramente pela necessidade de adquirir seu status social. Austen, ao retratar tal situação, descreve uma protagonista que, moderada e indiretamente, colide com a ideia de uma igualdade de gênero, sem abordar a questão de forma direta e explícita:

[...] Seus valores são precisamente o oposto daqueles defendidos por seus admiradores; sua ironia cáustica sutilmente mina os pressupostos da sociedade que ela retrata. Jane Austen emerge desse exame como o arquétipo da figura moderna, isolada e

autoprotetora, usando suas ironias verbais e dramáticas para preservar sua integridade pessoal”³⁶. (Litz, 1975, p. 674)

Ao se propor a criar uma personagem que se diferencia, em certa medida, da habitual situação social e econômica das mulheres nos séculos XVIII e XIX, o romance recebeu grande destaque, porém é válida a ressalva de que as críticas foram astuciosamente construídas por Austen a fim de se adequarem ao contexto da época. A situação financeira da protagonista é, de fato, singular, entretanto, o real possuidor dessa riqueza é seu pai, Mr. Woodhouse, e não Emma. A ideia de subserviência ainda é mantida e, se pensarmos além, tal submissão seria eventualmente transferida: quando Emma se casasse com Mr. Knightley, a subordinação da heroína passaria a ser de seu marido.

Mudrick (2018, p. 181, tradução nossa) descreve o romance *Emma* (1815) como libertador: “[...] Emma é uma retirada de correntes”³⁷ no que diz respeito à fluidez de Austen enquanto escritora. Segundo o estudioso, a confiança e a liberdade da autora podem ser observadas no romance, o que, por outro lado, difere-se muito do perfil de suas obras anteriores. Mudrick ainda estabelece o contraste entre *Emma* (1815) e o romance publicado anteriormente, *Mansfield Park* (1814), mencionando a estreiteza do tom adotado nesse.

Uma outra característica, segundo Mudrick (2018), que difere o romance pesquisado das demais obras de Austen, está no comando que é dado à protagonista. Esse comando, por sua vez, é carente de dois fatores. Primeiramente, da moralidade no que concerne à indiferença de Emma diante dos sentimentos de outras pessoas quando a própria tenta, forçosamente, uní-las. Em segundo lugar, da persistência, tendo em vista que a protagonista se envolve em incansáveis esquemas de união, como o de John Knightley e sua irmã Isabella Woodhouse; Miss Taylor e Mr. Weston; a primeira tentativa entre Mr. Elton e Harriet e, por fim, a segunda tentativa entre Harriet e Frank Churchill. Esse mesmo comando concedido a Emma é norteado pelo uso da ironia à medida em que as reações da protagonista, durante o curso do romance, atestam sua índole e, simultaneamente, confirmam suas imprecisões sobre a realidade, preparando-na para as eventuais frustrações. Como forma de ilustração, é possível citar a admiração e o possível interesse de Emma em Frank Churchill, algo concebido somente por parte da protagonista, haja vista que Churchill a usa como isca, pois já estava noivo de Jane Fairfax.

³⁶ No original: “Her values are precisely the opposite of those held by her admirers; her caustic irony subtly undermines the assumptions of the society she portrays. Jane Austen emerges from this examination as the archetypal modern figure, isolated and self-protective, using her verbal and dramatic ironies to preserve her personal integrity.

³⁷ No original: “[...] Emma is a throwing off of chains”.

Outro fator que distingue *Emma* (1815), segundo Shannon (1956), se deve ao fato de que, nas obras anteriores de Austen, suas heroínas tornaram-se alvos de esnobismo. No entanto, a autora atribuiu-se de duas missões na construção da protagonista: a primeira delas, a de agregar traços esnobes e arrogantes em sua personalidade, e a segunda, a tentativa de corrigi-los.

Já Reginald Farrer (1987), em seu ensaio para o periódico literário e político *Quarterly Review* em 1917, afirma que *Emma* (1815) não se configura como uma leitura de fácil entendimento e que não deveria ser a primeira opção de leitura para alguém. Além disso, Farrer também pontua que a publicação do romance não deveria ser efetuada sem uma sinopse introdutória já que o prazer e a refinação da obra só podem ser realmente atingidos quando a história é realmente assimilada.

A inteligência de Austen enquanto uma escritora de excelência pode ser constatada por sua habilidade de observar os fatos minuciosamente, distanciar-se de sua escrita e por seu rebuscado senso de comédia irônica. Tais características são facilmente notadas no romance *Emma* (1815), como é pontuado por Kumar (2014, p. 75, tradução nossa) “[...] É um romance cômico em que a ironia domina. A ironia surge de um contraste entre aparência e realidade, entre o que um personagem pensa ser e o que na realidade ele é, e o que um personagem diz e o que ele realmente quer transmitir e assim por diante”³⁸. Estudos apontam que o auge da maestria de Austen ao usar a ironia, tendo em vista os seis romances publicados, está nas obras *Orgulho e Preconceito* (1813) e *Emma* (1815), ao passo que “[...] O domínio de Austen na arte da exposição irônica é igualmente evidente em Emma. Aqui há ironia no diálogo, na situação e uma ironia consciente deliberada na técnica de caracterização”³⁹ (Chowdhury, 2007, p. 5, tradução nossa).

Mudrick (2018) apresenta a ideia do uso da ironia como forma de defesa por parte da autora. Austen, de fato, não se comprometeu com declarações polêmicas acerca de acontecimentos reais de seu tempo, haja vista, por exemplo, que, durante o seu período de escrita, a Inglaterra estava vivenciando uma guerra com a França. A Revolução Francesa se iniciou em 1789, quando a autora tinha apenas treze anos de idade, e a Batalha de Waterloo, momento que marca a abdicação de Napoleão diante do título de imperador da França, ocorrera em 1815, dois anos antes da morte da autora.

³⁸ No original: “It is a comic novel in which irony dominates. Irony arises from a contrast between appearance and reality, between what a character thinks himself to be and what in reality he is, and what a character says and what he really means to convey and so on”.

³⁹ No original: “Austen's mastery of the art of ironic exposure is equally evident in Emma. Here there is irony in the dialogue, irony in the situation and a deliberate conscious irony in the technique of characterization”.

Austen se manteve exclusivamente restrita ao que era considerado socialmente convencional e, quando optou por fazer diferente, escolheu fazer uso da ironia. Ambas as opções, sendo elas adequar-se ao convencional e ao recurso da ironia, foram escolhas inteligentes que não a prejudicaram. Ao manter-se fiel aos padrões estabelecidos, a autora estaria se adequando aos moldes de sua sociedade, e, através da ironia, ela foi capaz de distanciar-se de seu leitor: “[...] A ironia, como símbolo e alegoria, é muitas vezes um meio para o autor alcançar compreensão. Ao criar uma situação ou perspectiva irônica, o autor pode sugerir significados complexos sem enunciá-los⁴⁰” (Arp; Johnson, 2017, p. 332, tradução nossa).

Em suma, a escritora britânica não abordou assuntos que não eram de sua alçada, tendo em vista sua condição de mulher em uma sociedade patriarcal. Entretanto, não se acanhou em zombar de temas que lhe eram reservados: o namoro e o casamento. Austen, dificilmente, teria sido capaz de se esquivar de tais assuntos, uma vez que estava restringida entre a escolha desses mesmos tópicos. Em realidade, a abordagem feita por uma mulher sobre outros assuntos seria mal vista pela sociedade. Por essa razão, Muecke (1982) salienta que há uma condição para que alguém seja irônico: a esperteza. A ironia, desprovida de uma visão inteligente, não pode ser conduzida de forma apropriada.

Por meio da declaração da poetisa norte-americana Emily Dickinson (1830-1886), “Diga toda a verdade, mas diga de maneira indireta⁴¹” (JOHNSON; R. ARP, 2017, p. 332), Greg Johnson e Thomas R. Arp apontam o fato de que o recurso da ironia alcança seu real propósito através de declarações não tão objetivas, e afirmam, por outro lado, que afirmações categóricas, como aquelas presentes em ensaios, não possuem um efeito emocional no leitor. Tratando-se de um romance ou até mesmo um poema, os autores apontam que um texto literário deve ser capaz de envolver o leitor não só por meio de sua compreensão racional, mas também deve cativá-lo afetivamente: “[...] Um método irônico pode ajudar a moderar e controlar o conteúdo emocional de uma história, evocando respostas que são intelectuais e emocionais ao mesmo tempo⁴²”. (JOHNSON; R. ARP, 2017, p. 332, tradução nossa). Austen, assim como Geoffrey Chaucer, Jonathan Swift, Charles Dickens, Mark Twain, e Flannery O’Connor, fez uso do humor por intermédio da ironia, como componente primordial em suas obras.

⁴⁰ No original: “[...] Irony, like symbol and allegory, is often a means for the author to achieve compression. By creating an ironic situation or perspective, the author can suggest complex meanings without stating them”.

⁴¹ No original: “[...] Tell all the truth but tell it slant”.

⁴² No original: “[...] An ironic method can help temper and control the emotional content of a story, evoking responses that are intellectual and emotional at once”.

Por sua vez, Fludernik (2007, p. 26, tradução nossa) aponta que “[...] Tentar definir ironia ou humor é, talvez, risível – os ironistas e comediantes estarão sempre dois passos à frente de quaisquer intérpretes e teóricos literários laboriosos⁴³”. A autora menciona que o uso da ironia adotado por Jane Austen possui um caráter plurifacetado e que, por essa razão, chegar à uma conclusão a respeito de uma definição ou teoria desserecurso torna-se uma tarefa difícil.

Já Virginia Miller (2019) afirma que, no momento em que a ironia passa a ser utilizada, sua função é a de tecer críticas e propor mudanças a uma determinada sociedade, sendo talefeito sustentado por meio da linguagem. Ainda segundo a estudiosa, a linguagem é o sistema estruturado de comunicação responsável pela transmissão de culturas, à proporção que a ironia, aplicada a uma narrativa, incita um processo de discussão, evolução e desconstrução acerca de uma determinada cultura previamente instaurada em uma sociedade. Isso pode ser visto a partir da capacidade da ironia de estimular questionamentos e dúvidas em relação a determinados valores.

Entende-se por ironia uma palavra derivada da palavra grega *eironeia*, que tem, por tradução, o entendimento de dissimulação, e, por objetivo, o de dizer o contrário do que realmente se pretende expressar. Historicamente, de acordo com Gülşah Uygun (2008), o recurso da ironia, em seu uso, remonta ao tempo de Platão, ao analisar o duplo sentido presente nos diálogos de Sócrates:

[...] Além disso, a *eironeia* nos diálogos de Sócrates é usada como um recurso retórico nos casos em que alguém diz algo, mas significa outra. Sócrates tentou indicar que o que é dito pode não ser o que se quer dizer. Em outras palavras, ele usa a ironia não apenas para fornecer entendimento ético para seus interlocutores, mas também para enfatizar que o conhecimento que eles pensavam ter, não era suficiente⁴⁴. (Uygun, 2008, p.2, tradução nossa).

Sócrates foi uma figura histórica e literária, mas não produziu nenhuma de suas teorias filosóficas através da escrita. Com o decorrer do tempo, a ironia não fora introduzida por meio de seu uso na escrita literária até o início do século XVIII na Inglaterra. O seu entendimento enquanto uma figura de linguagem concebida com a intenção de dizer algo, mas transmitindo um significado diferente, foi mantida. No entanto, no final do mesmo século, uma nova interpretação da ironia como uma forma de comportamento e expressão fora identificada e, por

⁴³ No original: “[...] Trying to define irony or humour is, perhaps, laughable – ironists and comedians will always be two steps ahead of any plodding interpreters and literary theorists”

⁴⁴ No original: “[...] Additionally, *eironeia* in Socrates' dialogues is used as a rhetorical device in cases one says something but means another. Socrates tried to indicate that what is said may not be what is meant. In other words, he uses irony not only to provide ethical understanding for his interlocutors but also to put emphasis on the knowledge that they thought they had was not decisive enough”.

consequente, ganhou diversos novos significados. A grande novidade diante das visões que surgiram se deu pelo entendimento dessa não somente a partir da noção de uma pessoa ser irônica, mas também pela visão de alguém tornar-se alvo da ironia.

Muecke (1982, p. 19, tradução nossa) destaca o fato de que foi somente no século XIX que a palavra ironia ganhou diversos novos significados:

[...] tornou-se possível pensar a ironia como algo que poderia ao invés disso, ser não-intencional, algo observável e, portanto, representável na arte, algo que aconteceu ou que alguém se tornou ou poderia ser informado; a partir de agora a ironia é de dupla natureza, às vezes instrumental, às vezes observável⁴⁵.

A ironia instrumental, consoante a Muecke (1969), tem por base uma intenção, ou seja, é caracterizada pela existência de um ironista que tem por finalidade ser intencionalmente irônico. Dentro da categoria de ironia instrumental, na mesma medida em que há uma intencionalidade por trás, define-se a ironia verbal, a qual é entendida como a ironia que se propõe a arquitetar críticas diante de um objeto considerado moralmente polêmico, mas que pode ser, de alguma forma, resgatado. O ponto divergente entre a instrumental e a verbal é justamente a presença de uma tentativa disciplinadora em relação a esse mesmo objeto, inteprutado como falho e carente de ajuda. Além disso, a ironia verbal ocorre quando o sentido literal do que está sendo dito é, frequentemente, o oposto ao que o falante realmente se refere: “[...] geralmente o tipo mais simples, é uma figura de linguagem em que o falante diz o oposto do que pretende dizer⁴⁶” (Arp; Johnson, 2017, p. 330, tradução nossa).

Como forma de ilustração do uso da ironia verbal no romance, Soundous Kriker (2019) aponta a crítica feita pelo narrador onisciente a respeito da personagem Miss Bates e seu gosto por conversas sobre assuntos triviais e fofocas: “Ela era uma grande tagarela sobre pequenos assuntos, o que combinava perfeitamente com o Sr. Woodhouse, cheia de conversas triviais e fofocas inofensivas⁴⁷” (Austen, 2003, p. 15, tradução nossa). Na versão em língua inglesa, a palavra ‘great’ corresponde à tradução da palavra, em português, ‘grande’. O uso dessa palavra em inglês ostenta uma ambiguidade em seu entendimento, ou seja, uma conotação positiva acerca da palavra pode ser inteprutada em um primeiro momento, no entanto, uma crítica em

⁴⁵No original: “[...] it became possible to think of irony as something that could instead be unintentional, something observable and hence representable in art, something that happened or that one became or could be made aware of; from now on irony is double-natured, sometimes instrumental, sometimes observable”.

⁴⁶No original: “[...] usually the simplest kind, is a figure of speech in which the speaker says the opposite of what he or she intends to say”.

⁴⁷No original: “She was a great talker upon little matters, which exactly suited Mr. Woodhouse, full of trivial communications and harmless gossip”.

relação ao comportamento da personagem Miss Bates está por detrás da escolha de tal termo, que pode ser observada através do contraste entre a escolha das palavras ‘grande’ e ‘pequenos’.

Um segundo exemplo de ironia verbal em um diálogo entre Miss Bates e Emma, no volume três, capítulo VII, pode ser observado:

"[...] Oh! muito bem", exclamou a Srta. Bates, "então não preciso ficar preocupada. Três coisas muito enfadonhas, de fato.' Isso basta para mim, você sabe. Vou me certificar de dizer três coisas chatas assim que abrir a boca, não é? (olhando em volta com a dependência mais bem-humorada do assentimento de todos) - Vocês todos não acham que devo?
Emma não resistiu.
"Ah! senhora, mas pode haver uma dificuldade. Perdoe-me, mas você será limitada quanto ao número, apenas três de uma vez"⁴⁸. (AUSTEN, 2003, p. 307, tradução nossa)

Em tal conversa, a protagonista, ironicamente, faz críticas sobre a personalidade de Miss Bates, mas sem soar agressiva, pois sua intenção não é a de machucá-la. Ao enunciar tal ironia, é visível o fato de que Emma pressupõe que Miss Bates, eventualmente, não se daria conta do sentindo oposto de sua colocação.

Um outro exemplo de ironia verbal que pode ser identificado no romance está no início do volume um, capítulo III, quando a descrição de Mr. Woodhouse, pai de Emma, é fornecida ao leitor. O narrador onisciente inicia o capítulo pontuando que “O Sr. Woodhouse gostava da sociedade à sua maneira⁴⁹” (AUSTEN, 2003, p.14, tradução nossa) e dá continuidade a partir de descrições que indicam que o personagem possui um caráter ostensivo e esnobe. O personagem gostava de se reunir na sua própria casa em companhia de um determinado grupo de pessoas que eram, cuidadosamente, selecionadas – o que, na verdade, pode ser inferido é que Mr. Woodhouse não gostava de se socializar com qualquer pessoa que estivesse fora do seu ciclo.

Devido ao seu típico comportamento de assumir para si o que é mais conveniente para os outros, Emma, a todo momento, desencoraja Harriet a, ao menos, cogitar a possível ideia de aceitar a proposta de Robert Martin. Na visão da protagonista, Harriet deveria direcionar sua atenção para Mr. Elton. A quarta ironia verbal pode ser identificada através da declaração da protagonista “[...] Achei meu dever como amiga, e mais velha, dizer isso a você. Mas não pense

⁴⁸ No original: “[...] Oh! very well,” exclaimed Miss Bates, “then I need not be uneasy. ‘Three things very dull indeed.’ That will just do for me, you know. I shall be sure to say three dull things as soon as ever I open my mouth, shan’t I? (looking round with the most good-humoured dependence on every body’s assent)—Do not you all think I shall?”
Emma could not resist.

“Ah! ma’am, but there may be a difficulty. Pardon me—but you will be limited as to number—only three at once.”

⁴⁹ No original: “Mr. Woodhouse was fond of society in his own way”.

que quero influenciá-lo.⁵⁰” (Austen, 2003, p. 42, tradução nossa). Emma verbaliza a sua falta de intenção em querer influenciar Harriet, no entanto, o propósito da heroína é justamente o contrário. A ironia, então se manifesta a partir do pleno conhecimento da protagonista em saber que ela, de fato, está influenciando Harriet. Como quinta ironia verbal em destaque, é possível localizar seu uso no volume dois, capítulo VIII da obra, no diálogo entre Mrs. Weston e Emma: “Minha querida Sra. Weston, não se meta em arranjar casamentos, você faz isso muito mal. Jane Fairfax, senhora da Abadia? Oh não, não, todo sentimento se revolta. Para o bem dele, eu não o deixaria fazer uma coisa tão louca”⁵¹ (AUSTEN, 2003, p. 183, tradução nossa).

A declaração de Emma, ao acusar Mrs. Weston de adotar hábitos dos quais ela mesma é descaradamente adepta, configura um exemplo de ironia verbal. De modo ácido, é a própria protagonista, no curso do enredo, que comete vários erros em função de sua visão incompleta a respeito dos fatos. Por fim, no volume três, capítulo II, a última ironia verbal se encontra na fala de Mr. Elton quando Mrs. Weston sugere que ele tire Harriet, que está sentada à espera de um parceiro, para dançar no baile em Crown Inn:

Se a Sra. Gilbert quiser dançar", disse ele, "terei muito prazer, tenho a certeza - pois, apesar de começar a sentir-me um velho homem casado, e que os meus dias de dança acabaram, dar-me-ia muito prazer em qualquer altura estar com uma velha amiga como a Sra. Gilbert.⁵² (Austen, 2003, p.270, tradução nossa)

Ao elaborar uma desculpa não tão arquitetada, Mr. Elton, de uma maneira implícita, expressa o seu desinteresse por Harriet. No entanto, tal constrangimento é encerrado por Mr. Knightley, que prontamente se oferece para dançar com Harriet.

Entende-se por ironia situacional aquela em que há um planejamento por parte do autor, seja para surpreender, intrigar ou até mesmo engajar o público, em relação ao destino de um personagem: “[...] geralmente o tipo mais importante para o escritor de ficção, a discrepância é entre aparência e realidade, ou entre expectativa e realização, ou entre o que é e o que parece apropriado⁵³” (Arp; Johnson, 2017, p. 331, tradução nossa). Como consequência de tal ironia, o inesperado acontece, sendo ele capaz de resultar em algo trágico ou engraçado. No romance,

⁵⁰ No original: “[...] I thought it my duty as a friend, and older than yourself, to say thus much to you. But do not imagine that I want to influence you.”

⁵¹ No original: “My dear Mrs. Weston, do not take to match-making, you do it every ill Jane Fairfax, mistress of the Abbey? Oh no, no- every feeling revolts. For his own sake, I would not have had him do so mad a thing”.

⁵² No original: “[...] “If Mrs. Gilbert wishes to dance,” said he, “I shall have great pleasure, I am sure—for, though beginning to feel myself rather an old married man, and that my dancing days are over, it would give me very great pleasure at any time to stand up with an old friend like Mrs. Gilbert.”

⁵³ No original: “[...] usually the most important kind for the fiction writer, the discrepancy is between appearance and reality, or between expectation and fulfillment, or between what is and what would seem appropriate”.

o exemplo que mais se destaca, indubitavelmente, encontra-se ao final do enredo, quando Emma e Knightley se casam, haja vista que, durante toda a obra, a protagonista encara o personagem apenas como um amigo, e não declara a menor pretensão de se casar: “[...] Não tenho nenhum dos incentivos usuais das mulheres para me casar. Se eu me apaixonasse, de fato, seria outra coisa! Mas nunca me apaixonei; não é meu jeito, ou minha natureza; e acho que nunca o farei”⁵⁴ (Austen, 2003, p. 71, tradução nossa). Durante todo o processo de leitura, o leitor é conduzido a fomentar a ideia de que a protagonista não se casaria, mas Austen nos surpreende ao final.

Um outro exemplo do uso de ironia situacional em *Emma* (1815) diz respeito à crença construída na mente de Emma de que Mr. Elton estaria possivelmente interessado em Harriet. Todavia, exatamente o oposto estava acontecendo: Mr. Elton estava interessado em Emma. No volume um, capítulo XIII, Knightley aponta para Emma tal situação já previamente percebida por ele:

“[...] “Sim,” disse o Sr. John Knightley logo, com alguma astúcia, “ele parece ter muita boa vontade para com você.”
 “Comigo!” ela respondeu com um sorriso de espanto, “Você está imaginando que eu seja o objeto do Sr. Elton?”
 “Tal imaginação passou por mim, eu reconheço, Emma; e se isso nunca lhe ocorreu antes, você também pode levar isso em consideração agora.
 “Senhor. Elton apaixonado por mim! — Que ideia!
 “Não digo que seja assim; mas você fará bem em considerar se é assim ou não e regular seu comportamento de acordo. Acho suas maneiras encorajadoras. Falo como amiga, Emma. É melhor você olhar ao seu redor e verificar o que faz e o que pretende fazer”⁵⁵.
 (Austen, 2003, p. 93)

Além de incitar essa conjuntura, a protagonista passa a acreditar que sua própria amiga Harriet possa também cultivar algum tipo de sentimento por ele. Por essa razão, manipula Harriet a recusar o pedido de casamento de Mr. Martin: “[...] Não vou te dar nenhum conselho,

⁵⁴ No original: “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.”
⁵⁵ No original ““Yes,” said Mr. John Knightley presently, with some slyness, “he seems to have a great deal of good-will towards you.”

“Me!” she replied with a smile of astonishment, “are you imagining me to be Mr. Elton’s object?”
 “Such an imagination has crossed me, I own, Emma; and if it never occurred to you before, you may as well take it into consideration now.”
 “Mr. Elton in love with me!—What an idea!”
 “I do not say it is so; but you will do well to consider whether it is so or not, and to regulate your behaviour accordingly. I think your manners to him encouraging. I speak as a friend, Emma. You had better look about you, and ascertain what you do, and what you mean to do.”

Harriet. Eu não terei nada a ver com isso. Este é um ponto que você deve resolver com seus sentimentos.”⁵⁶ (AUSTEN, 2003, p. 41, tradução nossa).

Um terceiro exemplo de ironia situacional que pode se encontrado no romance é o segundo equívoco de Emma no que concerne ao noivado entre Jane Fairfax e Frank Churchill. No volume três, capítulo X, em um dado momento da narrativa, a protagonista acredita que Frank possa estar interessado nela e que Jane esteja interessada em Mr. Dixon. Entretanto, a inesperada revelação de que o casal escondia um noivado é revelada por Mrs. Weston:

“Mais do que um apego, na verdade”, resumiu a Sra. Weston; “um noivado... um noivado positivo.... O que você dirá, Emma... o que qualquer um dirá, quando se souber que Frank Churchill e a Srta. Fairfax estão noivos;... não, que eles estão noivos há muito tempo!”

Emma até pulou de surpresa; - e, horrorizada, exclamou:

“Jane Fairfax! Meu Deus! Você não é sério? Você não quis dizer isso?”⁵⁷ (Austen, 2003, p. 327, tradução nossa)

O leitor, mais uma vez, é surpreendido com tamanho anúncio. Por parte de Emma, há uma frustração, primeiramente porque ela alimentou a ideia de um possível interesse por parte de Churchill e, em segundo lugar, por não ter sido capaz de desconfiar ou até mesmo perceber tal circunstância.

Um quarto exemplo de ironia situacional ainda relacionado ao personagem Frank Churchill diz respeito a quando Harriet chega a compartilhar a informação de que tem sentimentos por alguém. Emma, de forma presunçosa e como de costume, pressupõe que tal pessoa seja Churchill. Esse desentendimento ocasiona uma série de más interpretações e conduz a protagonista a lamentar-se:

“Harriet, pobre Harriet!” — essas foram as palavras; neles residiam as idéias atormentadoras das quais Emma não conseguia se livrar e que constituíam para ela a verdadeira miséria do negócio. Frank Churchill havia se comportado muito mal — muito mal em muitos aspectos —, mas não era tanto o comportamento dele, mas o dela, que a deixava tão zangada com ele. Foi a encrenca em que ele a envolveu por causa de Harriet que deu o tom mais profundo à sua ofensa. — Pobre Harriet! ser uma segunda vez vítima de seus equívocos e lisonjas⁵⁸. (Austen, 2003, p. 333, tradução nossa)

⁵⁶ No original: “shall not give you any advice, Harriet. I will have nothing to do with it. This is a point which you must settle with your feelings.”

⁵⁷No original: ““More than an attachment, indeed,” resumed Mrs. Weston; “an engagement—a positive engagement.—What will you say, Emma—what will any body say, when it is known that Frank Churchill and Miss Fairfax are engaged;—nay, that they have been long engaged!”

Emma even jumped with surprize;—and, horror-struck, exclaimed,

“Jane Fairfax!—Good God! You are not serious? You do not mean it?”

⁵⁸ No original: ““Harriet, poor Harriet!”—Those were the words; in them lay the tormenting ideas which Emma could not get rid of, and which constituted the real misery of the business to her. Frank Churchill had behaved very ill by herself—very ill in many ways,—but it was not so much his behaviour as her own, which made her so angry

O que realmente acontece se deve, mais uma vez, ao fato de Churchill já estar noivo de Jane Fairfax. Harriet se frustra pela segunda vez, pelos ímpetos de Emma que ocasionam decepções. Por último, a convergência de dois desencontros: o primeiro deles, em que a protagonista realmente se dá conta de que estava apaixonada por Mr. Knightley, o que acontece paralelamente ao segundo, quando Emma descobre que Harriet estava, na verdade, apaixonada por Knightley e não por Churchill. Tal passagem ilustra uma quinta ironia situacional encontrada no volume três, capítulo XI:

A sua própria conduta, bem como o seu próprio coração, estavam diante dela nos mesmos minutos. Viu tudo com uma clareza que nunca antes a tinha abençoado. Como tinha agido incorretamente com Harriett! Como tinha sido irreflectida, indelicada, irracional, o quão insensível tinha sido a sua conduta! Que cegueira, que loucura a tinham levado a isso! Isso atingiu-a com uma força terrível, e ela estava pronta a dar-lhe todos os todos os maus nomes do mundo⁵⁹. (Austen, 2003, p. 338, tradução nossa)

Extremamente surpresa com tamanho desfecho, a protagonista se encontra em um momento de total lamentação. Inicialmente por envolver sua amiga Harriet, mais uma vez, em uma situação desagradável e, diferentemente de outros acontecimentos anteriores, por estar, dessa vez, envolvida emocionalmente.

Por outro lado, a técnica narrativa responsável pela criação de um sentimento de antecipação no leitor é entendida como ironia dramática, porque determinadas pistas e, em alguns casos, até mesmo evidências são concedidas a ele(a). Os personagens, por sua vez, são desconhecedores de tais informações. Portanto, é justamente a partir de uma interlocução estabelecida com o leitor que esse tipo de ironia se fundamenta – “[...] Na ironia dramática, o contraste é entre o que um personagem diz ou pensa e o que o leitor sabe ser verdade⁶⁰” (Arp; Johnson, 2017, p. 331, tradução nossa).

David Lodge (1993, p. 5, tradução nossa) destaca o modelo de introdução dos romances de Austen ao dizer que “[...] A abertura de Jane Austen é clássica: lúcida, comedida, objetiva,

with him. It was the scrape which he had drawn her into on Harriet’s account, that gave the deepest hue to his offence.—Poor Harriet! to be a second time the dupe of her misconceptions and flattery”.

⁵⁹ No original: “Her own conduct, as well as her own heart, was before her in the same few minutes. She saw it all with a clearness which had never blessed her before. How improperly had she been acting by Harriett How inconsiderate, how indelicate, how irrational, how unfeeling, had been her conduct! What blindness, what madness had led her on! It struck her with dreadful force, and she was ready to give it every bad name in the world”.

⁶⁰ No original: “In dramatic irony the contrast is between what a character says or thinks and what the reader knows to be true.

com implicação irônica escondida sob a elegante luva de veludo do estilo⁶¹”. Segundo o estudioso, as primeiras sentenças de seus romances não transmitem uma mensagem de forma direta – uma vez que a revelação do que se encontra por trás é eventualmente difundida pela autora durante o curso da obra –, porém antecipam determinadas suposições. Portanto, as primeiras sentenças do romance de Austen podem ser identificadas como exemplos de ironia dramática. Lodge também afirma que a queda de Emma é discretamente projetada na primeira sentença do romance: “Emma Woodhouse, bonita, inteligente e rica, com um lar confortável e uma disposição feliz, parecia reunir algumas das melhores bênçãos da existência; e vivera quase vinte e um anos no mundo com muito pouco para afligi-la ou irritá-la”⁶² (AUSTEN, 2003, p. 2, tradução nossa).

Lodge salienta que, no romance, o reverso do que ocorre em histórias clássicas, como Cinderela, deve ocorrer. Para que a protagonista alcance felicidade, é necessário que ela seja humilde. Além disso, a escolha dos adjetivos bonita, inteligente e rica (em inglês, *handsome*, *clever* e *rich*, respectivamente) também carrega determinadas sugestões. Na língua inglesa, o uso do adjetivo *handsome* é direcionado para o público masculino e, por essa razão, um possível indicativo de interesse por parte da protagonista em ostentar um poder masculino é sugerido. O emprego do adjetivo ‘clever’ é feito de forma depreciativa, segundo Lodge (1993, p. 5): “[...] "muito inteligente para seu próprio bem". Por fim, o adjetivo *rich* carrega uma ideia voltada para os malefícios do dinheiro. Levando em consideração toda a escolha de palavras, o pesquisador conclui que o contentamento apresentado por meio da descrição da protagonista pode ser meramente aparente.

Em *Emma* (1815), o comportamento de Mr. Elton indica que o seu real interesse não é em Harriet, e, sim, em Emma, que, por sua vez, é leiga sobre tal sentimento. Nos capítulos XIII, XIV e XV, o jantar de véspera de Natal na casa dos Westons é mencionado. Emma e seu pai foram convidados, bem como Mr. Elton. Contudo, um imprevisto causado pelo início da neve se iniciou e Emma acabou retornando para casa em companhia de Mr. Elton, que finalmente decide se declarar. A protagonista se espanta:

“Estou muito surpreso, Sr. Elton. Isso para mim! você se esquece de si mesmo - você me considera meu amigo - qualquer mensagem para a Srta. Smith terei prazer em enviar; mas nada mais disso para mim, por favor.

⁶¹ No original: “Jane Austen's opening is classical: lucid, measured, objective, with ironic implication concealed beneath the elegant velvet glove of the style”.

⁶² No original: “Emma Woodhouse, bonita, inteligente e rica, com um lar confortável e disposição feliz, parecia reunir algumas das melhores bênçãos da existência; e vivera quase vinte e um anos no mundo com muito pouco para afligi-la ou irritá-la.

“Miss Smith!—mensagem para Miss Smith!—O que ela poderia querer dizer!”—E ele repetiu as palavras dela com tanta segurança de sotaque, tal presunção de assombro, que ela não pôde deixar de responder com rapidez,
 “Senhor. Elton, esta é a conduta mais extraordinária! e posso explicá-lo apenas de uma maneira; você não é você mesmo ou não poderia falar comigo ou com Harriet dessa maneira. Comande-se o suficiente para não dizer mais nada, e eu me esforçarei para esquecê-lo”⁶³. (AUSTEN, 2003, p. 108, tradução nossa)

Em tal momento, é revelado para Emma uma informação que já havia sido indicada para o leitor. Previamente, antes de irem embora, Mr. Elton já havia manifestado maiores preocupações com o estado de saúde de Emma, tendo em vista a nevasca, do que com o estado de Harriet, que não comparecera ao jantar porque estava com uma forte gripe. Além disso, a euforia demonstrada por Mr. Elton pelo jantar que estava prester a ir surpreende Emma: “Em outra ocasião, Emma poderia ter se divertido, mas agora estava muito surpresa com o ânimo de Mr. Elton para outros sentimentos. Harriet parecia bastante esquecida na expectativa de uma festa agradável”⁶⁴ (AUSTEN, 2003, p. 96, tradução nossa).

Logo em seguida, no volume um, capítulo XVI, é possível encontrar um segundo exemplo do uso de ironia dramática. Após tal declaração de Mr. Elton para Emma no jantar, a protagonista reflete sobre a conduta que vinha adotando até então e decide parar com o hábito de tentar unir pessoas:

O primeiro erro e o pior estavam à sua porta. Era tolice, era errado, tomar parte tão ativa na união de duas pessoas quaisquer. Era aventurar-se longe demais, assumir demais, fazer pouco caso do que deveria ser sério, uma artimanha do que deveria ser simples. Ela estava muito preocupada e envergonhada, e resolveu não fazer mais essas coisas⁶⁵. (Austen, 2003, p. 113, tradução nossa)

Entretanto, os pensamentos e o comportamento da protagonista indicam, para o leitor, que, na verdade, ela não irá parar de agir de tal forma, isto é, o leitor já fica ciente de uma informação referente ao futuro do romance. Como pode ser previsto, Emma realmente não adota tal postura.

⁶³ No original: “I am very much astonished, Mr. Elton. This to me! you forget yourself—you take me for my friend—any message to Miss Smith I shall be happy to deliver; but no more of this to me, if you please.”
 “Miss Smith!—message to Miss Smith!—What could she possibly mean!”—And he repeated her words with such assurance of accent, such boastful pretence of amazement, that she could not help replying with quickness,
 “Mr. Elton, this is the most extraordinary conduct! and I can account for it only in one way; you are not yourself, or you could not speak either to me, or of Harriet, in such a manner. Command yourself enough to say no more, and I will endeavour to forget it.”

⁶⁴ No original: “At another time Emma might have been amused, but she was too much astonished now at Mr. Elton’s spirits for other feelings. Harriet seemed quite forgotten in the expectation of a pleasant party”.

⁶⁵ No original: “The first error and the worst lay at her door. It was foolish, it was wrong, to take so active a part in bringing any two people together. It was adventuring too far, assuming too much, making light of what ought to be serious, a trick of what ought to be simple. She was quite concerned and ashamed, and resolved to do such things no more.

4.2 EPISÓDIOS DESVENDADOS

Partindo do princípio de que histórias clássicas são, na realidade, experiências de aprendizado sobre interações humanas compartilhadas por um autor(a) durante o seu tempo de vida, constata-se o profundo talento de Austen em apurar, com destreza, características e acontecimentos de sua época com destreza. Em *Emma* (1815), é fornecido ao leitor descrições precisas que variam entre os alimentos que compunham as refeições dos personagens (como o pequeno jantar oferecido pela família Woodhouse retratado no capítulo três e, também, a menção sobre o bolo de casamento de Mrs. Weston no capítulo dois), até a descrição de caráter psicológico de seus personagens. Tal riqueza de informações disponibilizadas eventualmente envolvem e instigam o leitor emocionalmente.

A autora inicia o romance com uma descrição a respeito de Emma e características que se relacionam tanto à sua condição financeira quanto à sua personalidade. Austen nos conduz, enquanto leitores, a projetar uma família, composta por duas pessoas, Emma e seu pai, que é carente de aporrinhações com as quais se preocupar. No entanto, à medida que a história avança, o leitor é encaminhado a se questionar sobre tal cenário pacífico que teria sido previamente apresentado, logo percebendo que a protagonista, na verdade, embora adorável, é uma heroína imperfeita. Em termos de ousadia no tocante à sua escrita, *Emma* (1815) é considerada a obra mais audaciosa de Austen justamente por apresentar personagens com características comuns, ou seja, pessoas que fazem parte do nosso cotidiano. A autora não optou por mascarar o lado ruim do ser humano em sua obra, pelo contrário, esse comportamento questionável foi o que forneceu conteúdo suficiente para que a escritora fosse capaz de desenvolver o enredo.

A protagonista é plenamente satisfeita com sua vida e não almeja se casar, pois sua condição financeira lhe garante segurança. Por essa razão, um lado egoísta e altamente presunçoso é testemunhado pelo leitor a partir do momento em que a heroína, a fim de se ocupar com algum afazer para fugir do tédio de sua vida enfadonha, passa a adotar um comportamento que beneficia somente o seu próprio ego: o de unir pessoas para o matrimônio. No entanto, é válido o destaque referente à autonomia que a autora fornece à sua protagonista, haja vista que ela é uma mulher que se encontra inserida em uma sociedade patriarcal. O perfil traçado para Emma, portanto, era algo extramamente incomum para época, tendo em vista o propósito de vida que as mulheres em geral deveriam almejar: um bom casamento para resguardar suas respectivas posições sociais dentro da sociedade. As expectativas projetadas para uma mulher nos séculos XVIII e XIX se pautavam nos preceitos de que essa fosse uma boa esposa, mãe e dona de casa. No entanto, Austen observou, minuciosamente, tal conjuntura, e, com grande

maestria, mas sem o objetivo de confrontar diretamente o cenário de sua sociedade patriarcal, teceu críticas e se propôs a abordar formatos nunca antes pensados. Por esse motivo, assim como sua protagonista, Austen também foi uma heroína.

O enredo, aparentemente, pode parecer superficial, mas é nos mínimos detalhes em que Austen projeta a sua interpretação acerca das características sobre cada um de seus personagens. Como um primeiro exemplo, a ordem de descrições que a autora fornece ao leitor implica em uma crítica velada, na medida em que a condição social de Emma é mencionada em primeiro lugar e, logo depois, é destacada a característica de que sua vida é tediosa. Por isso, a narrativa sugere que é justamente pelo fato de a protagonista não ter nenhuma questão de caráter importante com a qual se preocupar que a faz se engajar em atividades triviais. Além disso, o abismo socioeconômico entre a protagonista e a personagem Harriet Smith também não se projeta como algo casual, ou seja, a submissão de Harriet Smith aos caprichos de Emma é algo que se encontra enraizado na estrutura social britânica dos séculos XVIII e XIX. Uma forte crítica no tocante à arrogância e à prepotência de Emma, enquanto pertencedora de uma classe social mais elevada, é construída por meio da divertida visão humorística de Austen.

Todavia, não somente o lado pejorativo de suas heroínas é evidenciado. Em todos os seus seis romances, as protagonistas da autora são descritas como mulheres fortes que experienciam o sofrimento do amor a fim de adquirirem maturidade. No romance *Emma* (1815), é possível observar dois perfis distintos da protagonista ao longo do enredo. O primeiro deles, no início da obra, se baseia em uma protagonista que se mostra mais irresponsável, imprudente e, devido à sua falta de consciência a respeito do próprio comportamento, mais superficial. Contudo, na medida em que a história progride, Emma é acometida pela percepção de seus erros e, até mesmo, por uma desilusão amorosa, uma vez que, em sua mente, Frank Churchill estaria apaixonado por ela. Por esses motivos, a personalidade da protagonista é alterada e ela se torna mais madura ao final do romance.

Ainda sobre as qualidades de suas heroínas, torna-se importante o realce de que Emma, apesar de suas atitudes irresponsáveis, é uma personagem desprovida de maldade. Embora apresente traços de esperteza e astúcia, há, também, uma pureza em suas intenções a partir do momento em que, metaforicamente, assume o papel de uma conciliadora ao tentar remendar as falhas nas relações pessoais ao seu redor, o que relaciona à sua necessidade de socialização.

Ciente da ausência de más intenções em Emma, o personagem que é concunhado da própria, Sr. Knightley, exerce uma fundamental influência no processo de amadurecimento da heroína, muitas vezes através de questionamentos ácidos, porém cautelosos, acerca de sua conduta. É interessante notar uma coerência em sua personalidade, distintivamente, por

exemplo, do personagem Mr. Darcy de *Orgulho e preconceito* (1813). O Sr. Knightley é capaz de se expressar com destreza e humildade, haja vista que, diferentemente de Emma, não é arrogante. Por outro lado, Mr. Darcy é hostil e extremamente indiferente em seu modo de falar com a protagonista Elizabeth Bennet.

Ao mencionar o romance *Orgulho e preconceito* (1813), é cabível comparar a expressiva diferença entre ele e a obra *Emma* (1815). No primeiro, o enredo é majoritariamente pautado em uma história de amor e no desenvolvimento, em meio a tensões e desencontros, da relação entre o casal protagonista. Já em *Emma* (1815), a questão central para o andamento do romance se mantém, basicamente, nas consequências dos erros e acertos da protagonista. Entretanto, é perceptível que Austen tem total controle do enredo e é capaz de manter a excitação e ansiedade dos leitores com poucos recursos, em termos de história. O enredo se passa somente em único local, a vila de Highbury, e retrata a vida de um estreito grupo de personagens.

Para alcançar o seu real aprendizado mediante a todos os equívocos que provocara ao longo do romance, é destacado, por parte da recepção crítica, que o número de confusões nas quais a protagonista se envolve sejam, talvez, demasiadas, o que contribui para um caráter entediante dado à obra. Entretanto, uma vez que o cerne da história se concentra precisamente no processo de ascensão psicológica da protagonista, Austen considerou, com muita cautela, a abordagem de alguns episódios que fossem capazes de exemplificar as más interpretações da heroína para que, posteriormente, pudesse amarrar, com coerência, a conquista alcançada por Emma. De fato, a obra é extensa e apresenta diálogos longos, contudo, a qualidade da escrita fluida de Austen provê leveza ao processo de leitura.

Entretanto, torna-se de fundamental relevância a análise da obra *Emma* (1815) pelo viés literário. Originário do teatro, o gênero denominado comédia de costumes caracteriza-se pela elaboração de histórias situadas em contextos típicos e habituais de uma determinada época. Essas narrativas, por sua vez, eventualmente proporcionam uma visão a respeito do comportamento e dos costumes de pessoas, como o próprio nome sugere. Atrelado a uma atmosfera de caráter cômico, o gênero enfatiza a ausência da prática de determinadas condutas sociais que são estipuladas em uma sociedade, e, por isso, os motivos fomentadores para o desenrolar dos enredos se relacionam a questões amorosas e de ascensão e manutenção social. Ao aplicar tal conceito ao romance que se enquadra no gênero mencionado, é possível constatar diversos traços. Primeiramente, a própria protagonista da obra é desconhecadora de algumas normas sociais a partir do momento em que adota uma postura nada disciplinada durante todo o enredo. Em segundo lugar, por detrás de todo o cenário de casamento que se

propaga pela história, é possível identificar o também interesse em manter boas relações sociais, principalmente visando ao quesito financeiro. A título de uma terceira comprovação, é possível perceber que todos os personagens da obra possuem características que são, de certa forma, exageradas. Para exemplificar, é notável o fato de que Emma é muito esnobe, egoísta e presunçosa; Mr. Woodhouse é extremamente pessimista e amedrontado; Harriet Smith é altamente ingênua e influenciável; e, por fim, Mr. Knightley é comedido e sensato em excesso. O exagero na descrição dos traços de personalidade dos personagens também colabora para a concretização do humor em tal gênero. Ainda, o tom adotado nesse gênero é preeminentemente espirituoso no que se refere à comédia e é repleto de ironia em seus diálogos, algo característico da escrita de Austen.

A visão e eventual crítica por parte da autora não se limitam somente à descrição de seus personagens. Em *Emma* (1815), é possível encontrar grandiosas declarações relacionadas à questão de gênero e clamufadas nas falas de seus personagens, não somente atreladas ao uso da ironia. Como primeiro exemplo, no volume um, capítulo V, tem-se a resposta de Mrs. Weston sobre uma pontuação de Mr. Knightley quando esse afirma que Emma e Harriet não seriam companhias adequadas uma para a outra, sendo possível localizar uma outra crítica: “[...] talvez nenhum homem possa ser um bom juiz do conforto que uma mulher sente na companhia de alguém do seu próprio sexo, depois de estar acostumada a isso toda a sua vida⁶⁶” (Austen, 2003, p. 49, tradução nossa). Através de tal declaração, é possível inferir uma contestação diante da forçosa autoridade masculina que prevalecia na época. Mrs. Weston, claramente, não se conforma que Mr. Knightley, na posição de homem, sintasse no direito de opinar sobre com quem Emma deveria ou não estar.

Ainda no volume um, capítulo VIII, situada em um diálogo entre Emma e Mr. Knightley, quando discutem sobre a recusa de Harriet Smith diante da proposta de casamento feita por Mr. Martin, a heroína declara: “[...] “Ah, é claro – exclamou Emma – um homem nunca entende que uma mulher possa recusar uma proposta de casamento. Acham sempre que as mulheres devem estar dispostas a aceitar o primeiro que as peça⁶⁷” (Austen, 2003, p. 49, tradução nossa). Por meio de tal declaração, a autora discute a submissão das mulheres ao serem obrigadas, pelas normas de uma sociedade patriarcal, sem vontade própria em muitos casos, à instituição do casamento. Emma, de fato, persuadiu Harriet a recusar o pedido de casamento de

⁶⁶ No original: “[...] perhaps no man can be a good judge of the comfort a woman feels in the society of one of her own sex, after being used to it all her life.

⁶⁷ No original: “Oh! to be sure,” cried Emma, “it is always incomprehensible to a man that a woman should ever refuse an offer of marriage. A man always imagines a woman to be ready for any body who asks her.”

Mr. Martin, e utiliza tal pontuação como argumento a seu favor, apresentando a possível ideia de que Harriet talvez não estaria interessada em tal proposta.

Uma outra declaração, localizada no mesmo capítulo, indica que Mr. Knightley vai além e afirma que a protagonista poderia estar manipulando os pensamentos de Harriet pelo viés da vaidade e que essa, sob a mente de uma pessoa desprovida de opiniões próprias, poderia causar sérios prejuízos. O personagem ainda alerta Emma para que se contenha e não desperte altas expectativas na consciência de Harriet, já que, segundo Knightley, “[...] Homens de bom senso, digam o que quiserem, não querem esposas tolas”⁶⁸ (Austen, 2003, p. 52, tradução nossa). Knightley ainda pontua, devido à condição social de Harriet e considerando o pedido de casamento de Mr. Martin, que ela não tão brevemente encontraria uma outra oferta como essa. A concepção masculina no que dizia respeito à postura de uma mulher como um todo não poderia ter sido pior na Inglaterra patriarcal dos séculos XVIII e XIX. Os homens delimitavam, em todas as esferas, os comportamentos apropriados e, até mesmo, as decisões que, segundo eles, seriam mais benéficas para as vidas das mulheres.

Em um diálogo entre Emma e Harriet Smith, localizado no volume um, capítulo X da obra, é possível detectar outra fala da heroína bastante polêmica para o contexto da época. Ambas estão a caminho de uma parte da vila, em Highbury, que é mais socialmente desfavorecida, onde famílias menos abastadas residem, quando Emma ocasionalmente leva um pouco de comida. Em seu caminho para chegar a tal lugar, o assunto sobre casamento é iniciado e Harriet, muito curiosamente, questiona se Emma algum dia iria se casar. A protagonista prontamente responde que não teria essa intenção por agora. Harriet, em resposta, teme pelo futuro de Emma e cogita a possível ideia de que ela, eventualmente, se tornaria uma solteirona, como Miss Bates. Na mesma hora, a protagonista retruca:

Não se preocupe, Harriet, não serei uma pobre solteirona; e é apenas a pobreza que torna o celibato desprezível para um público generoso! Uma mulher solteira, com uma renda muito escassa, deve ser uma solteirona ridícula e desagradável! O esporte apropriado para meninos e meninas, mas uma mulher solteira, de grande fortuna, é sempre respeitável e pode ser tão sensata e agradável quanto qualquer outra pessoa⁶⁹. (Austen, 2003, p. 71, tradução nossa).

⁶⁸ No original: “[...] Men of sense, whatever you may chuse to say, do not want silly wives”.

⁶⁹ No original: “[...] “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”.

O estado civil de solteira, para uma mulher que estava inserida na Inglaterra patriarcal dos séculos XVIII e XIX, era visto como algo altamente depreciativo. Na declaração em destaque, no entanto, é argumentado o fato de que, se uma mulher não fosse casada mas possuísse uma certa renda para se sustentar, o que praticamente nunca acontecia, seria mantida a absurda ideia de que ela poderia ser tolerada aos olhos da sociedade. Certamente, em tal passagem, nenhuma crítica é propriamente formulada, no entanto, a autora não deixou de evidenciar a admissão de uma conduta que depreciara as mulheres no âmbito social.

No primeiro volume do capítulo XIV, um comentário de profunda reflexão é feito por Emma em um diálogo com Mrs. Weston sobre a incerta chegada de Frank Churchill em Highbury. A protagonista declara: “[...] Uma jovem, se cair em más mãos, pode ser provocada e mantida à distância daqueles com quem deseja estar; mas não se pode compreender que um jovem esteja sob tal restrição, a ponto de não poder passar uma semana com o pai, se ele quiser⁷⁰” (Austen, 2003, p. 49, tradução nossa). Emma, ainda muito desassossegada por projetar em sua mente um possível interesse em Frank, tece tal comentário, mas o que pode ser inferido por detrás de tal declaração diz respeito ao direito de ir e vir, o qual claramente era diferente para homens e mulheres. Além disso, é notável a imposição que também se sobressai diante da própria vontade de uma mulher quando se é afirmado que uma jovem pode ser mantida afastada da companhia de pessoas com quem ela deseja realmente estar.

Ao final do volume um, no capítulo XVII, é retratada a partida do casal Isabella Woodhouse e Mrs. John Knightley para Londres. Mr. Woodhouse, pai de ambas as irmãs, como de costume, lamenta a ida e pontua “[...] Isabella, passando a vida com aqueles que adorava, cheia de seus méritos, cega para seus defeitos e sempre inocentemente ocupada, poderia ter sido um modelo de felicidade feminina correta⁷¹” (Austen, 2003, p. 115, tradução nossa). A escolha da palavra “correta” (*right*, em inglês), utilizada por Austen, aplicada a uma sentença dedutiva sobre como teria sido o futuro da filha de Mr. Woodhouse, denota a ideia de que, na verdade, o modelo de felicidade da vida de Isabella é errôneo. Além disso, o advérbio “inocentemente” (*innocently*, em inglês), usado para descrever os encargos atribuídos à personagem, é curiosamente empregado. A crítica por trás dessa escolha talvez esteja relacionada à cegueira de Isabella no que concerne determinadas funções pelas quais é responsabilizada enquanto uma

⁷⁰ No original: “[...] A young woman, if she falls into bad hands, may be teased, and kept at a distance from those she wants to be with; but one cannot comprehend a young man’s being under such restraint, as not to be able to spend a week with his father, if he likes it.”

⁷¹ No original: “Isabella, passing her life with those she doated on, full of their merits, blind to their faults, and always innocently busy, might have been a model of right feminine happiness”.

mulher inserida em uma sociedade patriarcal. É válido o destaque de que o casal tem, nada mais, nada menos, do que cinco filhos.

Por outro lado, no volume dois, capítulo XIV, Mr. e Mrs. Elton, sua recente noiva, em breve estariam de volta à Highbury. Harriet, ainda muito cabisbaixa diante de toda a estranheza devido ao mal-estar que acontecera entre ela e Mr. Elton, não se sente interiramente confortável para visitar o novo casal. Emma, insistentemente, pede à Harriet que se anime e, por vontade própria, organiza uma visita para que as relações sociais permanecessem mantidas. A heroína se assusta com a falta de tato de Mr. Elton em manter, apropriadamente, um bom diálogo e não tem uma boa impressão de Mrs. Elton. Logo em seguida, o casal decide visitar Emma em Hartfield e, assim sendo, a protagonista é capaz de analisar Mrs. Elton mais profundamente. Comicamente, Emma percebe características semelhantes a si na personalidade de Mrs. Elton no tocante à importância dada para status social e bens materiais, além de seu inflado ego. Em um dado momento do diálogo entre Emma e Mrs. Elton, essa declara “Abençoado com tantos recursos dentro de mim, o mundo não era necessário para mim. Eu poderia passar muito bem sem isso. Para quem não tinha recursos era outra coisa; mas meus recursos me tornaram bastante independente⁷²” (Austen, 2003, p. 227, tradução nossa). Tendo em vista que tal declaração foi proferida por uma mulher, é perceptível como a posse de uma boa condição social poderia, em termos, libertar a mulher de se sujeitar às condições estabelecidas por uma sociedade patriarcal. A autora evidencia, claramente, um rompimento com o padrão cotidiano de sua época.

No volume três, capítulo V, devido ao cancelamento da ida à Box Hill, Mrs. Elton prontamente sugere que o passeio seja para a propriedade de Mr. Knightley, Donwell Abbey. Além de sugerir o destino, Mrs. Elton também se oferece, sem hesitação, para organizar o encontro social: “[...] Mas considere: você não precisa ter medo de delegar poder a mim. Não sou nenhuma jovem em promoção. Mulheres casadas, você sabe, podem ser autorizadas com segurança⁷³” (Austen, 2003, p. 293, tradução nossa). Em tal declaração, uma pontuação um tanto quanto absurda pode ser depreendida: ao mesmo tempo em que mulheres solteiras eram cobradas de se casar, eram também interpretadas como figuras ameaçadoras, em função do propósito encarado como pejorativo de estarem sempre à procura de um bom partido.

Ainda no volume três, capítulo VII, em uma pequena viagem à Box Hill, durante uma conversa em grupo na qual Jane Fairfax, Frank Churchill, Mr. e Mrs. Elton, Mr. Knightley e

⁷² No original: “Blessed with so many resources within myself, the world was not necessary to me. I could do very well without it. To those who had no resources it was a different thing; but my resources made me quite independent”.

⁷³ No original: “But consider—you need not be afraid of delegating power to me. I am no young lady on her preferment. Married women, you know, may be safely authorized”.

Mr. e Mrs. Weston se fazem presente, Miss Bates declara que se limitaria a dizer somente três coisas desagradáveis quando fosse se expressar. Emma, muito francamente, declara que possivelmente isso seria uma tarefa muito árdua para Miss Bates em função de sua indiscrição, e ela, conseqüentemente, se sente encabulada. Ao fim do passeio, em um momento oportuno, Mr. Knightley aborda Emma e chama a sua atenção, como de costume, sobre o seu comportamento e sua pontuação extremamente descorteses:

[...] Se ela fosse uma mulher de fortuna, eu deixaria todo absurdo inofensivo correr o risco, não brigaria com você por quaisquer liberdades de comportamento. Se ela fosse sua igual em situação... mas, Emma, considere como isso está longe de ser o caso. Ela é pobre; ela afundou dos confortos para os quais nasceu; e, se ela viver até a velhice, provavelmente deve afundar mais. A situação dela deve garantir sua compaixão. Foi mal feito, de fato! Você, a quem ela conheceu desde criança, a quem ela viu crescer desde um período em que seu aviso foi uma honra, para tê-lo agora, em espíritos impensados e no orgulho do momento, rir dela, humilhá-la - e diante de sua sobrinha também - e diante de outros, muitos dos quais (certamente alguns) seriam totalmente guiados por seu tratamento para com ela⁷⁴. (Austen, 2003, p. 311, tradução nossa)

Torna-se pertinente o argumento utilizado por Mr. Knightley ao repreender Emma, quando, mais uma vez, a condição financeira da mulher é apontada sob uma perspectiva masculina e como essa é vista como algo delicado. Em sequência, uma comparação é estabelecida: Emma é jovem e de origem social elevada, Miss Bates, por sua vez, já é uma pessoa de certa idade e de origem humilde. Mr. Knightley conduz a heróina ao pensamento de que deveria ter misericórdia das condições existentes na vida de Miss Bates e, assim, se abster de comentários deselegantes.

⁷⁴ No original: "Were she a woman of fortune, I would leave every harmless absurdity to take its chance, I would not quarrel with you for any liberties of manner. Were she your equal in situation—but, Emma, consider how far this is from being the case. She is poor; she has sunk from the comforts she was born to; and, if she live to old age, must probably sink more. Her situation should secure your compassion. It was badly done, indeed!—You, whom she had known from an infant, whom she had seen grow up from a period when her notice was an honour, to have you now, in thoughtless spirits, and the pride of the moment, laugh at her, humble her—and before her niece, too—and before others, many of whom (certainly some,) would be entirely guided by your treatment of her".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À vista do exposto no decurso desta pesquisa, verificamos como o contexto de produção de Jane Austen não foi oportuno para que a autora tivesse, em primeiro lugar, direito a uma privacidade adequada em sua própria casa a fim de se concentrar para escrever suas obras. Além disso, pontuamos as diversas delimitações estabelecidas na sociedade patriarcal inglesa dos séculos XVIII e XIX, as quais encaravam a mulher como uma mera prestadora de serviços para a família e o lar. Por essa razão, no capítulo dois, observamos que o ambiente doméstico, que também se faz evidente no enredo do romance estudado, era um local de maior frequência do público feminino, tendo em vista que o trabalho não era encarado como um propósito para elas.

Entretanto, Jane Austen encontrou, na literatura, uma maneira de retratar, moderadamente, as restrições impostas às mulheres. Diferentemente de outras autoras, ela representou o restritivo universo feminino como ele de fato era e não como deveria ser. Nessa perspectiva, a autora optou pela ironia como ferramenta que lhe proveu a proteção enquanto uma mulher que estava inserida em uma sociedade patriarcal e, ao mesmo tempo, tinha liberdade artística por ter sido capaz de exteriorizar todas as suas angústias que sentiu enquanto um ser, metaforicamente, aprisionado.

No cânone da literatura inglesa, o período no qual a autora viveu e escreveu é entendido, contemporaneamente, como a escola literária denominada Romantismo, no entanto, revelou-se que, na verdade, a obra de Austen possui mais características comuns com a era que antecedeu a citada, a chamada Neoclássica. A título de comprovação, foi destacado o fato de que a autora fora contemporânea de poetas como William Wordsworth, Lord Byron e Walter Scott, entretanto, os romances de Austen se distanciam enormemente da atmosfera romântica exaltada pelos escritores mencionados. Em oposição, a escritora optou por uma reprodução mais realista sobre a sociedade de seu tempo e priorizou, pontualmente, os defeitos que se fizeram presentes para que, dessa forma, fosse capaz de elaborar suas críticas. Portanto, concluímos que o gênero literário no qual *Emma* (1815) se enquadra é o conhecido como comédia de costumes.

Após terem sido retratados os aspectos relacionados à vida pessoal de Jane Austen, o romance escolhido para análise nesta presente pesquisa, recebeu destaque no capítulo três. Constatou-se o caráter refinado da autora ao reproduzir suas visões a respeito de todas as limitações vigentes. Austen foi capaz de se afastar de seu público, não se comprometer e ainda entreter-se diante de todas as imperfeições que integravam, em especial, a aristocracia de seu tempo. Além disso, percebeu-se que *Emma* (1815) se difere, em termos de propósito crítico,

das obras publicadas anteriormente a ele, *Razão e sensibilidade* (1811), *Orgulho e preconceito* (1813) e *Mansfield Park* (1814).

Ao declarar que iria criar uma protagonista que, eventualmente, não agradaria o público leitor, mas somente a ela, notamos que Jane Austen estava prestes a lançar uma personagem muito ousada e que se distinguiria, imensamente, de suas heroínas anteriores. Emma é espirituosa, argumentativa, manipuladora e egoísta. Por essa razão, concluímos que os defeitos concebidos à personagem foram intimamente arquitetados e, de fato, forneceram à autora o conteúdo necessário para o desenvolvimento da obra. Entretanto, destacou-se que o objetivo de Austen enquanto escritora não foi o de confrontar a sociedade vigente de seu tempo e, por isso, não dispensou um final feliz para Emma, ainda que, para alguns críticos literários, a elaboração de um casamento para uma heroína de tamanha grandiosidade tenha sido categorizada como branda. Dessa maneira, justificamos a escolha do romance *Emma* (1815) para análise da presente pesquisa: uma obra que, além de exceder os aspectos de tempo e espaço, devido à pertinência das temáticas abordadas para o cenário contemporâneo, também alude às questões íntimas da natureza humana.

Além de seu destaque estar relacionado a características referentes ao conteúdo da obra em si, identificamos que *Emma* (1815) também recebeu visibilidade por sua inovação na forma e na técnica. Entendemos o discurso indireto livre, que se faz presente na obra e que também foi utilizado por algumas de suas contemporâneas, como um estilo de narração em terceira pessoa que proporciona ao leitor não somente o acesso aos pensamentos da protagonista, mas também aos de outros personagens. Além da presença de tal estilo, diferenciamos o discurso indireto livre do monólogo narrado, na medida em que o primeiro abrange tanto o discurso verbalizado quanto o não verbalizado, ao passo que o segundo se delimita somente ao espaço da mente. Concluiu-se, então, que a história é contada por um narrador onisciente que se une, em diversos momentos, à voz de outros personagens. Inclusive, ainda no tocante à forma e à técnica da obra, constatamos que a narrativa se adequa, para alguns estudiosos, como Dantas (2016), no gênero literário alemão conhecido como *Bildungsroman*, em português, romance de formação.

No curso da história, o leitor é capaz de acompanhar o processo de amadurecimento e autorreflexão da protagonista, que é capaz, ao fim do enredo, de reconhecer todos os seus impulsos.

Partimos, posteriormente, para a recepção crítica da obra em estudo. Averiguamos que, em geral, a receptibilidade inicial de *Emma* (1815) até 1850 na Inglaterra foi inexpressiva devido à falta de um rompimento com a reprodução de eventos cotidianos. Destacamos a

opinião da escritora vitoriana Charlotte Brontë, no extrato de uma carta (SOUTHAM, 1968 [1850]), na qual a autora exalta o romance pela pontual habilidade de Austen ao abordar a realidade, porém condena a inércia do enredo. Além disso, o poeta romântico Walter Scott também elogiou a maestria da escritora ao retratar, com qualidade, os eventos cotidianos. Dentro do período entre 1850 e 1950, Virginia Woolf recebeu destaque ao atribuir numerosos enaltecimentos não somente à obra em si, mas também à grandiosidade da autora por detrás do romance. Constatamos que, em 1950, na mesma medida em que Woolf contribuiu para os estudos do feminismo, Elaine Showalter se propôs a discutir a representação da subjetividade feminina em algumas obras de autoras selecionadas, e até mesmo afirmou que Austen marcou seu nome no panorama da literatura inglesa com a publicação de *Emma* (1815).

Em relação à recepção nos Estados Unidos, em razão de uma diferente visão no que tange ao conceito de camada social, detectamos que parte do público norte-americano interpretou as falas e pontuações presentes na obra como presunçosas. Por fim, em solo nacional, enfatizamos que os exemplares de traduções da obra de Austen foram localizados a partir da década de 1850, e que justamente o romance *Emma* (1815) foi o último a ser traduzido para língua portuguesa.

Cronologicamente, o século XXI ganhou destaque e, dessa forma, observamos a recepção da autora no meio digital em conjunto com as adaptações cinematográficas, em especial, as de *Emma*. Em função disso, verificamos que a popularidade de Austen, em meio aos diferentes meios de produção mercadológica televisiva, tornou-se alta devido à acessível adaptabilidade de seus romances. Em relação às redes sociais, pontuamos que as falas extraídas de seus romances configuram o formato mais encontrado no *Instagram*, *Facebook* e *Twitter*, em virtude do novo modelo de leitura atual, o qual é feito por uma tela.

Por fim, no capítulo quatro, em primeiro lugar, discorremos sobre os três tipos de ironia existentes: a verbal, a situacional e a dramática. Posteriormente, passagens do romance em que tais ocorrências podem ser encontradas foram selecionadas e discutidas. Em segundo lugar, falas que transmitem de forma encoberta ideais relacionados às limitações que eram impostas às mulheres foram cuidadosamente escolhidas para discussão.

Em resumo, concluímos que, para uma apreciação completa e profunda do romance *Emma*, faz-se necessário estudo simultâneo sobre o contexto histórico de sua autora a fim de que o leitor consiga se deter aos mínimos detalhes e apreciar os momentos dedicados ao humor – na mesma intensidade que provavelmente guiou a Austen durante o processo de escrita de tamanha obra de arte. O mérito do romance não se faz presente no conteúdo da obra, como fora previamente apontado por estudiosos, mas, sim, em todo o aparato caprichosamente

premeditado por uma jovem inglesa do século XIX que não teve, a seu favor, condições propícias para se dedicar e assumir, abertamente, a ocupação da escrita, mas que, ainda assim, foi capaz de superar todos os obstáculos que se fizeram presentes em sua vida, entregando ao mundo um conjunto de obras que transcendem tempo e espaço. Certamente, Jane Austen se faz e se fará presente por muitos e muitos anos, seja no meio digital ou em outros que eventualmente surgirão.

REFERÊNCIAS

- ABREU, M. A. A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX. *Livro: Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, São Paulo, p. 115-130, 2011. Disponível em: <http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/arquivos/ensaio.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2023.
- ALCOTT, Louisa May. *Little women*. London: Puffin, 2014.
- ARP, Thomas R.; JOHNSON, Greg. Humor and Irony. In: ARP, Thomas R.; JOHNSON, Greg. *Perrine's literature: structure, sound & sense*. Boston: Cengage Learning, 2017. p. 330-364.
- AS PATRICINHAS de Beverly Hills. Direção: Amy Heckerling. Produção de Paramount Pictures. Los Angeles: Paramount Pictures, 1995.
- ASSIS, Emanuel Cesar Pires de. Leitura e literatura em meio digital: formas e tipos. *Travessias*, Cascavel, v. 11, n. 3, p. 441-451, set./dez. 2017. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/18167>. Acesso em: 24 fev. 2022.
- AUSTEN, Jane. *Emma*. New York: Penguin, 2003.
- AUSTEN, Jane. Orgulho e preconceito. São Paulo: Martin Claret, 2020. *Austen Scientific Electronic Library Online*, v. 7, n. 14, 2014. Disponível em: https://livrogratuitosja.com/wp-content/uploads/2022/04/Orgulho-e-preconceito-Jane-Austen-z-lib.org_.pdf. Acesso em: 14 jan. 2023.
- AUSTEN-LEIGH, J. E. "Memoir of Jane Austen." Richard Bentley & Son, Londres, 1871. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/17797/17797-h/17797h.htm>. Acesso em: 17 fev. 2022.
- AUSTEN-LEIGH, Mary Augusta. *Personal aspects of Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University, 2013.
- BAKER, William. *Critical companion to Jane Austen*. New York: Facts on File, 2008.
- BELLAMY, Liz. Regionalism and nationalism: Maria Edgeworth, Walter Scott and the definition of Britishness. In: SNELL, K. D. M. *The regional novel in Britain and Ireland, 1800-1990*. Cambridge: Cambridge University, 1998. p. 54-77.
- BENNET.Darcy (@bennet.darcy). [official Tik Tok account]. Disponível em: https://www.tiktok.com/@bennet.darcy?_t=8eGh3Cok9EE&_r=1. Acesso em: 24 jul. 2023.
- BORBA, Lucas Leite; OLIVEIRA, Maria Aparecida de. Notas sobre a frase "perfeitamente natural": a estética de Jane Austen a partir de Virginia Woolf. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 26, n. 1, p. 68-75, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/38606>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. São Paulo: Unicamp, 2008.

BRANDÃO, Luis Alberto. O vento nas dunas : biografismo e crítica literária. *Ensaaios de Semiótica - Cadernos de Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, v. 26, p. 182-190, 1993.

BREE, Linda. Emma: word games and secret histories. In: JOHNSON, Claudia L.; TUIITE, Clara. *A companion to Jane Austen*. Oxford: Blackwell, 2009. p. 133-142.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. 3. ed. New York, London: W W Norton, 2001.

BURGESS, Anthony. Os românticos. In: BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. São Paulo: Ática, 1996.

BYRNE, Paula. Emma. In: BLOOM, Harold. *Bloom's modern critical views: Jane Austen*. New York: Infobase, 2009. p.189-204.

CAMPOS, Isabella Maria Navarro Beneveni; ROSA, Clarissa Resende; VICENTIN, Isabela Scarassati. A recepção e circulação dos romances de Jane Austen na Inglaterra, França e Brasil no período de 1811 a 1914. *Língua, Literatura e Ensino*. Campinas, v. 9, 2014. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/le/article/view/4562>. Acesso em: 21 mar. 2023.

CARR, Nicholas. *A geração superficial: o que a internet está fazendo com os nossos cérebros*. Tradução Mônica Gagliotti Fortunato Friaça. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA Valter Lellis. O romantismo: a aventura da imaginação. In: CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA Valter Lellis. *Rumos da literatura inglesa*. São Paulo: Ática, p. 46-52, 1985.

CHAMBERLAIN, Lori. Bombs and other exciting devices, or the problem of teaching irony. *College English*, Rochester, v. 51, n. 1, p. 98-112, 1989. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/378175>. Acesso em: 21 mar. 2023.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador - conversações com Jean Lebrun*. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998.

CHOWDHURY, Pradip Kumar Roy. *Jane Austen: the novelist as an ironist*. 2007. 190 f. Tese (Doutorado em Inglês) - University of North Bengal, West Bengal, 2007. Disponível em: <https://ir.nbu.ac.in/bitstream/123456789/1169/14/205825.pdf>. Acesso em: 20 maio 2023.

CLUBE DE LEITURA JANE AUSTEN. [official Telegram profile]. Disponível em: <https://t.me/janeaustenleitor>. Acesso em: 27 fev. 2022.

CLUBE DE LEITURA JANE AUSTEN. Telegram: Clube de Leitura Jane Austen. Disponível em: <https://t.me/janeaustenleitor>. Acesso em: 05 set. 2023.

COHN, Dorrit. Narrated monologue. In: COHN, Dorrit. *Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton: Princeton University, 1978. p. 99-140.

COHN, Dorrit. *Narrated monologue: definition of a fictional style*. Duke University Press, v. 18, n. 2, p. 97-112, 1966. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1770156>. Acesso em: 04 jun. 2023.

COOPER, Liz Philosophos. *Jane Austen in Vermont*. Montpelier. Disponível em: <https://janeausteninvermont.blog/>. Acesso em: 05 set. 2023.

DANTAS, Maria Larissy Gonçalves. *Emma, de Jane Austen: um bildungsroman feminino*. 2016. 89 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Estudos Literários) - Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2016. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/2870>. Acesso em: 14 maio 2023.

DORNELLES, Juliano Paz. *O fenômeno Vlog no Youtube: análise de conteúdo de vloggers brasileiros de sucesso*. 2015. 104 f. Tese (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/handle/10923/6987>. Acesso em: 20 maio 2023.

EMMA. Direção: Autumn de Wilde. Produção de Focus Features. Universal City: Focus Features, 2020.

EMMA. Direção: Diarmuid Lawrence. Produção de United Film and Television; A&E Television Network; Meridian Broadcasting. Londres: United Film and Television; 1996.

EMMA. Direção: Douglas McGrath. Produção de Miramax Films. Los Angeles: Miramax Films, 1996.

EMMA. Direção: Jim O'Hanlon. Produção de BBC Drama Productions. Londres: BBC TV broadcast, 2009.

EMMA. Direção: John Glenister. Produção de BBC Drama Productions. Londres: BBC TV broadcast, 1972.

EMMA. Direção: Michael Barry. Produção de BBC Drama Productions. Londres: BBC TV broadcast, 1948.

EMMA_jane.austen. [official Instagram account]. Disponível em: https://www.instagram.com/emma_jane.austen/?hl=en. Acesso em: 27 fev. 2022.

EMMA_jane.austen. [official Instagram account]. Disponível em: https://www.instagram.com/emma_jane.austen/. Acesso em: : 05 set. 2023.

FARRER, Reginald. Jane Austen, ob. July 18, 1817. In: Jane Austen: The Critical Heritage, 1870-1940 Volume 2 1870-1940. New York: Routledge, p. 245-272, 1987.

FERGUS, Jan. Biography. In: TODD, Jane. *Jane Austen in context*. Cambridge: Cambridge University, 2005. p. 3-11.

FERGUS, Jan. The professional woman writer. In: COPELAND, Edward; MCMASTER, Juliet. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p- 12-31.

FLUDERNIK, Monika. *Interfaces of Language: The Case of Irony*. In: *Irony Revisited: Spurensuche in der englischsprachigen Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, p. 11–26.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University, 2000.

GREGORY, John. *A father's legacy to his daughters*. London: HardPress, 2020.

HAYLES, Katherine N. *Literatura Eletrônica: Novos horizontes para o literário*. Tradução Luciana Lhullier - São Paulo: Global - Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

HEMLOW, Joyce. Fanny Burney and the Courtesy Books. *Modern Language Association*, v. 65, n. 5, p. 732-761, 1950. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/459572>. Acesso em: 08 jul. 2023.

HUTCHEON, Linda. *Irony's edge: the theory and politics of irony*. London and New York: Routledge, 1995.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org). *A literatura e o leitor*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 105-118.

IZZARD Clips. Emma 1972 Miniseries E01 (1/6). Youtube, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=scJ5dulLb_4. Acesso em: 24 fev. 2022.

IZZARD Clips. Persuasion 1971 Miniseries E01 (1/2). Youtube, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q-JQ0fgzX4M>. Acesso em: 24 fev. 2022.

JANE Austen Boladona. [official Instagram account]. Disponível em: <https://www.instagram.com/janeaustenboladona/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN BOLADONA. [official Instagram account]. Disponível em: <https://www.instagram.com/janeaustenboladona/>. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN BOOK CLUB. [official Telegram profile]. Disponível em: <https://t.me/janeaustenbookclub>. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN BOOK CLUB. Telegram: Jane Austen book club. Disponível em: <https://t.me/janeaustenbookclub>. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN BRASIL. [official Twitter account]. Disponível em: https://twitter.com/austen_brasil. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN BRASIL. Twitter: Jane Austen Brasil. Disponível em: https://twitter.com/austen_brasil?lang=en. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN HOUSE. Twitter: Jane Austen's house. Disponível em:
<https://twitter.com/JaneAustenHouse/status/1531537390518554624>. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN LIVES. [official Twitter account]. Disponível em:
<https://twitter.com/janeaustenlives>. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN LIVES. Twitter: Jane Austen lives. Disponível em:
<https://twitter.com/JaneAustenLIVES/status/1047073599205576704?lang=en>. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN MEME. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/janeaustenmeme/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN MEME. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/janeaustenmeme/>. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN SOCIEDADE BRASIL. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/janeaustensociedadebrasil/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN SOCIETY AUSTRALIA. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/janeaustenjasa/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN SOCIETY AUSTRALIA. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/janeaustenjasa/>. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN SOCIETY ESPAÑA. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/janeaustenses/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN SOCIETY ESPAÑA. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/janeaustenses/>. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN SOCIETY N. AMERICA. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/jasnaorg/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN SOCIETY OF BRAZIL. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/janeaustenbrasil/>. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN SOCIETY OF NORTH AMERICA, NorCal. [official Instagram account].
Disponível em: <https://www.instagram.com/jasnanorcal/>. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN SOCIETY PAKISTAN. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/janeausten.pk/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN SOCIETY UK. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/janeaustensocietyuk/>. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN SOCIETY UK. [official Instagram account]. Disponível em:
<https://www.instagram.com/explore/tags/janeaustempakistan/>. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN. [official Facebook account]. Disponível em:
<https://www.facebook.com/JaneAustenAuthor>. Acesso em: 27 fev. 2022.

JANE AUSTEN. Facebook: Jane Austen. Disponível em:
<https://www.facebook.com/JaneAustenAuthor>. Acesso em: 05 set. 2023.

JANE AUSTEN'S HOUSE. [official Twitter account]. Disponível em:
<https://twitter.com/JaneAustenHouse>. Acesso em: 27 fev. 2022.

KELLY, Helena. *Jane Austen, the secret radical*. Cambridge: Icon, 2016.

KRIKER, Soundous. Significance of irony in Jane Austen's Emma. 2019. 65 f. Dissertation (Letters and Foreign Languages) – Faculty of Letters and Languages, Department of Foreign Languages, Kasdi Merbah University, Ouargla, 2019. Disponível em: <https://dspace.univ-ouargla.dz/jspui/bitstream/123456789/23435/1/Krike-Soundousr.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2023.

KUMAR, Sandeep. "Emma" as an ironic comedy. *New man international journal of multidisciplinary studies. Nashik*, v. 1, n. 4, p.75-77, 2014. Disponível em:
https://web.archive.org/web/20180410062929id_/http://www.newmanpublication.com/br/13.pdf. Acesso em: 18. jun. 2023.

L&L FILMES FMS. Filme de época EMA. 1 vídeo (2:00:43). Youtube, 2019. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=uAfiIjDI98U&t=2011s>. Acesso em: 24 fev. 2022.

LITERATURA INGLESA BRASIL, Extensão UERJ. [official Instagram account].
 Disponível em: <https://www.instagram.com/literaturainglesauerj/>. Acesso em: 05 set. 2023.

LITZ, A. Walton. Recollecting Jane Austen. *University of Chicago Press*, v. 1, n. 3, p. 669-682, 1975. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1342836>. Acesso em: 21 jun. 2023.

LODGE, David. *The Art of Fiction*. New York: Viking Press, 1993.

LUCCI, Giovanna Corrêa. *A imaginista: a criação de um picturebook baseado na obra 'Emma' de Jane Austen*. 2017. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-07112017-162031/pt-br.php>. Acesso em: 20 maio 2023.

MILLER, Virginia. *A king and a fool?*. Leiden: Brill, 2019.

MUDRICK, Marvin. *Jane Austen: irony as defense and discovery*. Massachusetts: Berkshire, 2018.

MUECKE, D. C. *Irony and the ironic*. London: Routledge. 1982.

MUECKE, D. C. *The compass of irony*. London: Routledge. 1969.

MULLAN, JOHN. How Jane Austen's Emma changed the face of fiction. *The Guardian*. Londres, 5 dez. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2015/dec/05/jane-austen-emma-changed-face-fiction>. Acesso em: 28 maio 2023.

MULLAN, JOHN. *What matters In Jane Austen?: twenty crucial puzzles solved*. New York: Bloomsbury, 2014.

MUSMANNO, Luana Maricato. *Perspectivas intersemióticas e transmidialidade: adaptando Jane Austen no século XXI*. 2015. 180 f. Tese (Mestrado em Estudos de Literaturas de Língua Inglesa) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2015.

NARDIN, Jane. Jane Austen, Hannah More, and the novel of education. *Persuasions*, Dayton, n. 20, p 15-20, 1998. Disponível em: <https://jasna.org/publications-2/persuasions/no20/>. Acesso em: 18 jan. 2023.

NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida; SOUZA, Ernesto Dias e. *Gênero e raça: o contexto de produção de autoria feminina de Jane Austen e Maria Firmina dos Reis*. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 26, n. 1, p. 5-17. 15 set. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/37955>. Acesso em: 14 jul. 2023.

Ó GALLCHOIR, C. *Maria Edgeworth: Women, enlightenment and nation*. Dublin: University College Dublin, 2005.

OBERMAN, Rachel Provenzano. Fused voices: narrated monologue in Jane Austen's Emma. *Nineteenth-century literature*. University of California, v. 64, n. 1, p. 1-15, jun. 2009. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncl.2009.64.1.1>. Acesso em: 29 maio 2023.

PARRILL, Sue. *Jane Austen on film and television: a critical study of the adaptations*. Jefferson: McFarland, 2002. p. 107-148.

PEMBERLEY Digital. Emma Approved. Youtube, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aeeXkf8LZ_8&list=PL_ePOdU-b3xcKOsJ8aU2Tnztt6N9mEmur. Acesso em: 20 maio 2023.

PERRY, Ruth. Family matters. In: JOHNSON, Claudia L.; TUIITE, Clara. *A companion to Jane Austen*. Oxford: Blackwell, 2009. p. 323-331.

PERSUASÃO. Direção: Carrie Cracknell. Produção de Netflix. Los Angeles: Los Gatos, 2022.

PINHO, Davi Ferreira de. *Imagens do feminino na vida e obra de Virginia Woolf*. 2014. 168 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

POOVEY, Mary. *The proper lady and the woman writer: ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago: Chicago University, 1984.

PRATT, Annis. *Archetypal patterns in women's fiction*. Bloomington: Indiana University, 1982.

PYKETT, Linn. Women writing woman: nineteenth-century representations of gender and sexuality. In: SHATTOCK, Joanne. *Women and literature in Britain 1800-1900*. Cambridge: Cambridge University, 2001. p. 78-98.

RODRIGUES, Ana Patrícia Antunes Fanha. O contributo de Hannah More. In: RODRIGUES, Ana Patrícia Antunes Fanha. *O despertar da consciência cívica feminina: identidade e valores da pedagogia feminina de finais do século XVIII: os casos de Mary Wollstonecraft, Catharine Macaulay e Hannah More*. 2011. 185f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e Cultura) - Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011. p. 105-139. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/7111?mode=full>. Acesso em: 11 jan. 2023.

ROSMARIN, Adena. "Misreading" Emma: the powers and perfidies of interpretive history. Johns Hopkins University, v. 51, n. 2, p. 315-342, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2872948?origin=crossref>. Acesso em: 29 maio 2023.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da educação*. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

SABBATINI, Isabela. *Modernizando a mulher independente: de Pride and prejudice a The Lizzie Bennet diaries*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8160/tde-30012018-184318/pt-br.php>. Acesso em: 20 maio 2023.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SALES, Adriana dos Santos. Jane Austen circulando no Brasil no século XIX. *LiterAusten*, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 10-20, 2017. Disponível em: <https://janeaustenbrasil.files.wordpress.com/2018/04/literaustennumero02-2017.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2023.

SALES, Adriana. *Jane Austen Sociedade do Brasil*. Belo Horizonte. Disponível em: <https://janeaustenbrasil.com.br/jasbra/>. Acesso em: 05 set. 2023.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTOS, A. M.; ARCHER, C. M. C. Análise sobre o uso das redes sociais como instrumento estratégico nas atividades de leitura e escrita. *Intersaberes*, Curitiba, v. 11, n. 23, p. 380-393, maio/ago. 2016.

SHANNON, Edgar F. *Emma: Character and construction*. *Modern Language Association*, v. 71, n. 4, p. 637-650, 1956. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/460635>. Acesso em: 27 jun. 2023.

SHATTOCK, Joanne. The construction of the woman writer. In: SHATTOCK, Joanne. *Women and literature in Britain 1800–1900*. Cambridge: Cambridge University, 2001. p. 8-34.

SHOWALTER, Elaine. The female tradition. In: SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University, 1999. p. 3-36.

SOUTHAM, B.C. *Jane Austen Volume 1, 1811–1870*. London: Routledge, 1968.

SPENCER, Jane. Women writers and the eighteenth-century novel. In: RICHETTI, John. *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge University, 2006. p. 212 – 235.

SRT. BENNET (@movjl._c). [official Tik Tok account]. Disponível em: https://www.tiktok.com/@movjl._c?t=8eGhECyVGEP&_r=1. Acesso em: 24 jul. 2023.

TED-Ed. *The wicked wit of Jane Austen*. Iseult Gillespie. Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NSL551OwznU>. Acesso em: 05 set. 2023.

TEDx Talks. *Jane Austen: an 18th century woman for the 21st century*. JoAnne Podis TEDxUrsulineCollege. Youtube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HKK1AdJt4Mc>. Acesso em: 05 set. 2023.

TEDx Talks. *What Jane Austen can teach us about our new internet selves*. Julie Salmon Kelleher TEDxWWU. Youtube, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2VBs8Oqbw3k&t=706s>. Acesso em: 05 set. 2023.

THE LIZZIE Bennet Diaries. My Name is Lizzie Bennet - Ep: 1. Youtube, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/LizzieBennet>. Acesso em: 20 maio 2023.

TODD, Jane. Emma. In: TODD, Jane. *The Cambridge introduction to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University, 2015. p. 94-113.

UYGUN, Gülşah Uçar. *Teaching irony and satire as literary devices in ELT classes through Jane Austen's selected novels*. 2008. 102 f. Tese (Mestrado em Ensino de Língua Inglesa) - Universidade de Dokuz Eylül, İzmir, 2008. Disponível em: <https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12397/7324/220283.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 20 maio 2023.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. O gume da ironia em Machado de Assis e Jane Austen. *Scientific Electronic Library Online*, v. 7, n.14, 2014. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002690876>. Acesso em: 18 jan. 2023.

WILLIAMS, Raymond. *The English novel from Dickens to Lawrence*. New York: Vintage, 1984.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*. Cotia: Pandorga, 2022.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicações dos direitos da mulher*. São Paulo: Boitempo, 2016.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicações dos direitos da mulher*. São Paulo: Lafonte, 2021.

WOOD, Sarah. *The American Reception of Jane Austen's Novels from 1800 to 1900*. Denton, 1987. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual do Norte do Texas, Denton, 1987. Disponível em: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc500351/m2/1/high_res_d/1002775197-Wood.pdf. Acesso em: 17 fev. 2022.

WOOLF, Virginia. Jane Austen [1925]. In: WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 135-153.

WOOLF, Virginia. Jane Austen and the geese [1920]. In: WOOLF, Virginia. *Books and portraits*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977. p. 134-136.

WOOLF, Virginia. Jane Austen practising [1922]. In: MCNEILLIE, Andrew (ed.). *The essays of Virginia Woolf 1919-1924*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1988. p. 331-335.

WOOLF, Virginia. Romance and the heart [1923]. In: MCNEILLIE, Andrew (ed.). *The essays of Virginia Woolf 1919-1924*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1988. p. 365-368.

WOOLF, Virginia. *The common reader*. London: The Hogarth Press, 1948.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.