

UMA LEITURA WOOLFIANA DE *PRIDE AND PREJUDICE* E *PERSUASION*, DE JANE AUSTEN

Patricia Marouvo Fagundes *

Aeolane Coelho Sousa **

Keyse Kerolayne Levy ***

Maria Suelen Lins dos Santos ****

RESUMO: Este artigo tem por objetivo mapear a sentença feminina, elaborada por Virginia Woolf em *A Room of One's Own* (1929), nos romances *Pride and Prejudice* (1813) e *Persuasion* (1818), de Jane Austen. Com base nesse mapeamento, é realizada uma leitura que situa a produção austeniana na tradição literária feminina, considerando-se sua contribuição para uma quebra da sentença masculina, desarticulando sua lógica ao ironicamente promover o riso (BERGSON, 2018) e um olhar crítico às convenções literárias e sociais de seu tempo.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Jane Austen. *Pride and Prejudice*. *Persuasion*. Sentença feminina.

Introdução

Em *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf traça uma tradição de escritoras mulheres na história da literatura inglesa, afirmando que futuras escritoras deveriam nelas se esmerar para pensar o futuro da ficção e da poesia. A sentença feminina de autoras como Jane Austen, por exemplo, é designada como a maneira pela qual, performática e discursivamente, romancistas conseguiram expressar as sensibilidades desenvolvidas no âmbito da esfera doméstica, já que a esfera pública estava reservada aos homens. De maneira bastante enigmática, Woolf sugere que a sentença feminina toma forma ao tentar capturar gestos (que sequer seriam registrados pela sentença masculina) por meio de palavras não ditas ou parcialmente ditas. A sentença de Jane Austen, mais especificamente, é tomada como exemplarmente feminina, dada sua capacidade para naturalmente fazer forma e conteúdo convergirem para uma unidade que desse fundamento à sua obra. Partindo dessas premissas, este artigo busca mapear a sentença feminina nos romances *Pride and Prejudice* (1813) e *Persuasion* (1818), de Jane Austen, objetivando pensar, sob a lente woolfiana, suas técnicas literárias e a temática privilegiada.

Na esteira do trabalho desenvolvido por Pam Morris, *Jane Austen, Virginia Woolf and Worldly Realism* (2017), queremos pensar o trabalho de Woolf e Austen como amparados por uma perspectiva compartilhada, porém dissonante porque não resvala para a univocidade que verdades absolutas ensejariam. Nos escritos de ambas as autoras, percebemos que hierarquias são criticadas, em especial quando pensam o lugar da mulher no patriarcado, seja no mercado matrimonial que movimenta os enredos austenianos ou na arena literária que serve de inspiração para Woolf suplementar a história literária inglesa com a inclusão da irmã ficcional de Shakespeare, Judith. Assim, o movimento passa a ser o de horizontalização das relações, objetivando-se alcançar um viés mais igualitário com que reavaliar os papéis sociais

* Professora adjunta de Literatura Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Realizou estágio pós-doutoral na UERJ sob a supervisão do Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho, pesquisando o quarteto sazonal de Ali Smith. Autora do livro *Uma poética hídrica em The Waves, de Virginia Woolf* (Appris, 2021) e coorganizadora dos livros *Vozes femininas na literatura* (EDUFAC, 2020) e *A prosa poética de Virginia Woolf* (Ape'Ku, 2021). Participa como pesquisadora dos grupos de pesquisa: Grupo de Estudos em Literatura e Estudos Comparados (UFAC) e KEW - Kyklos de Estudos Woolfianos (UFOP/UFSC/UFPB). E-mail: patriciamarouvo@yahoo.com.br

** Graduanda no curso de Letras – Inglês da Universidade Federal do Acre (UFAC) e bolsista PIBIC-UFAC.

E-mail: aeolane.sousa@sou.ufac.br

*** Graduanda no curso de Letras – Inglês da UFAC e bolsista PIBIC-CNPq. E-mail: keyse.levy@sou.ufac.br

**** Graduanda no curso de Letras – Inglês da UFAC e bolsista PIBIC-UFAC. E-mail: maria.suelen@sou.ufac.br

desempenhados por homens e mulheres. É exatamente esse modo de escrita, denominado *worldly realism*, caracterizado por uma horizontalidade inclusiva e igualitária que fundamenta o estudo de Pam Morris (2017), do qual partimos. Mais especificamente, queremos argumentar que esse projeto se dá quando a quebra da sentença masculina é efetivada, e uma nova perspectiva permite redimensionar as relações pelo horizonte de experiência feminina, que admite o valor daquilo que a lógica linear e teleológica da sentença masculina considera desprovido de sentido e, por isso, negligenciável a ponto de ser menosprezado ou invisibilizado.

Este artigo foi organizado nas seguintes seções: Introdução; Virginia Woolf e a sentença feminina; *Pride and Prejudice*, um romance exemplar; *Persuasion*, um romance de transição; e Considerações finais. Primeiramente, contextualizamos a produção de *A Room of One's Own* de modo a pensar a materialidade das questões levantadas por Woolf assim como a forma de seu ensaio, enfocando, em especial, o que a autora entende ser a sentença feminina. Assim, levantamos algumas de suas características a partir das quais desenvolvemos um mapeamento da maneira como a sentença feminina poderia ser vislumbrada nas obras de Jane Austen. Num segundo momento, voltamos nossa atenção para *Pride and Prejudice*, que entendemos ser um romance exemplar na obra austeniana. Em seguida, passamos para a análise de *Persuasion*, um romance de transição, de acordo com Woolf (2003), que serve de contraponto para pensar o diferente tratamento dado aos temas que Austen privilegia. Vale observar que nos atemos principalmente à linguagem utilizada pelas narradoras de *Pride and Prejudice* e de *Persuasion* na construção de suas heroínas, assim como em exemplos de discurso direto dos diálogos que suas protagonistas estabelecem com as outras personagens. Por fim, retomamos alguns dos pontos levantados nas seções anteriores que nos levam a concluir que a sentença feminina em Jane Austen promove o riso como antídoto para as vaidades, tolices, bobagens, caprichos e inconsistências alheias, ou, ainda, como a vulnerabilidade necessária com que realinhar as relações entre homens e mulheres.

Virginia Woolf e a sentença feminina

Publicado em 1929, *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf é baseado nas palestras que a autora proferiu para a Arts Society em Newnham e para a Odtaa em Girton na Universidade de Cambridge em outubro de 1928. Esse longo ensaio sustenta a tese de que, para as escritoras mulheres, faltavam as condições materiais que facilmente se apresentavam a seus irmãos: um teto todo seu e 500 libras por ano. Anna Snaith (2015) sugere que essa conclusão a que chega Woolf foi em grande parte motivada pelo alto contraste que a experiência de um jantar modesto em Newnham justaposto ao jantar extravagante em King's College propiciou, passando a integrar o fio condutor do argumento da narradora de *Room*. No ensaio, esses jantares atuam metonimicamente para sinalizar a falta de investimentos na alimentação e seus efeitos na educação de mulheres em oposição ao luxo, status social e privilégio que ostensivamente perpetuam o poder político, econômico e intelectual dos homens na academia. Remontando ao contexto de produção de *Room*, Snaith acrescenta ainda que, ao palestrar em Girton, Woolf foi acompanhada por Vita-Sackville West, sua amiga e amante que serviu de inspiração para a criação da personagem principal de *Orlando, a Biography* (1928), o que seria “an ‘outing’ of sorts, in line with the queer politics of the essay she eventually published” (SNAITH, 2015, p. 15). Esse gesto afirmativo e transgressor revela a posição de Woolf, questionadora de políticas e códigos patriarcais, que, no ensaio, impedem à narradora a liberdade do movimento físico e mental para pensar sem a interrupção de remadores, para pesquisar na biblioteca da universidade ou sequer para passear fora do caminho previsto na arquitetura do campus.

Na esteira de Jane Goldman (2006), entendemos que a questão materialista ampara o projeto estético de *Room*. Central ao ensaio é o entendimento de que a liberdade intelectual

depende de acesso a coisas materiais, de que, por exemplo, um jantar opulento dará margem não só à saciedade de necessidades fisiológicas básicas, mas também a voos da imaginação ao instigar a criatividade por meio de estímulos sensoriais à mesa. Seja por meio dessa escassez de investimentos nas condições materiais das faculdades para mulheres, seja por conta da falta de doações a que uma tradição de graduadas poderia atender se fossem financeiramente bem remuneradas, o argumento central ao ensaio insiste na localização da produção literária feminina com base na experiência histórica, política e social. Do ponto de vista formal, Goldman (2006) argumenta que *Room*, um gênero híbrido situado entre o ensaio e a narrativa, é escrito na voz de pelo menos uma das mulheres que protagonizam a balada escocesa “The Four Marys”, antecipando uma discussão teórica acerca da constituição de gênero e subjetividade na linguagem. Ao fazer com que sua narradora declare “call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Charmichael or by any name you please – it is not a matter of any importance” (WOOLF, 1898, p. 5), Woolf faz uma colagem dessas diferentes vozes femininas, aludindo também à supressão do papel da maternidade na medida em que Mary Hamilton entoa a balada momentos antes de ser enforcada por infanticídio. Assim, fica evidente que o método com que Woolf costura a história de diferentes mulheres, ficcionais ou não, constitui uma rede de pontos de vista que se sustentam no pensamento traduzido por uma quebra na linguagem, ou, ainda, no que designa como a sentença feminina – “for we think back through our mothers if we are women” (WOOLF, 1989, p. 76).

Elencando exemplos de escritoras na história literária alternativa que produz a fim de redefinir a noção de “tradição” para mulheres, Woolf passa por Lady Winchilsea, Margaret of Newcastle, Dorothy Osborne, Aphra Behn, Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Brontë e George Eliot. Ao se dirigir a seu público-alvo, jovens estudantes de Fernham (o alter ego ficcional de Newnham), a narradora de *Room* busca pensar o fazer literário de mulheres que escrevem a partir do que suas antecessoras lhes possibilitaram conceber, promovendo uma conversa contínua de reelaboração do passado comum em direção a um futuro que lhes alargue cada vez mais o campo de visão, sem barreiras que lhes impeçam trafegar por novas avenidas de conhecimentos ou idealizar novas combinações com que dar forma ao seu pensamento. Esse chamado comum da narradora a suas contemporâneas tem por objetivo alertá-las para que preparem o terreno da arena literária de modo que sua visão messiânica, incorporada na figura paradigmática que é Judith Shakespeare, possa vingar. Interessantemente, Snaith (2015) observa que a tradição literária feminina é postergada no ensaio, só tendo início no Capítulo IV, algo que estabelece um possível paralelo com os sucessivos impedimentos que historicamente atrasaram a emergência de um corpo de escritoras mulheres profissionais, assim como as interrupções nas vidas individuais das mulheres, uma vez que a expressão criativa deveria vir sempre em segundo lugar à execução de tarefas domésticas e à criação de filhos.

Mais especificamente, dentre os exemplos listados no Capítulo IV de *Room*, Jane Austen figura como exemplar do que Woolf sugere ser uma sentença feminina. Austen é admitida como uma escritora que não permitiu que os anseios e admoestações da sociedade patriarcal de sua época interferissem com a elaboração de suas obras: “Here was a woman about the year 1800 writing without hate, without bitterness, without fear, without protest, without preaching” (WOOLF, 1989, p. 68). A narradora supõe que, apesar das restrições inúmeras a que sua condição como mulher a limitava, como perambular sozinha, viajar pelo mundo, visitar Londres de ônibus, ou almoçar em um restaurante a sós, Jane Austen não almeja aquilo que não lhe pertencia, felizmente parecendo ser o caso de que “her gift and her circumstances matched each other completely” (WOOLF, 1989, p. 68). Partindo disso, o ensaio começa a traçar o que seria a sentença feminina, levando-se em consideração que “there was no common sentence ready for her use” (WOOLF, 1989, p. 76). O único modelo disponível a escritores, de modo geral, seria a sentença masculina, cuja austeridade, linearidade e assertividade se revela por demais severa e artificial para escritoras, como pode ser observado no exemplo oferecido pela

narradora: “The grandeur of their works was an argument with them, not to stop short, but to proceed. They could have no higher excitement or satisfaction than in the exercise of their art and endless generations of truth and beauty. Success prompts to exertion; and habit facilitates success” (WOOLF, 1989, p. 76). Jane Austen, por outro lado, conseguiu o distanciamento necessário para criticamente avaliar a sentença masculina, esboçando um riso que serve de força motriz para criar “a perfectly natural, shapely sentence proper for her own” (WOOLF, 1989, p. 77), utilizando do frescor e da maleabilidade ainda presentes no romance, um gênero ainda em formação no século XVIII.

Se as impressões e sugestões que Woolf imprime em *Room* fossem coletadas e sintetizadas em um esboço tentativo, diríamos que a sentença masculina, exemplificada no romance de Mr. A, se caracterizaria por ser “so direct, so straightforward” (WOOLF, 1989, p. 99). A narradora complementa ainda que “One had a sense of physical well-being in the presence of this well-nourished, well-educated, free mind, which had never been thwarted or opposed, but had had full liberty from birth to stretch itself in whatever way it liked” (WOOLF, 1989, p. 99). O argumento material toma nova força ao sugerir, que, porque a mente masculina foi bem nutrida e educada em seus anos de formação, uma liberdade ensejada pela falta de oposição pode ser depreendida da sentença que formula. A narradora observa, entretanto, que, por mais admirável em sua honestidade e lógica, essa sentença ainda assim impossibilitava precisar qualquer outro objeto ao seu redor a ponto de confundir árvores e mulheres, que permaneciam à sua sombra na narrativa. O volume ocupado pela letra *I* parece se expandir de tal forma sobre a página do livro a ponto de atravessar a obra como um todo, levando a narradora de *Room* a interpretar essa estratégia como uma forma de protesto contra a igualdade do sexo feminino ao asseverar sua própria superioridade.

Por outro lado, a sentença feminina se põe a “catch those unrecorded gestures, those unsaid or half-said words, which form themselves, no more palpably than the shadows of moths on the ceiling, when women are alone, unlit by the capricious and coloured light of the other sex” (WOOLF, 1989, p. 84). A sentença feminina é caracteristicamente marcada pelo silêncio de um sexo historicamente reprimido e permitido somente a expressão mais banalizada acerca do mundo doméstico e de seus afazeres e do mundo dos salões de chá e de seus charmes. No entanto, nesse mesmo vácuo de falas advindas de um burburinho social vazio, é instaurada uma sensibilidade exercitada por anos para poder expressar o que ironicamente foi filtrado pelo olhar crítico e observador de uma romancista como Jane Austen, o que leva a narradora de *Room* a observar que “It was strange to think that all the great women of fiction were, until Jane Austen’s day, not only seen by the other sex, but seen only in relation to the other sex” (WOOLF, 1989, p. 82). A sentença feminina poeticamente trabalha nos interstícios de um silêncio que observa e diz, ainda que por vezes lhe faltem palavras para significar as profundezas da experiência humana. Sua linguagem torna-se tão mais poética na medida em que busca acessar os recessos que a língua não pode expressar, senão por ecos sinestésicos de um corpo oprimido pela vontade masculina de dominar e subjugar seus pares, construindo sua identidade pela desproporcional distorção de imagem que projeta de si mesma ao menosprezar o outro sexo, outro gênero, outro modo de compreensão da realidade e, por fim, uma maneira outra de habitar o mundo.

Ainda no que concerne à sentença feminina, entendemos que a recomendação feita a Mary Charmichael, escritora do romance *Life’s Adventure*, pode ser estendida a outras mulheres escritoras, cuja sentença deveria acomodar espaço para a diferença que a sentença masculina imprime, nem que isso fosse realizado por meio do riso: “laugh, without bitterness, at the vanities – say rather at the peculiarities, for it is a less offensive word – of the other sex” (WOOLF, 1989, p. 90). O riso possibilita desarticular a rigidez ocasionada pelo olhar masculino, quando impregnado de vaidade e imbuído da vontade de depreciar o ponto de vista feminino por não tratar dos temas privilegiados por homens, como a guerra, por exemplo. Como

uma forma de convenção social, o riso descortina a incongruência que uma perspectiva ensimesmada não permitiria concluir, arejando discussões e possíveis embates além de realinhar expectativas sociais, seja por meio de um comentário irônico refinado ou de uma caracterização quase sarcástica no gênero romance. De todo modo, Jane Austen magistralmente leva seus leitores a rirem de suas personagens (de suas protagonistas, inclusive) e das convenções sociais e literárias de seu tempo, abrindo espaço para reflexão acerca desse mundo criado por homens, mas também habitado por mulheres, cuja intervenção acreditamos poder se dar também pela crítica social que o riso enseja.

Em se tratando de sentenças, Julia Briggs (2005) traz uma interpretação interessante da quebra de regras gramaticais da língua inglesa em *Room*. Essa quebra pode ser entendida como uma estratégia que a narradora usa intencionalmente a fim de promover interrupções e contradições na conversa¹ contínua com sua plateia de mulheres, se pensarmos no público que participou das palestras que Woolf proferiu, ou, de modo geral, com os leitores comuns, que têm acesso ao ensaio que vimos discutindo nesta seção. Assim, Briggs aponta que

Despite the seriousness of the issues involved, *A Room* is also a very playful text: it plays upon difference at every level, opening with the difference between speaking and writing, since it represents itself as a lecture given to an audience of young women, while actually begin a book addressed to the common reader, regardless of gender. This difference is evident from the very first sentence, which breaks an old rule of English by beginning with “But”: “But, you may say, we asked you to speak about women and fiction – what has that got to do with a room of one’s own?” – it’s a sentence that seems to belong in the middle, or even at the end of an argument, as if the lecture was already almost over, and the speaker was expecting questions at the end. Yet this grammatical irregularity sets the tone for what follows, since “But” is a conjunction indicating contradiction, exclusion or interruption – in other words, the main strategies of Woolf’s text; strategies that precisely define women’s relation to the dominant culture. The opening sentence thus anticipates the advice she will give to women later in the book, to break the sentence, and break the sequence in order to make it their own (BRIGGS, 2005, p. 222-223).

Ao começar o ensaio com a conjunção adversativa “But”, podemos entender, seguindo o argumento de Briggs (2005), que Woolf está dando continuidade a uma conversa contínua acerca do tema sobre o qual se debruça – a literatura e as mulheres. De fato, ao nos conduzir por sua extensiva pesquisa na sala de leitura do British Museum, a narradora relata seus achados, criticamente avaliando construções discursivas elaboradas por homens sobre as mulheres. Essa rede discursiva informa a construção do feminino no patriarcado, povoando o imaginário coletivo acerca da conduta social, dos valores morais e até da aparência a que mulheres deveriam se ater para melhor conformar aos padrões estabelecidos pela sociedade de seu tempo. A quebra efetivada pela narradora com a adversativa “But” introduz imediatamente a questão material – um teto todo seu – ao situar a produção feminina historicamente e repensar a comparação injusta com o cânone masculino, cujos escritores tiveram acesso a privilégios que possibilitaram dar continuidade à longa tradição literária a que pertencem e que perpetuam – seja por meio do discurso, do gênero literário ou da sentença masculina, que privilegiam. O épico assim como a poesia parecem formas assaz cristalizadas para permitirem a flexibilidade necessária para a novidade que o olhar feminino ocasiona. Daí, como dito anteriormente, a liberdade larga que um gênero recém-criado como o romance oferecia a mulheres a quebrarem a sentença masculina, entreabrindo caminhos outros a serem contemplados ao contar uma história. Ao quebrar expectativas com a conjunção “But”, a narradora, desse modo, demarca estrutural e tematicamente a *contradição* inerente à conversa a que dá continuidade, a *exclusão* das mulheres realizada por séculos no patriarcado e a *interrupção* de carreiras e vidas historicamente apagadas, mas, no ensaio, rememoradas, a fim de se pensar o futuro que mulheres escritoras terão criado.

Seguindo o conselho de quebra da sentença, nas seções seguintes deste artigo trazemos exemplos representativos da sentença feminina nos romances *Pride and Prejudice* (1813) e *Persuasion* (1818), de Jane Austen, analisando as diferentes maneiras como a escritora desarticula a lógica da sentença masculina na construção de suas protagonistas, mais especificamente, e nas técnicas e temas selecionados por suas narradoras. Entendemos que a quebra que Austen realiza não tem por objetivo final romper por completo com os valores de seu tempo, atacando de frente a instituição do casamento, por exemplo, ou romper de todo com a moral burguesa. Na verdade, a sutileza de sua crítica jaz na percepção larga da autora, que consegue ir além dos limites da lógica da sentença masculina, abrindo espaço para indecisão e sombreados cujas implicações podemos talvez intuir, mas dificilmente asseverar dada sua natureza tão fugidia por meio de gestos, palavras não ditas ou quase ditas porque obliquamente utilizadas. Por fim, também buscaremos demonstrar que a ironia estrutura a obra de Austen, diversas vezes ocasionando o riso, com o intuito de promover uma reflexão acerca dos papéis sociais desempenhados por mulheres além de pensar os limites do gênero romance ao se narrar uma história do ponto de vista feminino, capaz inclusive de rir de si mesmo quando necessário.

***Pride and Prejudice*, um romance exemplar**

A celebrada frase inicial de *Pride and Prejudice* por si só já se oferece como um interessante exemplo a ser contemplado: “It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife” (AUSTEN, 2016, p. 3). Do ponto de vista formal, entendemos que essa frase inicial do romance quebra a ordem direta, cuja unidirecionalidade resvalaria para uma verdade absoluta, típica de tratados, cuja linguagem poderíamos dizer se aproxima em alguns sentidos da lógica da sentença masculina, como elaborada por Woolf. Do ponto de vista ideológico, ao anunciar uma verdade universalmente aceita em sua formulação para, logo em seguida, quebrá-la, ironicamente invertendo a lógica do mercado matrimonial da sociedade burguesa que analisa, a narradora informa o tema a ser desenvolvido, que moverá suas personagens do início ao fim do romance: a necessidade material se faz premente para mulheres e o casamento é apontado como uma das únicas alternativas a seu dispor. Se para homens com fortuna ter uma esposa poderia ser um trunfo para a consolidação de seus bens para futuros herdeiros e viria a assegurar as famílias de sua vizinhança de sua compactuação com valores morais a fim de preservar a instituição da família, para as mulheres um casamento que garantisse estabilidade econômica significaria dar um propósito a sua vida, gerenciando a economia doméstica e gerando filhos, além de evitar a vergonha social de tornar-se uma mulher solteira que, nos séculos 18 e 19, era entendida como um fardo para seus pais. Christina Lupton (2020) sinaliza que nessa frase de *Pride and Prejudice*, poderíamos perceber um resíduo de protesto², devido às limitações para que mulheres pudessem atuar sobre seus desejos, algo que se estende também a Elizabeth: “it remains largely true of Elizabeth as a character that she doesn’t have much of a choice. Given that she is not a writer or a cultural producer of any kind, and lacks even the financial independence Austen found in these terms, she must marry someone” (LUPTON, 2020, p. xx).

Outros exemplos de *Pride and Prejudice* revelam um traço marcante na obra austeniana ao abrirem espaço para indecisão, ambas narradora e protagonista dando margem para que diferentes nuances e perspectivas sejam cotejadas. Sem necessariamente resvalar para uma hierarquização de vozes com base na autoridade relegada a títulos sociais ou para uma inflexibilidade de seu próprio senso crítico, Elizabeth Bennet, repetidas vezes mediada pela narradora como na passagem abaixo, é capaz de reavaliar sua leitura da conduta de Darcy e Wickham. Se inicialmente, com base em seu orgulho e no comportamento esnobe de Darcy, ela é levada a creditar a versão que Wickham lhe confia sobre sua desavença, ao receber a carta de Darcy na metade do romance, Elizabeth percebe a possibilidade de erro incorrido ao deixar sua

vaidade guiar sua leitura de mundo e determinar a integridade moral de membros de seu círculo social, tomando como fonte de inteligência somente o relato de um desconhecido que sequer poderia ser respaldado por pessoas de sua confiança. Assim, a narradora nos confidencia que Elizabeth

put down the letter, weighed every circumstance with what she meant to be impartiality – deliberated on the probability of each statement – but with little success. On both sides it was only assertion. Again she read on. But every line proved more clearly that the affair, which she had believed it impossible that any contrivance could so represent, as to render Mr. Darcy’s conduct in it less than infamous, was capable of a turn which must make him entirely blameless throughout the whole (AUSTEN, 2016, p. 142).

A carta de Darcy mostra-se particularmente desafiadora para Elizabeth por apontar a dificuldade em criticamente avaliar a conduta das outras personagens mais objetivamente. Ironicamente, percebemos que, ao se prezar por ser uma ótima leitora do caráter das outras personagens, ou, nas palavras de Bingley, “a studier of character” (AUSTEN, 2016, p. 31), a protagonista admite sua vaidade como seu ponto cego, que busca redimir por não desejar injustamente manchar a reputação de uma das partes envolvidas ou ser conivente com as imoralidades da outra. Desse modo, concordamos com Marvin Mudrick em seu estudo da obra austeniana *Jane Austen – Irony as Defense and Discovery* (1952), que compreende pela palavra inglesa *character* “not only the summation of a single personality, but the summation of a type, the fixing of the individual into a category” (MUDRICK, 1968, p. 94). O grande problema para Elizabeth, como uma “espectadora irônica” (MUDRICK, 1968, p. 94), é que se algumas personagens se revelam mais rapidamente, seja por serem superficiais ou por demais francas ou excessivamente afetadas, outras são mais complexas, não permitindo julgamento e/ou classificação imediatamente, oferecendo inúmeros desafios ao seu rigor analítico. Sua falha jaz em precipitadamente categorizar Darcy como uma personagem simples e, portanto, previsível em seus atos e de pouca complexidade intelectual e emocional, como se não fosse movido por motivos contraditórios. Similarmente, Wickham é construído como uma personagem complexa porque dissimulada, o que comprova que, para Jane Austen, o discernimento entre essas personagens se dá primariamente com base em questões psicológicas e não morais (MUDRICK, 1968). Esse espaço para indecisão e reavaliação dos outros e de si complexifica os contornos que Austen imprime em sua escrita ao delinear sua protagonista como falível, mas humilde o bastante para reconhecer seus erros e amadurecer suas opiniões quando em contato com a diferença que outras personagens igualmente complexas incorporam em seu discurso e sua conduta social – “But people themselves alter so much, that there is something new to be observed in them for ever”, como bem nos lembra Elizabeth (AUSTEN, 2016, p. 31).

Ainda segundo Mudrick (1968), a ironia deve ser analisada não somente como uma figura de linguagem em casos isolados, mas também como dado estrutural dos romances de Jane Austen. Em diversas passagens de *Pride and Prejudice*, a ironia de que fazem uso narradora e protagonista dá o tom espirituoso da obra, estreitando laços de intimidade com leitores, mais bem equipados para entenderem certos comentários por acompanharem de perto a interioridade de Elizabeth por meio do uso de discurso indireto livre. Um exemplo facilmente reconhecível do uso de ironia no nível frasal dentro da obra pode ser encontrado na cena em que, após ter sido menosprezada por Darcy em conversa casual, porém audível com Bingley, a protagonista se vê incitada por Sir William Lucas a dançar com seu detrator:

“You excel so much in the dance, Miss Eliza, that it is cruel to deny me the happiness of seeing you; and though this gentleman dislikes the amusement in general, he can have no objection, I am sure to oblige us for one half hour.”
“Mr. Darcy is all politeness”, said Elizabeth smiling.

“He is indeed – but considering the inducement, my dear Miss Eliza, we cannot wonder at his complaisance; for who would object to such a partner?” Elizabeth *looked archly*, and turned away (AUSTEN, 2016, p. 19-20; grifo nosso).

O ego ferido de Elizabeth, do qual ela tem total ciência – “I could easily forgive *his* pride, if he had not mortified *mine*” (AUSTEN, 2016, p. 15; grifo da autora). – e com o qual chega até mesmo a brincar – “She told the story however with great spirit among her friends; for she had a lively disposition, which delighted in any thing ridiculous” (AUSTEN, 2016, p. 9) –, não chega a dramatizar sua rejeição na forma de tristeza, rancor ou raiva. Na verdade, Elizabeth astutamente reverte o comentário esnobe e um tanto grosseiro de Darcy, “She is tolerable; but not handsome enough to tempt *me*” (AUSTEN, 2016, p. 9; grifo da autora), de tal modo que suas palavras podem ser interpretadas literalmente, como uma forma elogiosa, não fosse a marcação de cena com que a narradora fecha o diálogo, tecendo um comentário sobre seu olhar irônico. A ambiguidade se desfaz para leitores, mas perdura para os participantes, Sir William Lucas e Darcy, que, talvez por perceber algo no olhar de Elizabeth cuja natureza não consegue indubitavelmente assegurar, se vê atraído por sua postura desafiadora porque sutilmente provocadora.

Ainda que utilizada por diversos autores da tradição literária inglesa, entendemos que a ironia em Jane Austen ajuda a compor o que seria seu uso peculiar da sentença feminina, pois pela ambiguidade de seu texto permite um senso de intimidade a ser estabelecido com leitores, além de possibilitar que críticas veladas sejam verbalizadas no espaço público de bailes, por exemplo, sem necessariamente serem recebidas por ouvintes como ultraje, mas sim como reflexo de uma mente sagaz e espirituosa. Aqui queremos lembrar as palavras de Woolf acerca das habilidades desenvolvidas por mulheres, capacitando-as a escrever romances no século 19: “All the literary training that a woman had in the early nineteenth century was training in the observation of character, in the analysis of emotion” (WOOLF, 1989, p. 67). Exatamente por serem observadoras treinadas para perceberem que uma palavra mal colocada poderia instigar animosidades é que a sentença feminina de romancistas como Austen faz uso de estratégias para indiretamente colocar questões que criticamente avaliam as instituições de seu tempo. Claire Colebrook bem aponta que “Jane Austen’s use of free-indirect style is ironic; she speaks in the language of characters and their received morality, but she also allows a higher point of view through characters who speak sincerely with a sense of moral discourse as dialogue and question, rather than fashion or truths ‘universally acknowledged’” (COLEBROOK, 2004, p. 158). Na medida em que a narradora de *Pride and Prejudice* se investe das idiossincrasias de suas personagens por meio do discurso indireto livre, ela mimetiza as ideologias e a linguagem sobre as quais busca ironicamente refletir de tal modo que a monomania casamenteira de Mrs. Bennet, por exemplo, se faz sentir por um viés cômico, beirando o ridículo. Se inicialmente Mrs. Bennet não consegue suportar a ideia de receber Mr. Collins em Longbourn, em questão de momentos reavalia seu parente com maior benevolência uma vez que a sugestão de um possível casamento com uma de suas filhas vem à tona: “Mrs. Bennet [...] trusted that she might soon have two daughters married; and the man whom she could not bear to speak of the day before, was now high in her good graces” (AUSTEN, 2016, p. 51).

Seguindo o fio de Henri Bergson, em *O riso – Ensaio sobre o significado do cômico* (1900)³, vemos no riso ocasionado por essas personagens secundárias um desalinhamento que a rigidez de sua concepção de mundo repercute em seu comportamento, seja por meio do discurso direto ou do discurso indireto livre nos romances de Jane Austen, frente à inevitável espontaneidade da vida, que requer adaptabilidade às situações sociais em que se encontram. Por insistirem numa ideia fixa, sua obstinação, tão imersa em si mesma, parece distrair-se da vida a seu redor, como se a simplicidade dessas personagens fosse acionada mecanicamente, como se por meio de molas e cordões. Assim, Bergson afirma que “o cômico é este lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, este aspecto dos acontecimentos que imita, por

sua rigidez de um tipo bastante particular, o mecanismo puro e simples, o automatismo, o movimento sem vida, enfim” (BERGSON, 2021, p. 74-75). Nesse sentido, o riso atua como uma medida de correção imediata à imperfeição individual ou coletiva, sendo concebido como um gesto social que sublinha e reprime a rigidez e o automatismo que ocasionam uma distração especial. Nas palavras de Bergson, “o rígido, o inteiramente feito, o mecânico, por oposição ao maleável, ao continuamente movente, ao vivo; a distração por oposição à atenção, enfim, o automatismo por oposição à atividade livre, eis, em suma, o que o riso enfatiza desejando corrigir” (BERGSON, 2021, p. 94). No entanto, suas palavras não devem ser tomadas como uma moralização do riso, uma vez que o que a correção visa ajustar é a desproporção com que um vício ou até mesmo uma virtude podem assumir. Daí, Bergson deduz que “um vício flexível será mais difícil de ridicularizar do que uma virtude inflexível. É a rigidez que é suspeita para a sociedade” (BERGSON, 2021, p. 97).

Nesse contexto, poderíamos argumentar que rir de si, algo que Elizabeth se põe a fazer repetidamente, caracteriza uma alternativa de autorreflexão que também desarticula a lógica da sentença masculina, cuja rigidez, demasiadamente autocentrada como exposto por Woolf ao examinar o romance de Mr. A em *Room*, não abriria espaço para a vulnerabilidade que essa estratégia requer. A vulnerabilidade de uma ferida exposta areja qualquer senso de autoconfinamento em sua própria personalidade que Elizabeth poderia exibir, admitindo que a realidade de que faz parte é maior que sua vaidade e suas possibilidades de resposta limitadas no patriarcado. Se a protagonista de *Pride and Prejudice* tende a rir de si, ao final do romance, após ter finalmente aceitado o pedido de casamento de Darcy, ela está ciente, entretanto, de que para ele essa seria uma habilidade que ainda exigiria prática e dedicação, para a qual ele ainda não estaria preparado: “She remembered that he had yet to learn to be laughed at, and it was rather too early to begin” (AUSTEN, 2016, p. 254). O riso, poderíamos dizer, atuará como uma flexibilização da rigidez que conforma o orgulho de Darcy quando do encontro com a alteridade que Elizabeth traz para a relação. Ao ecoarmos que “o remédio específico para a vaidade é o riso, e que o defeito essencialmente risível é a vaidade” (BERGSON, 2021, p. 113), entendemos que o cômico em *Pride and Prejudice* age como antídoto para tolices e caprichos com que Austen imbuí suas personagens de caráter mais simples.

Na cena abaixo, ainda hospedada em Netherfield Park com sua irmã convalescente, Elizabeth conversa com Darcy e Miss Bingley sobre o que seria objeto adequado para o riso:

“Certainly”, replied Elizabeth – “there are such people, but I hope I am not one of them. I hope I never ridicule what is wise or good. Follies and nonsense, whims and inconsistencies do divert me, I own, and I laugh at them whenever I can. – But these, I suppose, are precisely what you [Darcy] are without”.

“Perhaps that is not possible for any one. But it has been the study of my life to avoid those weaknesses which often expose a strong understanding to ridicule”.

“Such as vanity and pride”.

“Yes, vanity is a weakness indeed. But pride – where there is a real superiority of mind, pride will be always under good regulation”.

Elizabeth turned to hide a smile (AUSTEN, 2016, p. 42; grifo da autora).

Rir de tudo e todos configura como um comportamento passível de crítica por Elizabeth por ser visto como uma falha de caráter. O que ela aponta como risível são tolices, bobagens, caprichos e inconsistências apresentadas por personagens cuja simplicidade as circunscreve na previsibilidade de suas faltas, como acredita ser o caso de Darcy, que no início do romance revela um orgulho indecoroso por desrespeitar seus pares, beirando a arrogância exibida por Lady Catherine. Ao afirmar perceber na vaidade uma fraqueza, mas não no orgulho, que se faz por merecer quando servir de indício de uma mente superior, Darcy apenas confirma as expectativas da protagonista, que novamente ri do que acredita ser a equalização de vaidade e orgulho. Interessantemente, em “Elizabeth turned away to hide a smile”, ao leitor é sugerido o

silêncio da protagonista como resposta a investidas de Darcy, o que nas entrelinhas do texto aciona possibilidades outras de resposta que não a agressividade ou a unidirecionalidade da assertiva masculina quando tencionando o confronto direto e inflexível. Aqui a sentença feminina se apresenta de maneira oblíqua, por meio de gestos, palavras não ditas ou quase ditas como uma forma de oferecer um significante aberto a diferentes incursões pelas outras personagens ou por leitores ao permitir diferentes desdobramentos interpretativos no todo da cena. Outros exemplos parecem igualmente apresentar essas características: “Elizabeth could not repress a smile at this, but she answered only by slight inclination of the head.” (AUSTEN, 2016, p. 161); “Elizabeth looked at her sister with incredulous solicitude, but said nothing.” (AUSTEN, 2016, p. 95); “Elizabeth could hardly help smiling, as she assured her that had not been the case.” (AUSTEN, 2016, p. 115). Em todos, é possível observar que a personagem prefere o silêncio ou até mesmo a tangibilidade de um gesto que aponta algo sem, entretanto, enclausurar os possíveis sentidos encerrados no significante que se apresenta a leitores, como uma ligeira inclinação da cabeça, um sorriso reprimido, um olhar suplicante ou um riso espontâneo.

Por fim, entendemos que *Pride and Prejudice* pode ser lido como um caso exemplar da sentença feminina na obra austeniana. Em “Phases of Fiction” (1929), Virginia Woolf descreve a sentença desse romance como esculpida com uma faca afiada de modo a conseguir uma maior precisão na construção de suas personagens: “The sentence here runs like a knife, in and out, cutting a shape clear” (WOOLF, 1975, p. 114). Seu controle sobre a escrita também confere delimitação dos temas privilegiados, garantindo uma integridade da obra porque as partes ajudam a compor o todo do mundo que Austen cria, ou, nas palavras de Woolf, “*Pride and Prejudice*, because it has such integrity of its own, never for an instant encroaches on other provinces, and, thus, leaves them more clearly defined” (WOOLF, 1975, p. 118). Diferentemente, o romance *Persuasion*, sua última obra acabada, porém pouco revisada pela autora antes de sua morte em 1817, realiza incursões pela natureza, que reflete em grande parte os estados de espírito da protagonista Anne Elliot, e utiliza um senso de humor beirando o sarcasmo quando comparado à leveza que a ironia em *Pride and Prejudice* expressa. Seu tom eminentemente melancólico parece indicar um momento de transição na obra da autora, admitindo interessantes especulações por Woolf, as quais abordaremos na seção seguinte.

***Persuasion*, um romance de transição**

Em “Jane Austen”, originalmente publicado no primeiro volume da série *The Common Reader* (1925), Virginia Woolf faz um panorama da obra de Jane Austen, dedicando algumas páginas do ensaio ao romance *Persuasion*, sobre o qual afirma: “There is a peculiar beauty and a peculiar dullness in *Persuasion*. The dullness is that which so often marks the transition stage between two different periods” (WOOLF, 2003, p. 143). Se, por um lado, sua comédia se torna um pouco áspera e crua por desenvolver uma sátira que revela que sua autora está cansada da vaidade e do esnobismo de personagens como Sir Walter Elliot e Elizabeth Elliot, por outro lado, Woolf sugere que Austen parece estar descobrindo que o mundo é “larger, more mysterious, and more romantic than she supposed” (WOOLF, 2003, p. 144). Entendemos que uma maior relevância é dada à beleza melancólica da natureza, sendo estabelecida, inclusive, uma conexão da subjetividade de sua protagonista, em contínuo amadurecimento no decorrer do romance, com o passar do tempo cíclico das estações do ano: “Her pleasure in the walk must arise from the exercise and the day, from the view of the last smiles of the year upon the tawny leaves and withered hedges, and from repeating to herself some few of the thousand poetical descriptions extant of autumn” (AUSTEN, 2004, p. 71). Se encontramos Anne Elliot tendo perdido seu vigor e o frescor da beleza e vivacidade juvenis, vemos sua energia se recobrar à medida que a personagem passa a transitar por diferentes círculos sociais, podendo arejar

impressões e reavaliar experiências passadas. Além disso, acompanhamos os eventos em grande parte do romance pela perspectiva de Anne, uma mulher que, por ser infeliz, demonstra enorme empatia às felicidades e aos dissabores dos outros, silenciosamente reservando suas opiniões somente para si – o que explica o maior enfoque que Austen dá aos sentimentos do que às ações, como era seu costume (WOOLF, 2003).

Quando comparamos a construção das protagonistas de *Pride and Prejudice* e *Persuasion*, percebemos que um dos grandes diferenciais que marca a trajetória de desenvolvimento da narrativa é a diferença de idade, Anne tida como uma solteirona aos 27 anos, que carrega o peso da ruptura traumática do seu relacionamento com Captain Wentworth. Assim, leitores são apresentados a uma heroína cujo arco de amadurecimento parece ter se completado anos antes do início do romance, a prudência e o autocontrole já tendo sido exercidos quando da sua recusa do pedido de casamento ao ter sido persuadida, por Lady Russell, de que Wentworth não tinha as conexões necessárias para ser bem-sucedido: “She had been forced into prudence in her youth, she learned romance as she grew older – the natural sequel of an unnatural beginning” (AUSTEN, 2004, p. 30). Acreditamos que essa inversão de uma linearidade que usualmente ser quer teleológica na trajetória de personagens femininas promove uma quebra de expectativa que contribui para a conformação da sentença feminina em Jane Austen. Isso porque o processo de amadurecimento intelectual e emocional se mostra errante ao seguir uma lógica própria, cujo sentido foge à racionalização de movimentos, característica da sentença masculina. O sentido que a narradora de *Persuasion* dá às interrupções e retomadas das relações de Anne é continuamente posto em questão como se sua postergação se desse em paralelo com a liberação dos sentimentos sobre os quais a protagonista reflete. Como bem aponta Deidre Lynch, “*Persuasion* in its entirety manifests a comparable willingness to perplex time – to tinker with its logic of linearity and irreversibility. That past which the characters thought was finished not only returns, it returns transformed and renewed by interpretation” (LYNCH, 2004, p. xix). Assim, quando comparada a Elizabeth Bennet, percebemos em Anne Elliot uma melancolia que, ainda que não a impeça o distanciamento necessário para lançar um olhar irônico sobre o comportamento das outras personagens, não tem a leveza que a heroína de *Pride and Prejudice* demonstra ao rir das tolices e dos caprichos alheios.

Até mesmo ao rir de si, Anne estabelece seu momento presente como contraponto para a experiência passada. Durante o passeio para Lyme que a família Musgrove, Wentworth e ela decidem fazer, Anne é apresentada a Captain Benwick, cujos infortúnios passa a conhecer. Benwick, tendo recentemente perdido sua noiva, atravessa o processo de luto e melancolia que, similarmente, a protagonista havia experienciado anos antes. Essa afinidade inicial é intensificada pelo apreço comum que ambos têm pela leitura, levando-os a travarem embates sobre a poesia de Sir Walter Scott e Lord Byron além dos ensaios de Samuel Johnson, cujo conteúdo Anne acredita servir de edificação moral para aqueles enlutando a pessoa amada. Ao final da conversa, a narradora observa que

When the evening was over, Anne could not but be amused at the idea of her coming to Lyme, to preach patience and resignation to a young man whom she had never seen before; nor could she help fearing, on more serious reflection, that, like many other great moralists and preachers, she had been eloquent on a point in which her own conduct would ill bear examination (AUSTEN, 2004, p. 85).

A ironia da situação dá margem ao riso, já que paciência e resignação continuam a ser as virtudes requisitadas também de Anne, que inúmeras vezes se encontra com a ferida reaberta durante o passeio a Lyme. Isso ocorre em especial por ela poder presenciar de perto o desabrochar da relação de Wentworth e Louisa Musgrove, acreditando que o par estaria casado num futuro não muito distante, o que a faz inevitavelmente traçar ainda outros paralelos do que

poderia ter sido sua vida não fosse sua natureza mais paciente e resignada ainda jovem ao deixar-se persuadir pelos conselhos de Lady Russell. A comparação se torna mais patente quando Wentworth audivelmente elogia a natureza de Louisa, que julga ser vigorosa e determinada, não se deixando levar ou abalar pelas opiniões alheias. O acidente pelo qual a jovem é acometida, entretanto, abre espaço para indecisão acerca dos problemas advindos de um caráter que é tão incisivo a ponto de resvalar para a teimosia caprichosa que por pouco não dá fim à vida de Louisa. Assim, a narradora coloca a questão, relativizando conclusões precipitadas que só confirmariam as vontades pessoais como objetivo final de indivíduos no mercado matrimonial:

Anne wondered whether it ever occurred to him [Captain Wentworth] now, to question the justness of his own previous opinion as to the universal felicity and advantage of firmness of character; and whether it might not strike him, that, like all other qualities of the mind, it should have its proportions and limits. She thought it could scarcely escape him to feel, that a persuadable temper might sometimes be as much in favour of happiness, as a very resolute character (AUSTEN, 2004, p. 97).

Esse espaço de indecisão que a narradora abre é crucial para que leitores acompanhem a jornada de liberação de sentimentos da protagonista ao revisitar seu passado, buscando entender a dinâmica de relacionamentos entre homens e mulheres e, mais especificamente, o lugar que Wentworth ocupa nesse contexto. Mudrick (1968) inclusive afirma que a ironia se estrutura em *Persuasion* com base na formação de casais que servem de contraponto para Anne e Wentworth, assim como a organização da narrativa rumo a episódios que poderiam ser caracterizados como um falso clímax. A comparação estabelecida entre Benwick e Louisa em oposição a Anne e Wentworth enfatiza a leviandade de um casal em contraste com a seriedade do outro, de modo que tanto o acidente de Louisa (que propicia sua aproximação com Benwick na convalescença além da reavaliação da estima e do valor da protagonista aos olhos de Wentworth) como o noivado apressado com Benwick levam ao debate moral sobre a constância de sentimentos em homens e mulheres, verdadeiro clímax do romance que ocasiona os esclarecimentos dos desencontros entre Anne e seu par. Nas palavras de Mudrick, “In *Persuasion*, irony is no longer a compulsion, but an index to the uninvolved character and the indecisive incident” (MUDRICK, 1968 p. 239), o que dá a grande medida de uma heroína que, apesar de intelectual e emocionalmente amadurecida, só consegue recuperar sua vitalidade e chegar a verbalizar (pois até então em grande parte só acompanhamos sua interioridade via discurso indireto livre) o que sente ao final do romance.

De início, a protagonista nos é apresentada tão somente como Anne, integrante de menor importância no círculo familiar após a morte de sua mãe: “[she] was nobody with either father or sister: her word had no weight; her convenience was always to give way; – she was only Anne” (AUSTEN, 2004, p. 11). Seu valor chega a ser tratado com ironia quando a narradora enfatiza a grosseria das irmãs ao decidirem com quem Anne deveria ficar quando Kellynch Hall fosse alugada por Admiral Croft e sua esposa, quer com Elizabeth Elliot e seu pai em Bath ou com Mary Musgrove em Uppercross. Por meio do discurso indireto livre, a narradora nos relata a recepção de Anne, que, por mais que sinta desprestigiada por Elizabeth, pelo menos consegue ter a espirotuosidade para rir da situação ao considerar que Mary vê alguma vantagem em tê-la por perto, nem que seja para servir de companhia e ouvir suas constantes reclamações dos Musgroves: “To be claimed as a good, though in an improper style, is at least better than being rejected as no good at all; and Anne, glad to be thought of some use, glad to have any thing marked out as a duty, and certainly not sorry to have the scene of it in the country, and her own dear country, readily agreed to stay” (AUSTEN, 2004, p. 32). Assim, se comparada com suas irmãs, Anne Elliot demonstra a complexidade que é de se esperar de uma heroína austeniana, se levarmos em consideração que tanto Mary quanto Elizabeth são demasiadamente

autocentradas para possibilitarem o acolhimento que a relação com o outro pode acarretar uma reavaliação de si: a protagonista tem a maturidade e o olhar crítico que lhe permitem o discernimento com que navegar as relações de seu círculo social. Entretanto, por mais que tenha uma percepção aguçada dos méritos e falhas das personagens com que interage, ela ainda precisa reavaliar suas experiências passadas para poder articular e principalmente verbalizar suas opiniões, algo que é finalmente concretizado em seu debate com Captain Harville ao final do romance.

Assim sendo, percebemos que, na construção da protagonista, sua linguagem muitas vezes se manifesta por gestos e palavras não ditas ou quase ditas, traços característicos da sentença feminina para Woolf como vimos argumentando até aqui: “Anne heard her, and made no violent exclamations. She only *smiled, blushed, and gently shook her head*” (AUSTEN, 2004, p. 129; grifo nosso). Por meio dessa gestualização, Anne procura refutar insinuações que Lady Russell faz acerca de uma possível aliança com Mr. Elliot, que parece cativado por sua beleza, temperamento e conduta, se ela também partilhasse de tal sentimento. Inicialmente, desejando evitar verbalizar seu apreço e admiração por Mr. Elliot, a protagonista espontaneamente ruboriza em resposta à investida de sua amiga, quando, na verdade, o grande obstáculo que se impõe entre ela e qualquer outro cavalheiro de estima é a persistência de seu amor por Wentworth. Ainda em outra passagem do romance, Anne ruboriza por vergonha do comportamento de Lady Russell, que esnobemente finge não ter reconhecido Wentworth quanto por ele passam em Bath, ou, ainda, por ter se preocupado tanto com o possível encontro entre ambos que mal consegue controlar suas emoções em conversa com sua amiga: “Anne *sighed and blushed and smiled, in pity or disdain, either at her friend or herself*” (AUSTEN, 2004, p. 145; grifo nosso). Interessantemente, John Mullan recupera a importância do rubor de personagens femininas, observando que longe de fazer com que suas heroínas ruborizem de modo a sinalizar modéstia ou sensibilidade, como vinha sendo realizado na tradição do romance inglês há décadas, “in Austen’s novels, [...] the blush becomes a challenge to the intuition of other characters, and often the reader too” (MULLAN, 2012, p. 259). Se, no início do romance, Anne supunha ter passado da fase em que jovens mulheres ruborizam – “Anne hoped that she had outlived the age of blushing; but the age of emotion she certainly had not” (AUSTEN, 2004, p. 44), leitores percebem que esse tipo de autocontrole não foi alcançado. Assim, as verdades encerradas no ato de ruborizar seguem sendo um contínuo exercício de interpretação, como alerta Mullan: “Jane Austen uses blushing to alert us not just to the secret feelings that possess her characters, but also to the habits of misinterpretation that secrecy engenders” (MULLAN, 2012, p. 262).

Se por vezes a linguagem com que Anne se expressa parece retrair-se em si mesma, dificultando o acesso porque seus gestos abrem margem para interpretações errôneas, do outro lado do espectro temos Sir Walter Elliot, cuja caracterização é tão autocentrada que recai num solipsismo simbolizado claramente em sua obsessão com seu título, sua aparência física e sua relação com os inúmeros espelhos que Kellynch Hall abriga. Logo no início do romance, a narradora nos informa que “vanity was the beginning and the end of Sir Walter Elliot’s character; vanity of person and of situation” (AUSTEN, 2004, p. 10). Igualmente, o espanto de Admiral Croft ao se ver refletido por todos os cômodos da casa – “Such a number of looking-glasses! Oh Lord! There was no getting away from oneself” (AUSTEN, 2004, p. 104) – serve de indício para a imperiosidade com que o *eu* se afirma em Sir Walter. Como Woolf já bem observava no ensaio “Jane Austen”, a ironia por vezes resvala para um sarcasmo, como se a autora de *Persuasion* já estivesse um pouco cansada de tipos tão ensimesmados que dão pouco espaço para um desenvolvimento com base no diálogo com os outros e na reflexão solitária que ensejassem o amadurecimento. Contudo, talvez a questão material subjacente ao título de baronete seja a maneira mais contundente com que Austen mobiliza a disputa de classes que se faz presente no romance, tensionando o lugar ocupado pela nobreza em oposição aos novos

espaços desbravados por oficiais da marinha – razão pela qual Pam Morris (2017) argumenta que Austen é bastante crítica do encerramento solipsista de qualquer mundo social autocontido.

É nesse contexto social de Anne Elliot que a amizade com Mrs. Smith, sua amiga enferma e viúva, se mostra tão importante para a caracterização da protagonista e o desenrolar do enredo. Longe de ser utilizada apenas instrumentalmente para a denúncia das imoralidades passadas e a desonestidade presente de Mr. Elliot, entendemos que Mrs. Smith, por ser uma mulher sem relevância entre os círculos sociais mais requintados de Bath, reúne uma série de vulnerabilidades que afirmam o vínculo de afeto e horizontalidade que excedem motivos ulteriores que reinstalassem hierarquizações entre as duas. Ambas se tornam confidentes, desenvolvendo uma relação gratuita, em especial da parte de Anne, que recupera um senso do que há de comum entre elas, superando as conexões de conveniência e trivialidades que causam tanta ojeriza à heroína, como é o caso da aproximação de Sir Walter e Elizabeth com os Dalrymple. Além disso, Mrs. Smith, ao desmascarar Mr. Elliot, permite a Anne dar fundamento a suas intuições sobre a ambiguidade que paira no ar sempre que ela tenta desvendar possíveis interesses, inclinações, aversões ou princípios que guiassem a conduta de seu parente ou deixassem entrever seus estados de espírito. “Mr. Elliot was rational, discreet, polished, – but he was not open. There was never any burst of feeling, any warmth of indignation or delight, at the evil or good of others. This, to Anne, was a decided imperfection” (AUSTEN, 2004, p. 130-131). Lynch (2004) sugere que Mr. Elliot oferece uma alternativa que conduziria *Persuasion* para um possível enredo de restauração, movimento esse que facilmente poderia ser cooptado como uma obrigação feminina – o que efetivamente poderia negar às mulheres acesso ao dinamismo do fazer histórico. Casando-se com Mr. Elliot, Anne estaria promovendo a restauração do nome Elliot a Kellynch Hall ao quitar as dívidas da família com a fortuna de seu marido. Tornando-se Lady Elliot, entretanto, a ela estaria brecada a vida de aventuras mundo afora ao lado de Wentworth, vida essa que tem grande apelo por ser catalisadora de explorações intelectuais e emocionais, experiências outras que seriam impossibilitadas se estivesse presa na dinâmica da família Elliot por mais uma geração. Lynch afirma que

Anne in fact is less intent on preserving the traditions of an ‘ancient family’ like her own than she is curious about the globetrotting that Mrs. Croft has done under the Navy’s auspices, about the elasticity of mind that enables Mrs. Smith, though crippled and confined to two small rooms, to find employment which carried her out of herself’, about Mrs. Rooke’s working life as ‘a nurse by profession’. These women’s lives might well remind her, by way of contrast, of how restricted and homebound her own life at Kellynch was. For all its romance, *Persuasion* has something unromantic to say about love and narrow horizons (LYNCH, 2004, p. xxvii).

De um modo geral, percebemos em Anne uma heroína que se guia em grande parte por um sentimento de empatia, por compartilhar diversas vulnerabilidades com outras personagens do romance – “God forbid that I should undervalue the warm and faithful feelings of any of my fellow-creatures” (AUSTEN, 2004, p. 189) –, assim como por uma abertura para redimensionar o passado frente às possibilidades que o futuro engendra. Concordamos com o argumento de Pam Morris (2017), segundo o qual *Persuasion* encena uma contínua transição da estabilidade para a mobilidade e de uma homogeneidade hierárquica para uma heterogeneidade horizontal. Anne quebra a monotonia que uma vida em Kellynch poderia lhe oferecer junto a Mr. Elliot (ou até mesmo a Charles Musgrove antes de sua recusa da oferta de casamento ter propiciado a união de Charles com Mary, sua irmã), aceitando a profissão de esposa de um oficial da Marinha por meio da qual estaria exposta às constantes mudanças que novos círculos sociais lhe permitiriam imaginar e experimentar. A última frase do romance – “She gloried in being a sailor’s wife, but she must pay the tax of quick alarm for belonging to that profession which is, if possible, more distinguished in its domestic virtues than in its national importance” (AUSTEN, 2004, p. 203) – encerra o arco de liberação dos sentimentos de Anne, dando

proeminência ao seu papel como esposa de um capitão da Marinha, cuja contribuição para o avanço de novas classes sociais possibilita uma quebra da verticalização que hierarquias sociais poderiam enrijecer, ainda que essa profissão para mulheres seja pouco validada pelo olhar público.

Considerações finais

Com base nas análises realizadas, entendemos que a sentença feminina em Jane Austen vai sendo delineada em grande parte por meio da caracterização de suas protagonistas e das técnicas e temas privilegiados pela voz narrativa. Nosso mapeamento permite concluir que, dentre as características mais proeminentes do que Virginia Woolf sugere compor a sentença feminina, destacam-se nos romances *Pride and Prejudice* e *Persuasion*: a quebra da ordem direta da sentença masculina, promovendo-se uma crítica da unidirecionalidade que resvale para uma verdade absoluta; a abertura de espaço para indecisão, o que permite que diferentes perspectivas sejam cotejadas; o uso de ironia, cuja ambiguidade possibilita um senso de intimidade com leitores, além de veicular críticas no espaço público; o rir de si, cuja vulnerabilidade redimensiona um senso de autoconfinamento; gestos, palavras não ditas ou quase ditas, que oferecem um significante aberto a diferentes desdobramentos interpretativos. Desse modo, selecionamos exemplos que acreditamos serem representativos dos contornos que Austen dá aos seus escritos, buscando comparar o tratamento que a autora oferece a cada heroína ao contrapor um romance ao outro neste artigo. Por fim, retomamos aqui a questão do riso na obra austeniana, cuja relevância nos leva a concordar com Woolf no ensaio “Phases of Fiction”, em que Jane Austen é lida como uma comedianta dentro do panorama do romance na cultura europeia traçado no ensaio. Somos levadas a concluir que a sentença feminina em Jane Austen promove o riso como antídoto para as vaidades, tolices, bobagens, caprichos e inconsistências alheias, em especial quando Elizabeth Bennet, em *Pride and Prejudice*, tece comentários sobre personagens de construção simples. O riso também atua como o catalisador que aciona a vulnerabilidade necessária com que Anne Elliot, ao rir de si em *Persuasion*, realinha as relações entre homens e mulheres, promovendo uma reavaliação do passado de modo reconfigurar seu presente.

A WOOLFIAN READING OF JANE AUSTEN’S *PRIDE AND PREJUDICE* AND *PERSUASION*

ABSTRACT: This article aims to map out the feminine sentence, conceived by Virginia Woolf in *A Room of One’s Own* (1929), in Jane Austen’s novels *Pride and Prejudice* (1813) and *Persuasion* (1818). Based on this mapping out, this article inscribes Austen’s oeuvre within women’s literary tradition, whilst attaining to her contribution to the breaking of the masculine sentence, which undermines its logic as it ironically promotes laughter (BERGSON, 2018) and a critical perspective on literary and social conventions.

Keywords: Virginia Woolf. Jane Austen. *Pride and Prejudice*. *Persuasion*. Feminine sentence.

¹ Para uma compreensão da conversa como método filosófico na obra woolfiana, conferir PINHO, Davi. A conversa como um “método” filosófico em Virginia Woolf. In: PINHO, Davi; OLIVEIRA, Maria; NOGUEIRA, Nícea (orgs.). *Conversas com Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape’ku, 2020, p. 11-31.

² Talvez a palavra utilizada por Lupton (2020), *protesto*, desvirtue um pouco o tom que Woolf (1989) tanto prezava nos escritos de Jane Austen: um tom livre de ódio, amargura, medo, protesto ou pregação, como mencionado na seção anterior.

³ Em pesquisa futura, seria interessante também pensar o riso enfocando a questão de gênero com base no ensaio “The Value of Laughter” (1905), de Virginia Woolf.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. *Persuasion*. London: Oxford Classics, 2004.

AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. New York: W. W. Norton & Company, 2016.

BERGSON, Henri. *O riso – Ensaio sobre o significado do cômico*. São Paulo: Edipro, 2021.

BRIGGS, Julia. To the Women of the Future. In: BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf – An Inner Life*. London: Harcourt, 2005, p. 216-237.

COLEBROOK, Claire. *Irony*. London: Routledge, 2004.

GOLDMAN, Jane. A Room of One's Own. In: GOLDMAN, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. London: Cambridge University Press, 2006, p. 97 - 103.

LUPTON, Christina. Introduction. In: AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. London: Oxford Classics, 2020, p. ix-xxxii.

LYNCH, Deidre S. Introduction. In: AUSTEN, Jane. *Persuasion*. London: Oxford Classics, 2004, p. vii-xxxiii.

MORRIS, Pam. *Jane Austen, Virginia Woolf and Worldly Realism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.

MUDRICK, Marvin. *Jane Austen – Irony as Defense and Discovery*. Berkeley: University of California, 1968.

MULLAN, John. *What Matters in Jane Austen?: Twenty Crucial Puzzles Solved*. New York: Bloomsbury Publishing, 2012.

PINHO, Davi. A conversa como um “método” filosófico em Virginia Woolf. In: PINHO, Davi; OLIVEIRA, Maria; NOGUEIRA, Nícea (orgs.). *Conversas com Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2020, p. 11-31.

SNAITH, Anna. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Oxford Classics, 2015, p. 12-36.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt Inc, 1989.

WOOLF, Virginia. Jane Austen. In: WOOLF, Virginia. *The Common Reader – Volume 1*. London: Vintage, 2003, p. 134-145.

WOOLF, Virginia. Phases of Fiction. In: WOOLF, Virginia. *Granite & Rainbow*. New York: Harcourt, 1975, p. 93-145.

Data de submissão: 31/05/2022

Data de aceite: 08/08/2022