



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**Dramaticidade, subjetividade e sacralidade em
Jane Eyre, o romance de formação de
Charlotte Brontë**

Danielle Dayse Marques de Lima

João Pessoa, PB
Abril / 2013

Danielle Dayse Marques de Lima

**Dramaticidade, subjetividade e sacralidade em
Jane Eyre, o romance de formação de
Charlotte Brontë**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras. Área de Concentração: Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Luna

João Pessoa, PB
Abril / 2013

*L732d Lima, Danielle Dayse Marques de.
Dramaticidade, subjetividade e sacralidade em
Jane Eyre, o romance de formação de Charlotte
Brontë / Danielle Dayse Marques de Lima.-- João
Pessoa, 2013.
347f.
Orientadora: Sandra Luna
Tese (Doutorado) – UFPB/CCHLA
1. Brontë, Charlotte, 1816-1855 - crítica e
interpretação. 2. Literatura inglesa - crítica e
interpretação. 3. Dramaticidade. 4. Subjetividade.
5. Romantismo. 6. Sacralidade.*

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Sandra Luna
Professora Orientadora
UFPB

Prof^a. Dr^a. Suzi Frankl Sperber
1^a Examinadora
UNICAMP

Prof^a. Dr^a. Rosângela Neres Araújo da Silva
2^a Examinadora
UEPB

Prof. Dr. MICHAEL SMITH
3^o Examinador
UFPB

Prof. Dr. Fabricio Possebon
4^o Examinador
UFPB

João Pessoa, 22 de abril de 2013

*A A., minha letra escarlate,
por abrir a porta do sótão...*

AGRADECIMENTOS

À minha querida amiga, professora, orientadora, **Sandra Luna**, minha “mãe”, que me acolheu em minha “orfandade”, dentro e fora dos limites da Academia, a quem devo muito mais do que o acompanhamento minucioso e cuidadoso desta pesquisa. A Sandra sou extremamente grata por sua orientação, rigorosa, porém temperada pela sua habitual generosidade e amizade, e por sua inestimável contribuição para a minha formação acadêmica e pessoal. Sem dúvida alguma, Sandra ocupa um lugar muito especial na minha trajetória formativa, sendo um constante modelo ao qual recorro para me livrar das “traditional female temptations”.

Às professoras **Suzi Frankl Sperber** e **Ana Adelaide Peixoto**, que contribuíram tão gentilmente para este trabalho, por meio das valiosas observações tecidas durante o exame de qualificação.

A **Ana Luisa**, Zirinha, minha grande companheira de doutorado, estimada amiga, com quem eu ri tanto, e com quem eu chorei mais um tanto, mas que, com sua sensibilidade costumeira, soube me socorrer e me trazer alívio nos meus momentos mais turbulentos.

À professora **Cleonice Camino**, Cléo, Zira-mãe, que acompanhou de perto a nossa marcha “aperreada”, além de haver disponibilizado a sala do Núcleo de Pesquisas em Desenvolvimento Sociomoral (NPDSM), onde foi desenvolvida parte significativa deste trabalho.

À professora **Ana Raquel Torres**, que, por muito tempo, também disponibilizou a sua sala de pesquisa, o ambiente do Grupo de Pesquisas em Comportamento Político (GPCP), onde muitas leituras deste trabalho foram feitas na companhia dos pesquisadores do grupo, com quem tomamos (eu e Zira) tantos agradáveis *cappuccinos*.

A **Iracema**, por acolher, constante e serenamente, minhas palavras, dores e alegrias, por minha integridade psíquica.

A **Rose**, secretária da pós, pela excelência e presteza de seus serviços, além de sua usual simpatia.

A **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior** (CAPES) pelo suporte financeiro.

RESUMO

Jane Eyre, o mais aclamado romance da escritora inglesa Charlotte Brontë, tem sido investigado pela crítica literária das últimas décadas sob as mais diversas perspectivas, devido ao caráter complexo e inquietante desse clássico romance de formação (*bildungsroman*). Dentre as tendências críticas mais visíveis, destaca-se a leitura feminista dessa narrativa de Brontë, que, na década de 1970, contribuiu, significativamente, para a inserção dessa obra no cânone da escrita feminina ocidental. No entanto, mais recentemente, alguns autores têm se voltado para a temática da religiosidade do romance, relacionando essa questão a outros elementos da narrativa, sem apresentar, contudo, uma reflexão mais profunda acerca das manifestações do sagrado no romance. Acreditamos que essas manifestações estão vinculadas, principalmente, à noção moderna de subjetividade, conceito aprimorado e exaltado pelo Romantismo, influente movimento estético, originado e desenvolvido nas décadas anteriores à publicação do romance de Brontë. Assim, a presente tese tenciona promover uma interpretação de *Jane Eyre* pelo viés da sacralidade, atrelada à noção romântica de subjetividade, e também ao conceito de dramaticidade, o qual permeia o processo de formação da protagonista. Neste, a oposição social / natural corresponde, simbolicamente, à oposição profano / sagrado, sendo a sociedade e a natureza os domínios por onde a heroína transita, vivenciando conflitos e sofrimentos, imprescindíveis para a sua experiência formativa e para a maturação de seu caráter. Procuramos demonstrar, assim, que, apesar de a trajetória formativa da protagonista, pontuada por eventos dramáticos, ocorrer no sentido da preparação para o mundo prático, profano e social, esse percurso não prescinde da relação simbólica com a sacralidade, que se manifesta, principalmente, por meio da relação mística estabelecida entre a subjetividade e a natureza. Desse modo, esperamos que a nossa pesquisa contribua para os estudos literários interdisciplinares, de modo geral, e para o arcabouço crítico desse importante romance de Charlotte Brontë, mais especificamente.

Palavras-chaves: *Jane Eyre* – formação – dramaticidade – subjetividade – Romantismo – sacralidade

ABSTRACT

Jane Eyre, the most applauded novel by the English writer Charlotte Brontë, has been investigated by the literary critics from the last decades from many different perspectives, due to the complex and unsettling quality of this classic formation novel (*bildungsroman*). Among the most visible critical tendencies, we can emphasize the feminist reading of this Brontë's narrative, which, in the 1970's, meaningfully contributed to the insertion of this work in the canon of the western feminine writing. Nevertheless, more recently, some authors have been inclined to study the religiosity of the novel, connecting this issue with other elements of the narrative, without presenting, however, a deeper reflection about the manifestations of sacredness in the novel. We believe that these manifestations are mainly linked to the modern notion of subjectivity, a concept which was improved and exalted by the romantic movement, an influential aesthetic movement, originated and developed during the decades preceding the publication of Brontë's novel. Therefore, the present thesis aims at promoting an interpretation of *Jane Eyre* from the sacred perspective, related to the romantic notion of subjectivity, and also to the concept of drama, which permeates the protagonist's formation process. In this process, the opposition social / natural symbolically corresponds to the opposition profane / sacred. Society and nature are the places where the heroine transits, experiencing conflicts and sufferings, which are indispensable for her formation process and for the maturation of her character. We attempt to demonstrate, thus, that although the protagonist's formation trajectory – marked by dramatic events – occurs in the direction of a preparation to the practical, profane and social world, this trajectory does not prescind of a symbolical relation with sacredness, which is mainly expressed through the mystical relation established between the subjectivity and nature. In this way, we hope our research contributes to the interdisciplinary literary studies, generally, and to the critical studies of this important novel by Charlotte Brontë, more specifically.

Key words: *Jane Eyre* – formation – drama – subjectivity – Romanticism–sacredness

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo I - A herança literária de Charlotte Brontë: <i>Jane Eyre</i> e sua fortuna crítica.....	20
1. <i>Jane Eyre</i> e a crítica feminista	22
2. <i>Jane Eyre</i> e a crítica marxista.....	55
3. <i>Jane Eyre</i> e a crítica contemporânea	62
Religião e formação.....	63
Um novo olhar sobre a crítica feminista.....	73
Conformismo ou revolta?.....	86
Capítulo II - Fundamentação teórica: romance de formação e drama.....	101
1. A mistura de gêneros literários.....	101
2. Teoria do romance de formação.....	103
Uma breve história do <i>bildungsroman</i>	103
A teoria do <i>bildungsroman</i>	116
O <i>bildungsroman</i> feminino.....	127
3. Teoria do drama.....	138
A teoria do drama na antiguidade: a <i>Poética</i> de Aristóteles.....	138
A teoria do drama na modernidade: conflito e crise.....	154
Morte da tragédia?.....	161
Capítulo III - Subjetividade romântica e sacralidade.....	177
1. O Romantismo inglês.....	177
2. Era Vitoriana: Romantismo disciplinado?.....	181
3. Romance: surgimento e ascensão.....	183

O individualismo e o romance.....	187
O romance e a mulher.....	191
4. Charlotte Brontë e a tradição romântica e romanesca.....	195
5. A subjetividade romântica e o romance vitoriano.....	199
6. Manifestações do sagrado: mitos e ritos.....	213
Ritos de passagens e iniciações.....	225
Entre o profano e o sagrado: um modo moderno de ser.....	229
Sacrifício: sacralidade ou violência?.....	232
7. A literatura e o sagrado.....	240
Goethe, o Romantismo e o sagrado.....	242
Capítulo IV - <i>Jane Eyre</i> : a peregrinação de uma romântica.....	248
1. Gateshead Hall: da infância à puberdade.....	250
O cômodo vermelho: iniciação e autoconhecimento.....	253
2. Lowood School: o sagrado (in)disciplinado.....	267
3. Thornfield Hall: iniciação amorosa.....	292
4. Peregrinação rumo às águas: a busca da cura.....	322
5. Ferndean House: reclusão e realização.....	328
Conclusão	333
Bibliografia	341

INTRODUÇÃO

O Romantismo foi um movimento de caráter estético e filosófico que se destacou na história das letras ocidentais por sua postura revolucionária em relação aos tradicionais padrões clássicos de composição literária. Influenciado pelos ideais liberais que culminaram na Revolução Francesa (1789), o movimento romântico, a partir de meados do século XVIII, visando a uma proposital quebra de paradigmas nas convenções literárias, tornadas ainda mais engessadas e inflexíveis após o Neoclassicismo, trilhou o caminho da experimentação, da ousadia e da inovação, através de recursos até então impraticáveis no universo literário ocidental. Dentre os recursos inaugurados pelo Romantismo, podemos citar a mistura de gêneros literários, ou seja, a indefinição de fronteiras entre os domínios lírico, épico (ou narrativo) e dramático nas obras literárias, além da inserção definitiva de personagens comuns, até mesmo transgressores, ou que se encontram à margem da sociedade, na literatura tradicional.

A Inglaterra encontrou em William Wordsworth e em Samuel Taylor Coleridge os porta-vozes dessa estética romântica – as *Baladas Líricas*, publicadas em 1798 e de autoria de ambos, inauguraram o movimento romântico na Inglaterra. Para além de seus versos, o famoso prefácio dessa obra, escrito por Wordsworth em 1800, quando da segunda edição das *Baladas Líricas*, tornou-se uma verdadeira poética romântica, deixando entrever a posição do autor em relação à tradição clássica e a sua predileção por uma linguagem mais espontânea e simples, criada a partir de “incidentes e situações da vida comum”¹, em comunhão com os sentimentos mais “genuínos” e “verdadeiramente” humanos. Enquanto Wordsworth foi o teórico da poesia e da linguagem naturais, Coleridge foi o defensor do sobrenatural, da imaginação como o mais poderoso recurso poético. Esses primeiros autores não se identificavam, entretanto, com o termo “romântico”, que só passou a ser utilizado para designá-los meio século depois pelos historiadores ingleses. Antes disso, eles eram vistos como indivíduos independentes, ou como pertencentes a grupos ou escolas, dentre as quais *the Lake*

¹WORDSWORTH, William. “Prefácio às *Baladas Líricas*”. In: LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1987, p. 170. Importante salientar que, mesmo advogando em defesa de uma linguagem mais natural, Wordsworth não abria mão da poesia escrita em versos, da linguagem metrificada, como maneira de diferenciar a expressão poética da linguagem vulgar da prosa.

School (Escola do Lago), formada por Wordsworth, Coleridge e Robert Southey, ocupa posição de destaque. Suas ideias e estilos influenciaram não apenas a geração romântica inglesa subsequente, mas atingiram também o imaginário e a produção literária da Era Vitoriana (1832-1901), e é por isto que não podemos falar da literatura desse importante período da história da Inglaterra sem mencionarmos os autores e o movimento romântico que o antecederam.

A Era Vitoriana é, reconhecidamente, um período de grande notabilidade para a Inglaterra, sendo esta, nesse momento histórico, a nação que se projetou diante do mundo por suas inovações tecnológicas, descobertas científicas e economia próspera. Entretanto, mesmo sendo a potência industrial mundial no século XIX, liderando e exportando as mais modernas intervenções direcionadas para a expansão do modo de produção capitalista, a Inglaterra acolhia valores extremamente conservadores, adotando normas sociais de comportamento que tendiam ao constrangimento da espontaneidade, ao comedimento das emoções. No concernente à produção literária, esse padrão *earnest* de condução social levou a uma contenção da exacerbação sentimental romântica, o que resultou em obras notavelmente influenciadas pela estética romântica, mas envernizadas pela ideologia vitoriana. Assim, a literatura vitoriana é marcada por esse dualismo, por uma oscilação entre a transgressão romântica e o vitorianismo, que atuou no sentido de disciplinar as formas e as temáticas ousadas do Romantismo. Isso é particularmente visível na produção romanesca, já que o romance se tornou o gênero literário mais popular na Inglaterra vitoriana.

Charlotte Brontë – nascida em 21 de abril de 1816, em Thornton, Yorkshire, no norte da Inglaterra – juntamente com as suas irmãs, Emily e Anne, é uma autora consagrada do período vitoriano. Ela é reconhecida, principalmente, por seus romances, embora tenha tentado, inicialmente, adentrar o universo literário por meio da poesia, não obtendo êxito nessa empreitada. Charlotte, em 1846, tomou iniciativas no sentido de publicar seus poemas, juntamente com os de Emily e os de Anne, sob os pseudônimos de Currer, Ellis e Acton Bell, respectivamente, mas apenas duas cópias foram vendidas. Contudo, em 1847, *Jane Eyre* foi publicado e se tornou, rapidamente, grande sucesso de público e de crítica, sendo a obra responsável pela inserção de seu nome na história da literatura ocidental. Antes de falecer em 1855, com apenas trinta e oito anos de idade, Charlotte Brontë ainda deu a público *Shirley* (1848) e *Villette* (1853). *The Professor*, embora concebido antes de *Jane Eyre*, foi publicado postumamente, em 1857.

Jane Eyre é um romance autobiográfico no qual a narradora relata a sua trajetória formativa, desde os dez anos de idade até os seus, aproximadamente, vinte e oito anos de idade, quando já é uma mulher adulta, casada há dez anos com Rochester e mãe de seus filhos, enquadrando-se a obra no que a tradição literária convencionou chamar de romance de formação (*bildungsroman*). O romance, apesar de estar inserido no período vitoriano e apresentar as características desse momento da história literária inglesa, é notavelmente influenciado pela estética romântica, em especial no tocante à mistura de gêneros, pois, a despeito de ser uma narrativa, apresenta significativas instâncias dramáticas.

Nosso projeto de pesquisa de mestrado² foi fundamentado no estudo e análise da dramaticidade e da tragicidade em *Jane Eyre*, e teve por objetivo a aproximação dos gêneros literários narrativo e dramático, através da elaboração de um quadro conceitual baseado no estudo e análise da ação dramática no romance. Na ocasião, levantamos algumas hipóteses que mereciam maior aprofundamento investigativo. Esta tese de doutorado, portanto, foi planejada com vistas ao aprofundamento teórico das descobertas iniciadas na pesquisa de mestrado. Interessamo-nos, no momento em que formulamos o novo projeto, em investigar como a dramaticidade participa do processo de educação da heroína, estando, necessariamente, presente em sua trajetória formativa. Isso porque conceitos pertencentes ao domínio teórico do gênero dramático permeiam o caminho trilhado pela protagonista rumo à sua formação, contribuindo para fortalecer seus princípios, expondo, constantemente, a personagem à necessidade de fazer escolhas, resultando na maturação moral da heroína que, ao final do romance, completa o seu percurso formativo. Dentre as incidências dramáticas evidenciadas no romance que contribuem para a formação da heroína sobressaem-se os conflitos dramáticos, sejam estes existenciais, quando ocorre uma cisão na interioridade da subjetividade, tão característica do sujeito moderno, ou sociais, confrontos envolvendo outros personagens, valores e instituições sociais, provocando situações que abrem caminhos para a instauração de crises dramáticas. Ademais, o confronto da protagonista com perdas, dores, abandono, solidão e morte, ou seja, com o trágico, além de revestir o romance de dramaticidade, colabora, significativamente, para a formação, consolidação e fortalecimento de seu caráter diante das adversidades.

²LIMA, Danielle Dayse Marques de. *Jane Eyre: Drama e Tragédia no Romance de Charlotte Brontë*. Dissertação de Mestrado em Tradição e Modernidade, PPGL/UFPB, João Pessoa, 2008.

Acreditávamos ainda que outra contribuição a ser dada em nossa tese adviria do estudo mais minucioso acerca da representação da subjetividade romântica no romance, alçada às alturas por meio de conceitos introduzidos pelo Romantismo na esfera literária e artística, tais como gênio, criatividade, originalidade, liberdade e individualidade, encarnados, principalmente, na personagem Jane, de *Jane Eyre*. Essa hipótese mostrou-se uma vertente assaz promissora, pois a subjetividade assume papel preponderante na compleição da obra, induzindo a protagonista a transitar pelos territórios da natureza e da sociedade, perfazendo, assim, sua trajetória formativa, por vias de uma experiência dramática e trágica fortemente centrada na subjetividade.

Ao avançarmos na atual pesquisa, percebemos que, embora as duas dimensões, natural e social, parecessem opositivas no romance, abrigando, sob os seus domínios, aspectos antagônicos da experiência humana, tal dicotomia condiz com a ideologia romântica, que encontra na natureza não apenas inspiração e beleza, mas uma conexão íntima, subjetiva, pessoal e sobrenatural com o Eu. Dessa maneira, o Eu romântico se sente espiritualmente vinculado à natureza que, através de seus elementos e fenômenos, além de projetar as emoções, os sentimentos e o “estado de espírito” do Eu romântico, permite que uma comunicação se estabeleça entre este e um mundo divino, sobrenatural, sagrado, mas não, necessariamente, relacionado a qualquer religião institucionalizada. Em outras palavras, o Eu romântico se sente parte integrante do mundo físico, natural, e do mundo metafísico, espiritual.

Em contrapartida, a sociedade e seus valores puramente materiais, condicionados a ideais de progresso e de avanço tecnológico e industrial, em detrimento da qualidade de vida e dos disparates sociais provocados pelo capitalismo, iam de encontro às aspirações românticas – lembremos que o movimento romântico se inicia no final do século XVIII e se alastra até, mais ou menos, a primeira metade do século XIX, ou seja, origina-se um pouco antes da Revolução Francesa e subsiste em meio à Revolução Industrial na Inglaterra, estando intrinsecamente relacionado à ascensão da burguesia e, por isso mesmo, atrelado à expansão do capitalismo, embora operando no sentido de recusar ou criticar o contexto social que o enquadra. Desse modo, do ponto de vista romântico, o comportamento social, antinatural, forçado e hipócrita, motivado por ambições materiais, serve de contraponto negativo ao comportamento do ser romântico, integrado à natureza, possuído por um senso de plenitude, de pertencimento a uma esfera inominável, de acesso ao domínio do sagrado, envolvido por um modo de ser que o isola e o desvincula das relações sociais. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*

(1774), de Goethe, romance inaugural do Romantismo na Europa, ilustra bem essa oposição.

Percebíamos, assim, que uma análise do romance de Brontë sob a perspectiva do sagrado se fazia premente, a fim de pôr em evidência a relação intimista entre a subjetividade romântica da heroína e a sacralidade. Tal análise deveria ser realizada não apenas pelo viés da conexão metafísica e sobrenatural estabelecida entre a protagonista e o sagrado por intermédio da natureza, mas também por meio da análise simbólica de diversos elementos da obra que apontam para dois pontos de vista conflitantes, dois modos de ser no mundo, claramente ilustrados no romance: um associado ao mundo natural e ao sagrado, e outro associado às convenções e instituições sociais, portanto, ao profano. A heroína de *Jane Eyre* transita por esses dois modos de ser, perfazendo a sua trajetória formativa, permeada de instâncias dramáticas e voltada para uma preparação para o mundo social, prático, profano, ao mesmo tempo em que essa sua trajetória se encontra simbolicamente vinculada a uma dimensão sagrada, manifesta não apenas em situações que podem ser associadas a rituais de iniciação, ritos de passagem e de purificação, mas também na sacralidade veiculada por objetos e fenômenos da natureza. Assim, nossa tese de doutorado tenciona investigar como ocorre esse entrelaçamento entre a formação da subjetividade romântica no romance, representada, principalmente, por Jane, e a dramaticidade de seu percurso formativo, tendo em vista o vínculo entre essa subjetividade e o sagrado, em contraposição ao vínculo mundano estabelecido entre a protagonista e a sociedade.

Considerando-se o acima exposto, organizamos a presente pesquisa em quatro capítulos. O primeiro capítulo é dedicado a uma revisão da fortuna crítica de *Jane Eyre*, realizada com o objetivo de captar as tendências interpretativas mais visíveis suscitadas pela obra de Brontë. Isso foi efetivado com o fim de explicitarmos não apenas a capacidade do romance de veicular significados os mais diversos, mas também de articularmos os diferentes posicionamentos críticos e, acima de tudo, de dialogarmos com esses diferentes autores, para assegurarmos a originalidade de nossa leitura da obra de Brontë, objeto de nossa tese. Assim, procedemos a uma leitura da crítica literária feminista, responsável pela inserção desse romance de Brontë no cânone da escrita feminina. No tocante às leituras feministas da obra, os consagrados estudos de Elaine Showalter, e de Sandra Gilbert e Susan Gubar ocupam um espaço especial no primeiro capítulo. Essas autoras, além de consolidarem o romance de Brontë na tradição literária ocidental por meio de suas críticas feministas, destacam-se por haverem adentrado as

diversas camadas de significado de *Jane Eyre*, revelando os seus subtextos, os textos em *palimpsesto* coexistentes na obra, a sua estrutura ao mesmo tempo convencional, conformada os padrões culturais vitorianos de escrita feminina, e subversiva, transgressora, furiosa, insatisfeita com o modelo sócio-cultural patriarcal.

Sob a perspectiva do Marxismo, não podemos deixar de referenciar a leitura social de *Jane Eyre* empreendida por Terry Eagleton, por duas fortes motivações: primeiro, a importância de seu nome no panorama crítico literário e, segundo, as importantes reflexões que seu trabalho desperta em relação ao romance, pois o autor tenta conjugar as forças sociais em conflito no momento histórico em que o romance foi escrito – as animosidades e alianças travadas entre a velha aristocracia fundiária e a ascendente burguesia comerciante no norte da Inglaterra, no princípio do século XIX – a fim de revelar como tais forças se encontram presentes na estrutura narrativa do romance de Brontë. Quanto às críticas mais recentes, voltamos a nossa atenção para estudos publicados a partir da década de 1980, abordando a temática da religiosidade e da formação no romance, tópicos que nos interessam mais de perto, tendo em vista o foco analítico central de nossa tese. Ademais, também investigamos a releitura realizada por alguns críticos contemporâneos acerca da interpretação feminista dada à obra, ora reafirmando os valores feministas do romance, ora negando tais valores completamente, acusando a obra de veicular os princípios conservadores e patriarcais da sociedade vitoriana, ora ficando a meio caminho entre a subversão e o conformismo comunicados pelo romance de Brontë.

Nosso segundo capítulo é dedicado à teoria do romance de formação e à teoria do drama. Por considerarmos *Jane Eyre* um romance de formação que apresenta características do gênero dramático, começamos nossa fundamentação teórica pelo romance de formação, mas não sem antes estudarmos a gênese, o desenvolvimento histórico do termo *bildungsroman* e sua aplicação pela teoria e crítica literárias. Após a exposição teórica do romance de formação ou de educação, conforme as formulações de Georg Lukács e de Mikhail Bakhtin, respectivamente, apresentamos a transformação histórica do termo *bildungsroman* sob a perspectiva do feminino, ao tratarmos de romances de formação femininos. Quanto à teoria do drama, apoiamo-nos, primeiramente, nas proposições aristotélicas da *Poética*, obra inaugural não apenas da teoria do drama e, mais especificamente, da tragédia, mas da Teoria da Literatura ocidental. Desde a antiguidade, a partir dos conceitos introduzidos por Aristóteles, sentimo-nos autorizados a aproximar os domínios literários narrativo e dramático, já

que o filósofo, em suas especulações na *Poética*, já aproxima, estruturalmente, a tragédia (gênero dramático) e a epopeia (gênero narrativo). No concernente à teoria da ação dramática na modernidade, examinamos as investigações teóricas de Hegel, no século XIX, e de John Howard Lawson no século XX, além de procedermos a uma leitura do posicionamento crítico de George Steiner, também no século XX, acerca da possibilidade de existência de tragédia na modernidade.

Em nosso terceiro capítulo, buscamos historiar o movimento romântico na Inglaterra, suas principais tendências, autores e obras, verificando como suas influências foram absorvidas pela geração literária posterior, durante a Era Vitoriana. O surgimento do romance na Inglaterra, sua ascensão e crescente popularização durante o século XIX, além de sua estreita relação com o conceito de subjetividade, trazido à tona pela modernidade e exaltada pelo movimento romântico, também são historiados nesse capítulo. Aqui também abordamos como o romance se tornou a porta de entrada da mulher para a vida literária, seja na condição de protagonistas das narrativas, de leitoras ou de escritoras, sendo Charlotte Brontë e suas obras exemplos desse processo de inserção do universo feminino na experiência literária. Após esse percurso histórico, analisamos como o conceito romântico de subjetividade reverberou nos romances vitorianos, por meio da leitura de ensaios escritos por grandes nomes do Romantismo inglês, como William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Percy Bisshe Shelley, William Hazlitt, Thomas de Quincey, entre outros.

Ainda no terceiro capítulo, adentramos o território do sagrado por meio dos estudos de Mircea Eliade e de Northrop Frye, que fundamentam a nossa compreensão acerca dos mitos e ritos, dos rituais de passagem e de iniciação, das noções de tempo e de espaço sagrados, e dos significados religiosos veiculados pelos elementos e fenômenos da natureza, interpretados, ancestralmente, pelo homem primitivo como misticamente conectados a uma força superior, divina, criadora e sagrada, em contraposição à visão pragmática do homem profano moderno. Já René Girard é o nosso guia em uma discussão a respeito do significado religioso / social do sacrifício nas comunidades primitivas. Finalizamos esse capítulo aproximando o sagrado da literatura, através das ideias de Suzi Frankl Sperber, além de apresentarmos a concepção romântica de sagrado encontrada de forma emblemática nas obras de Goethe, por meio de estudo de Magali dos Santos Moura.

Em nosso quarto capítulo, enfim, dedicamo-nos à análise de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, onde tentamos conjugar as linhas de força trabalhadas nos capítulos

anteriores – formação, dramaticidade, subjetividade romântica e sacralidade, sem perder de vista as críticas feministas, marxistas, religiosas e pós-feministas que o romance vem suscitando – a fim de produzirmos uma interpretação original do romance de Brontë. A nossa tese pretende demonstrar, em nossa análise de *Jane Eyre*, que a formação da protagonista – e a de Rochester, cujo desenvolvimento formativo, a partir de um determinado ponto da narrativa, ocorre paralelamente à formação de Jane – se dá por meio de eventos dramáticos e trágicos. Ademais, buscamos revelar como o conceito romântico de subjetividade, representado no romance, principalmente, pelas ações da heroína, transita entre dois universos opostos – a sociedade e a natureza – simbolicamente associados ao profano e ao sagrado, respectivamente.

Diante da complexidade da obra, que se apresenta sob várias camadas de significação, acreditamos que é sempre possível oferecer uma leitura inaugural desse romance, que vem, ao longo dos séculos, provocando os mais diversos leitores quanto às mais diversas questões, sendo sempre capaz de revelar a sua atualidade e importância no cenário das letras ocidentais. Desse modo, esperamos que nossa pesquisa possa contribuir para futuras leituras, incitar novas inquietações e fazer parte do arcabouço crítico dessa aclamada obra de Charlotte Brontë.

I. **A HERANÇA LITERÁRIA DE CHARLOTTE BRONTË: JANE EYRE**
E SUA FORTUNA CRÍTICA

Try and keep Mr. Rochester at a distance: distrust yourself as well as him. Gentlemen in his station are not accustomed to marry their governesses.
(Mrs. Fairfax)

Há três dimensões que não podem deixar de ser observadas quando da leitura de *Jane Eyre*: as disparidades sociais, o desejo da protagonista de se manter moralmente íntegra, de acordo com os seus princípios, e a necessidade, posta pela heroína desde as primeiras páginas da narrativa, de amar e ser amada em termos de igualdade. Poderíamos afirmar que o objetivo da trajetória formativa da protagonista é buscar sustentação financeira, moral e afetiva a partir da conquista desses três aspectos: independência financeira, manutenção de seus princípios morais pessoais e satisfação emocional, por meio de uma relação amorosa harmoniosa e equilibrada, marcada pela ausência da dominação masculina e da subserviência feminina. Contudo, para uma personagem feminina do século XIX, tentar alcançar e conciliar esses aspectos, a partir de idéias tão revolucionárias, como autonomia financeira e moral, além de igualdade sexual, é um grande desafio – convenhamos que até mesmo para as mulheres do nosso século – o que evidencia o caráter um tanto quanto ousado do romance de Charlotte Brontë.

Jane Eyre é um romance de formação (*bildungsroman*), que narra o desenvolvimento e o processo formativo de Jane, desde os seus dez anos de idade até tornar-se uma mulher adulta, quando resolve publicar sua autobiografia, após dez anos de casamento com Rochester. A fortuna crítica de Charlotte Brontë, em especial a crítica feminista dos anos 70, que acionou novas possibilidades de leitura do mais famoso romance da escritora inglesa, parece concordar que *Jane Eyre* é uma verdadeira peregrinação da protagonista – daí, as constantes alusões no romance ao clássico religioso *The Pilgrim's Progress*³ – no sentido de alcançar a maturidade. Tal maturidade é representada, por exemplo, pela capacidade de Jane de se tornar economicamente

³*The Pilgrim's Progress*, de John Bunyan, publicado na Inglaterra em 1678, trata da peregrinação alegórica do protagonista Christian, que parte da Cidade da Destruição (*City of Destruction*) rumo à Cidade Celestial (*Celestial City*). Obra de cunho altamente moralizante e protestante, é um dos mais populares trabalhos de ficção religiosa da Inglaterra, tendo sido reimpresso várias vezes ao longo dos séculos posteriores.

autônoma, através de atividades profissionais socialmente aceitas para uma mulher no contexto vitoriano – o magistério e a função de preceptora. Mesmo a fortuna herdada de seu tio paterno, cujo reconhecimento se dá já próximo do final do romance, não desautoriza a autonomia financeira conquistada por Jane; antes de se saber herdeira, Jane já havia provado para si mesma ser capaz de se manter financeiramente autônoma e ativa, tendo exercido a função de professora em Lowood, para, logo em seguida, exercer a função de preceptora em Thornfield e, mais adiante, ocupar o cargo de professora, novamente, em Morton. Jane também amadurece por meio da rejeição à relação extraconjugal com Rochester, pois, ao fugir de Thornfield, ela desafia os seus próprios sentimentos e não abre mão de seus princípios morais, mesmo que isto se dê em detrimento de seus mais intensos desejos, o que consolida o seu caráter obstinado e independente. A maturidade da protagonista é, finalmente, conquistada na relação final com Rochester, na qual ambos se reconhecem como iguais. Aqui, Jane consegue, aparentemente, ao menos, finalmente, harmonizar a sua autonomia financeira, seus valores morais e desejos pessoais com os princípios convencionais da sociedade de sua época, o que caracteriza o *bildungsroman* por excelência, de acordo com o estudo clássico de Georg Lukács⁴.

Convém salientar que, ao longo desse processo formativo, o confronto com experiências dramáticas e trágicas é inevitável e imprescindível para o aprendizado de Jane e para que esta atinja seus objetivos. Essas vivências conflituosas e as ações da protagonista, motivadas por suas inquietações e por um forte desejo de liberdade, revestem o romance de dramaticidade e tragicidade⁵. Poderíamos mesmo sustentar a hipótese de que o eixo dessa narrativa formativa é construído a partir dos eventos dramáticos e trágicos da trajetória de Jane, sendo a tentativa de conciliação entre o desejo de emancipação feminina da protagonista, a observância a seus valores morais e a luta pela concretização do amor romântico as linhas de força que engendram os conflitos dramáticos do romance. Em vista disso, acreditamos ser indispensável empreendermos – tal como Jane em seu percurso rumo à maturidade – também uma peregrinação por parte da fortuna crítica de Charlotte Brontë, ao menos revisitando vertentes mais evidenciadas e mencionadas na maioria dos estudos voltados para *Jane Eyre*, em especial, sendas abertas pela crítica feminista, cuja perspectiva, além de tornar

⁴ Trataremos mais especificamente do romance de formação (*bildungsroman*) no segundo capítulo.

⁵ Trataremos desses conceitos com mais profundidade no segundo capítulo, onde discutiremos os fundamentos teóricos do drama e da tragédia.

essa narrativa ainda mais relevante no panorama literário ocidental, elucida o que acreditamos ser a temática central dessa composição de Charlotte Brontë.

1. *Jane Eyre* e a crítica feminista

Poderíamos começar nossa investigação sobre a tradição crítica feminista pelo estudo que é considerado, por Sandra M. Gilbert e Susan Gubar⁶, “the Great Mother of all feminist critical texts – meaning, of course, *A Room of One’s Own*, (...)” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. xxviii), em explícita referência ao inaugural estudo de Virginia Woolf⁸ de 1929. Nesse trabalho, Woolf aponta para a importância de fatores materiais, como uma renda fixa, privacidade e alimentação regular de qualidade, na produção de escritos literários. Seguindo essa linha de argumentação, Woolf demonstra que as mulheres não possuem uma tradição literária própria, porque, historicamente, à mulher foram negadas todas as condições materiais necessárias para que a criatividade fosse exercitada. Assim, ela acredita que o final do século XVIII – quando a mulher de classe média começou a escrever literatura e a ganhar dinheiro através de uma atividade antes restrita ao universo masculino – teria sido um momento histórico mais importante para a humanidade do que As Cruzadas ou a Guerra das Rosas. (WOOLF, 2004, pp. 73-74)

Ao tratar mais especificamente de Charlotte Brontë e de *Jane Eyre*, Woolf afirma que grande parte do potencial literário e do talento de Brontë foi desperdiçada, pois a autora deixou-se entregar à indignação e à raiva, por sua condição feminina servil e inerte, abandonando “sua história, à qual se exigia toda a sua devoção, para voltar-se para alguma queixa pessoal”. (WOOLF, 2004, p. 82) Ao contrário de Jane Austen e de Emily Brontë, que, segundo Woolf, não deixam transparecer indício algum de insatisfação em relação à sociedade patriarcal, mantendo-se concentradas em suas obras, Charlotte Brontë advoga em causa própria. (WOOLF, 2004, p. 83) Woolf cita o trecho de *Jane Eyre*, no qual a própria Jane se mostra descontente com sua vida em Thornfield, antes da chegada de Rochester, e no qual a suposta raiva da autora é identificada:

⁶ Em GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

⁷ “a Grande Mãe de todos os textos críticos feministas, ou seja, *A Room of One’s Own*, (...)” (Tradução nossa)

⁸ WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Tradução de Vera Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

“Quem há de censurar-me? Muitos, sem dúvida, e serei chamada de descontente. Não havia como impedi-lo: a inquietação estava em minha natureza; por vezes, agitava-me até a dor...”

“É inútil dizer que os seres humanos devem satisfazer-se com a tranquilidade: eles precisam de ação, e irão provocá-la, se não a puderem encontrar. Milhões estão condenados a um destino ainda mais estagnado que o meu, e milhões vivem em silenciosa revolta contra sua sina. Ninguém sabe quantas rebeliões fermentam nas massas de vida que povoam a terra. Supõe-se que as mulheres sejam geralmente muito calmas, mas as mulheres sentem exatamente como os homens – elas precisam de exercício para suas faculdades e de um campo para seus esforços, tanto quanto seus irmãos; elas sofrem de uma contenção rígida demais, de uma estagnação absoluta demais, precisamente como sofreriam os homens; e é tãanhice de seus semelhantes mais privilegiados dizer que elas devem limitar-se a fazer pudins e costurar meias, a tocar piano e bordar sacolas. É impensado condená-las ou rir delas quando buscam fazer mais ou aprender mais do que os costumes declararam ser necessário para seu sexo.” (Brontë, apud WOOLF, 2004, pp. 77-78)

Mais adiante, Woolf faz a seguinte declaração acerca de autoras ressentidas com sua condição desfavorável:

É fatal para uma mulher colocar a mínima ênfase em qualquer ressentimento; advogar, mesmo com justiça, qualquer causa; de qualquer modo, falar conscientemente como mulher. (...) Deixa de ser fertilizada. Por brilhante e eficaz, poderosa e magistral que se afigure por um ou dois dias, deve fenecer ao cair da noite, não consegue crescer na mente de outrem. (WOOLF, 2004, p. 114)

Acreditamos que Woolf, ao associar as queixas de Jane às queixas da própria autora, deixou de enxergar o que a crítica feminista norte-americana dos anos 70 reconheceu como sendo a grande força e o grande valor dessa e de outras obras escritas por mulheres no final do século XVIII e no século XIX. O inegável caráter pessoal dessas obras revestiu essas produções de um compromisso político das mulheres para com a sua própria condição naquele contexto histórico. Desse modo, a escritura de um texto literário representava um canal disponível, talvez o único acessível, para que as mulheres denunciassem suas mazelas, queixas e desconfortos. Assim, poderiam despertar em outras mulheres – as leitoras – e no público, em geral, reflexões sobre as circunstâncias em que viviam, aventando novas possibilidades de vivência, por meio das experiências das personagens femininas, que exercitavam – sendo este o caso de Jane em *Jane Eyre* – a autonomia e a independência da mulher. Discordamos, juntamente com a crítica feminista posterior, de que o potencial ético do romance seja desvinculado de seu potencial estético, o que salvaguarda o caráter universal do romance. Prova disso é que este serviu de paradigma para vários estudos posteriores,

não somente relativos à questão feminina, como veremos adiante, o que sustenta o seu valor estético.

É importante lembrar que, além de ser o desabafo de uma mulher, pois é inegável que Jane questiona as restrições impostas a ela por sua condição sexual, o trecho citado acima representa o desabafo do ser humano, insatisfeito e inquieto no meio em que se encontra, sedento por novas experiências. Em outras palavras, Jane representa, além das ansiedades da mulher, as angústias e desejos por liberdade do sujeito romântico⁹, pois não podemos ignorar a força e a influência do Romantismo nesse romance de Brontë, permeado de situações românticas e de referências – explícitas e implícitas – a ídolos românticos (Shakespeare, por exemplo) e a autores românticos, tais como Wordsworth, Coleridge, Scott, Byron. Não podemos esquecer que o Romantismo inseriu propostas revolucionárias nos mais diversos contextos, inclusive no contexto literário, permitindo que as mulheres, inspiradas nos ideais românticos, também ousassem, ambicionando o exercício da escrita literária e compondo personagens femininas questionadoras e inquietas. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. xxx)

Contrariando a posição crítica de Woolf, mais uma vez, é exatamente nessa aspiração de Jane por liberdade e por ação que acreditamos encontrar a fertilidade do romance de Brontë. Diferentemente do que fora afirmado por Woolf, *Jane Eyre* não feneceu “ao cair da noite”, tendo sido extremamente popular quando de sua publicação e, há quase dois séculos, tem sido lido e relido por críticos e acadêmicos que, a cada nova perspectiva de leitura e a cada descoberta, revelam o seu enorme potencial de “crescer na mente de outrem”. Tomemos como maior exemplo as críticas feministas dos anos 70, que encontraram em *Jane Eyre* possibilidades interpretativas que o tornaram ainda mais universal e relevante no cenário da literatura ocidental, enxergando no romance, assim como Woolf, as insatisfações da autora no que concerne à sociedade patriarcal, mas sem ignorar a sofisticação estética empregada na expressão de tais insatisfações.

É interessante notar que críticos contemporâneos à publicação de *Jane Eyre* não perceberam o que parecia tão visível para Woolf, ou seja, que o romance havia sido

⁹ Trataremos da subjetividade romântica e de sua influência direta em *Jane Eyre* no terceiro capítulo.

escrito por uma mulher. Publicado sob o pseudônimo de Currer Bell, alguns críticos chegam mesmo a afirmar que a figura autoral por trás do pseudônimo é um homem¹⁰:

“There are, it is true, in this autobiography (which though relating to a woman, we do not believe to have been written by a woman), (...)” (*Examiner*); “We do not know who ‘Currer Bell’ might be, but **his** name will stand very high in literature. (...); but a man’s more vigorous hand is, we think, perceptible.” (*Weekly Chronicle* – grifo nosso); “The writer dives deep into human life and possesses the gift of being able to write as **he** thinks and feels.” (*Era* – grifo nosso)¹¹

Parece-nos que os contemporâneos de Charlotte Brontë perceberam outros aspectos do romance, tais como, estilo, enredo, constituição dos personagens, originalidade da narrativa, seu propósito moral, enfim, muitas outras questões, que não incluem as queixas pessoais da autora, cujo sexo nem chegou a ser identificado.

Em ensaio anterior a *Um Teto Todo Seu*, intitulado “*Jane Eyre and Wuthering Heights*”, de 1925, Woolf já apresenta críticas severas ao romance de Charlotte Brontë, colocando-o em uma posição inferior a *Wuthering Heights* de Emily Brontë¹², acusando-o de limitado e carente de universalidade:

The drawbacks of being Jane Eyre are not far to seek. Always to be a governess and always to be in love is a serious limitation in a world which is full, after all, of people who are neither one nor the other. (...) Of this power, of this speculative curiosity, Charlotte Brontë has no trace. She does not attempt to solve the problems of human life, she is even unaware that such problems exist; all her force, and it is the more tremendous for being constricted, goes into the assertion, ‘I love’, ‘I hate’, ‘I suffer’. (WOOLF, 1979, pp. 128-129)¹³

Aqui, mais uma vez, Woolf parece ignorar a subjetividade romântica, amplamente utilizada por Brontë em *Jane Eyre*. A individualização da experiência humana, a relevância do Eu e de suas emoções, são inovações estéticas e temáticas,

¹⁰ Em BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Edition by Margaret Smith, introduction and revised notes by Sally Shuttleworth. Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 453-457.

¹¹ “Há, é verdade, nessa autobiografia (que, embora relativa a uma mulher, não acreditamos ter sido escrita por uma mulher), (...)” (*Examiner*); “Não sabemos quem ‘Currer Bell’ possa ser, mas o nome **dele** ocupará posição muito alta na literatura. (...); mas, uma mão mais vigorosa de homem é, acreditamos, perceptível.” (*Weekly Chronicle* – grifo nosso); “O escritor mergulha fundo na vida humana e possui o dom de poder escrever de acordo com o que **ele** pensa e sente.” (*Era* – grifo nosso). (Tradução nossa)

¹² WOOLF, Virginia. *Women and Writing*. Introduced by Michèle Barrett. London: The Women’s Press, 1979, pp. 126-132.

¹³ “As desvantagens de ser Jane Eyre não estão longe de serem encontradas. Sempre ser uma preceptora e sempre estar apaixonada é uma limitação séria em um mundo que está cheio, afinal, de pessoas que não são nem preceptoras, nem estão apaixonadas. (...) Dessa força, dessa curiosidade especulativa, Charlotte Brontë não possui traço algum. Ela não tenta resolver os problemas da vida humana, ela é até mesmo inconsciente de que tais problemas existam; toda a sua força, que se torna ainda maior diante da constrição, é resumida na afirmação ‘Eu amo’, ‘Eu odeio’, ‘Eu sofro.’” (Tradução nossa)

trazidas pelo Romantismo para o campo da escrita literária, as quais Brontë empregou deliberadamente. A centralização no Eu romântico não ocorre em detrimento da universalização das emoções. Muito ao contrário, o Eu, a despeito de sua vivência pessoal, é capaz de ser a figura catalisadora das mais diversas experiências humanas. A esse respeito, Adrienne Rich vai de encontro à argumentação de Woolf, em texto de 1973¹⁴, universalizando sua experiência pessoal com *Jane Eyre*:

Returning to Charlotte Brontë's most famous novel, as I did over and over in adolescence, in my twenties, thirties, now in my forties, I have never lost the sense that it contains, through and beyond the force of its creator's imagination, some nourishment I needed then and still need today. (...) But *Jane Eyre* has for us now a special force and survival value. (RICH, 1979, p. 89)¹⁵

Mais adiante, após comentar a comparação estabelecida por Woolf entre *Jane Eyre* e *Wuthering Heights*, e proceder a sua própria interpretação do romance de Charlotte Brontë, Rich faz o seguinte questionamento: "Always a governess and always in love? Had Virginia Woolf really read this novel?" (RICH, 1979, p. 101)¹⁶

Rich aponta, no primeiro trecho extraído de seu texto, para a capacidade renovadora de *Jane Eyre*, que vem, ao longo dos anos, "alimentando" leitores dos mais variados contextos e idades, o que comprova a força que esse romance tem de mover ânimos distintos, força esta que vai além do relato das emoções da própria protagonista. Jane, como várias outras personagens da literatura universal, é o conduto para a viabilização das mais diversas emoções humanas, passíveis de serem identificadas por públicos leitores os mais distintos.

Há ainda outra passagem do texto de Woolf para a qual vale a pena voltarmos a nossa atenção. Woolf observa o forte investimento, tanto de Charlotte, quanto de sua irmã, Emily, na natureza, que não serve apenas de cenário ou de espaço para o exercício da capacidade de observação dos narradores. A natureza, nos romances das irmãs Brontë, é altamente simbólica, passional, subjetiva e metonímica, outra característica romântica valorizada e empregada pelas irmãs romancistas. Contudo, Woolf, ao

¹⁴ RICH, Adrienne. "Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman" In: *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978*. New York: Norton, 1979, pp. 89-106.

¹⁵ "Ao retornar para o romance mais famoso de Charlotte Brontë, como eu fiz repetidas vezes na adolescência, nos meus vinte, trinta, agora nos meus quarenta anos, eu nunca deixei de perceber que ele contém, através e além da força da imaginação de sua criadora, algum alimento de que eu precisava antes e ainda preciso hoje. (...) Mas *Jane Eyre* tem para nós agora uma força especial e valor de sobrevivência." (Tradução nossa)

¹⁶ "Sempre uma preceptora e sempre apaixonada? Virginia Woolf tinha realmente lido esse romance?" (Tradução nossa)

interpretar essa natureza, apenas enxerga o potencial pessoal que as autoras tinham para a poesia, deixando de estabelecer, uma vez mais, a conexão que as irmãs Brontë tinham com a tradição romântica:

It makes them poets, or, if they choose to write in prose, intolerant of its restrictions. Hence it is that both Emily and Charlotte are always invoking the help of nature. They both feel the need of some more powerful symbol of the vast and slumbering passions in human nature than words or actions can convey. (WOOLF, 1979, p. 130)¹⁷

Sem dúvida alguma, há bastante lirismo nos romances das irmãs Brontë, mas não podemos afirmar que isso as torna “intolerantes” às restrições da prosa. Não devemos esquecer que ambas contribuíram fortemente para a inserção do romance como gênero sério na tradição literária, tornando-se referências para o gênero romanesco, por meio da criação de histórias e personagens memoráveis da literatura universal, de heróis e heroínas que, além de comoventes, são extremamente ativos. É notável a enorme potencialidade narrativa e dramática dos romances das irmãs Brontë, o que talvez justifique as várias adaptações para o cinema de suas obras nos séculos XX e XXI.

Dessa maneira, posicionando-nos de maneira crítica diante dos escritos de Woolf, gostaríamos ainda de proceder a mais uma correção, ou melhor, de desfazer um equívoco para com Charlotte Brontë. Diante de tantas evidências das influências recebidas pela autora por meio de suas leituras, e de como estas contribuíram para a riqueza de suas obras, não podemos deixar de discordar da afirmação de Woolf de que “Charlotte Brontë, at least, owed nothing to the reading of many books. She never learnt the smoothness of the professional writer, or acquired his ability to stuff and sway his language as he chooses.” (WOOLF, 1979, p. 129)¹⁸

A acusação de que a escrita de Charlotte Brontë não é profissional, aliada ao que expomos sobre o que Woolf escreveu a respeito de *Jane Eyre*, em seu ensaio de 1925, demonstra um despreparo de sua parte para lidar com a produção de Charlotte Brontë, como Rich sugere em seu irônico questionamento citado acima. O que talvez possa justificar essa intolerância de Woolf em relação ao profissionalismo da escrita de

¹⁷ “Isso faz delas poetisas, ou, se elas escolheram escrever em prosa, intolerantes com suas restrições. Por isso é que tanto Emily quanto Charlotte estão sempre invocando a ajuda da natureza. Ambas sentem a necessidade de símbolos mais poderosos para as vastas e adormecidas paixões da natureza humana do que palavras e ações podem expressar.” (Tradução nossa)

¹⁸ “Charlotte Brontë, de qualquer forma, não deveu nada à leitura de muitos livros. Ela nunca aprendeu a ter a serenidade do escritor profissional, nem adquiriu a sua habilidade de preencher ou fazer oscilar sua linguagem como lhe aprouver.” (Tradução nossa)

Charlotte Brontë é, justamente, o componente biográfico que ela identifica em suas obras, pois, não podemos deixar de reconhecer que – assim como o fez a crítica feminista posterior – nessas “queixas” da protagonista, interpretadas como pessoais por Woolf, há um comprometimento social da autora. Tal engajamento, embora não rasure a dimensão estética da obra, como já observamos acima, denuncia o compromisso de Brontë com causas e situações da realidade, do contexto a que pertence, o que parece contrariar a postura da própria Woolf, inserida num cenário artístico e literário que apontava para experimentos de vanguarda, para a chamada “arte pela arte”, desconectada, o mais que possível, da sociedade, em colapso no início do século XX. Parece-nos que ela se inclui no que Raymond Williams¹⁹ qualifica como sendo o momento literário do ocidente do começo do século XX, que ousou experimentar novas técnicas narrativas, tais como o “fluxo da consciência”, como forma de enfrentamento do colapso geral que parecia abater qualquer intenção de arte comprometida com a realidade mais imediata:

(...) Em outros lugares, o colapso conduziu a tipos completamente diferentes de literatura. Onde o seu resultado foi o isolamento do indivíduo, inclinou-se, inevitavelmente, na direção dos métodos do expressionismo: os conflitos dramáticos de uma mente individual. No romance, percorreu o caminho do fluxo da consciência até a ficção de pleito especial. O que tinha sido visto anteriormente como um modo de vida, uma sociedade, tornou-se agora neutro ou hostil: um fluxo indiferente, ou um pano de fundo, ou uma luta de foices, ou uma selva. O elemento de neutralidade estendeu-se a outras pessoas, que se tornaram, nesse sentido, meros objetos em um “meio ambiente” (a palavra que, de forma característica, substituiu “sociedade”). (...) O indivíduo reage não contra uma condição da sociedade, mas contra a sociedade enquanto tal. Disso, inevitavelmente, não pode advir nenhuma ação, mas apenas o retraimento. (WILLIAMS, 2002, p. 184)

Assim, Woolf tornou-se adepta da ficção de retraimento, do chamado “fluxo da consciência”, como uma maneira de reagir ao “meio ambiente” de uma forma geral, utilizando-se da própria forma artística para protestar contra a organização social como um todo. A ilusão parece ser então, ainda segundo Williams, uma alternativa à realidade em colapso que se apresenta aos artistas do início do século XX:

A ilusão não é um meio que conduza à realidade, mas, ela mesma, uma expressão da própria ilusão, porque a própria obra protesta, o artista protesta, contra aquelas condições da sua expressão pelas quais ameaça tornar-se real. Procedimentos tradicionais podem ser rejeitados apenas com base neste fundamento. A credibilidade da ilusão bem-sucedida é ela própria ameaçadora. A arte não deve aspirar, mesmo a seu modo, a nenhuma falsa realidade que pudesse perturbar ou romper a experiência

¹⁹WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

de absoluta ilusão. A tensão usual da expressão é vista como condenável. Impelidos por essa razão, a arte deve ser antiarte, o romance deve ser anti-romance, o teatro deve ser anti-teatro. (WILLIAMS, 2002, p. 186)

Contudo, por se tratar de um nome importante para a crítica literária feminista (“the Great Mother”), achamos adequado trazer à tona as idéias de Virginia Woolf e questioná-las, confrontando-as com a crítica norte-americana feminista posterior. Esta, por sua vez, toma *Jane Eyre* como obra paradigmática dos conflitos femininos, não apenas das personagens, mas também das autoras anglo-americanas do final do século XVIII e do século XIX, revelando diversos níveis de interpretação desse romance de Charlotte Brontë.

Segundo Rich, no estudo citado acima, Jane Eyre é uma personagem que vivencia várias tentações, todas relacionadas ao universo feminino – autovitimização, loucura, dependência econômica e emocional, amor romântico, manutenção da própria integridade, entre outras. Entretanto, o romance é estruturado de forma que, para cada tentação experimentada por Jane, há uma alternativa, representada por uma figura feminina, que a auxilia em momentos críticos, ou que serve como modelo ou inspiração para sua conduta futura. Nas palavras da própria Rich:

Jane Eyre, motherless and economically powerless, undergoes certain traditional female temptations, and finds that each temptation presents itself along with an alternative – the image of a nurturing or principled or spirited woman on whom she can model herself, or to whom she can look for support. (RICH, 1979, p. 91)²⁰

Em Gateshead, Bessie oferece o conforto e o calor negados pelos Reeds; em Lowood, Miss Temple e Helen Burns temperam, com amor maternal e fraternal, respectivamente, as agruras vividas naquela instituição; em Thornfield, Jane divide com Mrs. Fairfax e com Adèle, a companhia, o afeto e a condição de mulher desamparada social, econômica e afetivamente; em Marsh End, Diana e Mary são as “deusas”²¹ protetoras, que curam suas dores e com quem Jane compartilha afetividade, afinidades e, posteriormente, com quem descobre possuir verdadeiros laços familiares. Mesmo

²⁰ “Jane Eyre, órfã de mãe e economicamente impotente, experimenta certas tentações femininas tradicionais e constata que cada tentação vem junto com uma alternativa – a imagem de uma mulher protetora, ou de princípios, ou espirituosa, que Jane pode tomar como modelo para si, ou a quem ela pode recorrer quando procurar apoio.” (Tradução nossa)

²¹ “Diana and Mary bear the names of the pagan and Christian aspects of the Great Goddess – Diana or Artemis, the Virgin huntress, and Mary the Virgin Mother.” (RICH, 1979, p. 103); “Diana e Maria possuem os nomes pagão e Cristão da Grande Deusa – Diana ou Ártemis, a caçadora Virgem, e Maria, a Mãe Virgem.” (Tradução nossa)

quando Jane vagueia sozinha em Whitcross, ela está protegida pela Grande Mãe, a Mãe Natureza, que a salvaguarda do frio, da chuva, da fome, alimentando-a e confortando-a em seus limites. Assim, Jane nunca se encontra desprotegida, tendo sempre encontrado apoio feminino ao longo de sua peregrinação rumo à autonomia econômica, à manutenção de seus princípios e ao matrimônio fundamentado na igualdade sexual.

Concordamos com Rich no que parece ser, para ela, o eixo dessa narrativa de Brontë, posto desde as primeiras páginas e desde as primeiras experiências de Jane em Gateshead, ou seja, o grande desafio da heroína está em confrontar a sua vulnerabilidade diante das disparidades sociais e sexuais:

Thus, immediately, the political/social circumstances of Jane's life are established: as a female she is exposed to male physical brutality and whim; as an economically helpless person she is vulnerable in a highly-class conscious society. (RICH, 1979, p. 92)²²

Assim, desde o início da narrativa, Jane é exposta à brutalidade física de seu primo, John Reed, e às constantes humilhações infligidas por sua tia, Mrs. Reed, a qual, continuamente, expõe a condição de dependência financeira em que Jane se encontra. Convém salientar que nem todas as personagens femininas em *Jane Eyre* são afetuosas e protetoras. As mulheres aristocratas, Mrs. Reed e suas filhas, Eliza e Georgiana, e a família Ingram, por exemplo, representam o oposto, a humilhação, a lembrança da dependência financeira e da inferioridade social. A frivolidade, futilidade e vaidade dessas personagens parecem denunciar um comportamento feminino, inerente àquela classe social mais elevada, que se opõe ao comportamento das outras personagens femininas por quem Jane sente afeição, geralmente, mulheres simples, que vivem de seu próprio trabalho.

De acordo com Rich, a maior tentação da vida de uma mulher é o amor romântico, ou seja, o que Jane vivencia em Thornfield. Esse sentimento, fundamentado numa relação assimétrica, marcada pela dominação econômica e sexual de Rochester, tornaria Jane ainda mais vulnerável. Rochester, antes do incêndio calamitoso provocado por Bertha, apresenta um caráter orgulhoso, viril e dominador, sendo uma visível versão

²² “Dessa maneira, imediatamente, as circunstâncias políticas / sociais da vida de Jane são estabelecidas: como mulher, ela está exposta à brutalidade física masculina e às suas extravagâncias; como uma pessoa economicamente impotente, ela está vulnerável em uma sociedade consciente de suas altas classes.” (Tradução nossa)

do herói byroniano²³. Isso representa um perigo para Jane naquele momento de sua vida, pois ela se encontra dependente de Rochester, econômica e afetivamente. Assim, o fato de sentir-se desconfortável nessa posição em muito contribui para a sua fuga, ainda mais depois que toma conhecimento da “outra”, Bertha, a esposa louca de Rochester, mantida presa no sótão. Na perspectiva de Rich, essa recusa de Jane em ser dependente faz com que Charlotte Brontë, ao contrário do afirmado por Woolf, se sobressaia a outros romancistas:

One of the impressive qualities of Charlotte Brontë's heroines, the quality which makes them more valuable than Anna Karenina, Emma Bovary, and Catherine Earnshaw combined is their determined refusal of the romantic. (...) In the central episode of the novel, her meeting with Mr. Rochester at Thornfield, Jane, young, inexperienced, and hungry for experience, has to confront the central temptation of the female condition – the temptation of romantic love and surrender. (RICH, 1979, p. 96)²⁴

Desse modo, Rich interpreta essa recusa de Jane de se entregar ao amor romântico para evitar a condição de dependente, como um exemplo feminino a ser seguido pelas leitoras, tornando a leitura do romance uma experiência política e transformadora. Maurianne Adams²⁵, por outro lado, encontra, no final do romance de Brontë, a conciliação entre a independência financeira de Jane e a entrega ao amor romântico. Para Adams, estas são as duas grandes necessidades a serem perseguidas pela protagonista e, ao final de sua trajetória, são, não apenas preenchidas, como conciliadas, sendo a tentativa de tal conciliação o grande conflito dramático da heroína no decorrer de sua peregrinação:

Quite simply stated, Jane Eyre's childhood and her efforts to achieve adult womanhood are characterized by two needs, at times in competition with one another: the one to love and be loved, and the other to be somebody in her own right, a woman of achievement and integrity, with an outlet in the world for her passions and her energies. (ADAMS, 1977, p. 139)²⁶

²³ Figura literária romântica, inspirada nos heróis de Byron e em sua própria biografia, de caráter transgressor, duvidoso, sarcástico e sedutor. Geralmente pertencente à alta sociedade, seu passado é envolto em mistérios e segredos.

²⁴ “Uma das qualidades impressionantes das heroínas de Charlotte Brontë, a qualidade que as torna mais valiosas do que Anna Karenina, Emma Bovary e Catherine Earnshaw juntas, está em sua firme recusa ao romântico. (...) No episódio central do romance, em seu encontro com Sr. Rochester em Thornfield, Jane, jovem, inexperiente e faminta por experiência, tem que se confrontar com a maior tentação da condição feminina – a tentação do amor romântico e da entrega.” (Tradução nossa)

²⁵ ADAMS, Maurianne. “Jane Eyre: Woman's Estate” In: *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism*. Edited by Arlyn Diamond and Lee R. Edwards. Amherst: University of Massachusetts Press, 1977, pp. 137-159.

²⁶ “Colocado de maneira simples, a infância de Jane Eyre e seus esforços para se tornar uma mulher adulta são caracterizados por duas necessidades, às vezes, em competição uma com a outra: uma é a de

Adams, assim como Rich, também transfere a experiência de Jane para o universo feminino real: “Necessarily, these two major themes have further complications in Jane’s narrative, just as they do often enough for women in real life.”²⁷(ADAMS, 1977, p. 139) Mais adiante, Adams estabelece o grande conflito dramático, não apenas dessa narrativa específica de Brontë, mas, poderíamos afirmar, do romance de formação feminino, em geral: “*Jane Eyre*, like other novels about women, traces the competing and possibly irreconcilable needs for perpetual love and perpetual autonomy.” (ADAMS, 1977, p. 140)²⁸

Contudo, Adams concorda com Rich que, se Jane se casasse com Rochester em Thornfield, iria repetir o padrão de dependência vivenciado na infância, em Gateshead, junto aos Reeds, e não atingiria a maturidade feminina, adquirida por meio da autonomia econômica e por meio da posterior relação afetiva com os Rivers. Segundo Adams, é o medo da dependência e da rejeição que faz com que Jane não se sinta à vontade com a expectativa de se tornar a Senhora Rochester. Isso que faz com que tenha pesadelos às vésperas do casamento, por meio dos quais, de maneira simbólica, expressa a experiência traumática da infância e seus anseios em relação ao futuro:

It is this daily and daytime nightmare of childhood burdensomeness and of unwelcome and unrelieved dependence – personal, familial, social, and economic – that haunts Jane’s slumbers right up to the eve of her marriage to Rochester. (...)

Her anticipation of her situation as Rochester’s wife reactivates an unconscious fear that her childhood experience might now be perpetuated into adult life. (ADAMS, 1977, p. 138)²⁹

Entretanto, Adams, diferentemente de Rich, não vê recusa alguma ao amor romântico nesse romance de Brontë. Muito ao contrário, de acordo com sua perspectiva, Jane, mesmo depois que termina sua peregrinação em Marsh End (daí, o simbolismo do nome desse lugar, “Fim do Pântano”, ou ainda, “Fim da Marcha”, se levarmos em consideração a semelhança sonora entre as palavras “marsh” e “march”, em inglês),

amar e ser amada, e a outra é a de ser alguém por seus próprios méritos, uma mulher de conquistas e íntegra, que possa dar vazão às suas paixões e às suas energias.” (Tradução nossa)

²⁷ “Necessariamente, esses dois grandes temas apresentam outras complicações na narrativa de Jane, exatamente como, freqüentemente, apresentam para as mulheres na vida real.” (Tradução nossa)

²⁸ “*Jane Eyre*, como outros romances sobre mulheres, traça as competitivas e possivelmente irreconciliáveis necessidades pelo amor perpétuo e pela autonomia perpétua.” (Tradução nossa)

²⁹ “É este pesadelo, diário e experimentado à luz do dia, do fardo infantil e de uma dependência importuna e não aliviada – pessoal, familiar, social e econômica – que assombra o sono de Jane até a véspera de seu casamento com Rochester. (...)

A antecipação da sua situação como a esposa de Rochester reativa um medo inconsciente de que sua experiência de infância possa agora ser perpetuada na vida adulta.” (Tradução nossa)

onde encontra os seus primos, os Rivers, volta para Thornfield, porque uma de suas grandes lacunas – o amor romântico – não foi preenchida. Porém, esse amor, agora, apresenta-se de maneira diferente, fundamentado na igualdade entre Jane e Rochester, já que ambos passaram por processos que modificaram suas personalidades e os amadureceram. Mesmo em Morton, quando Jane mostra, mais uma vez, ser capaz de manter-se financeiramente, de forma autônoma, e quando encontra reciprocidade em suas relações afetivas com os Rivers, ou seja, ama e é amada em igual proporção, ela ainda precisa do amor romântico para sentir-se completa:

The nature and limits upon Jane's capacity for exploration and autonomy are tested at Morton, where she is economically independent, engaged in worthwhile and serviceable work, but bereft of emotional sustenance. (...), and her drive toward autonomy and an independent working life is undermined by her need for a sustaining and nurturing love. (ADAMS, 1977, p. 148)³⁰

Somente quando Jane reconhece sua capacidade de amar e de ser amada pelos Rivers, superando, assim, o trauma da rejeição por parte dos Reeds e, com o recebimento da herança, passa a adquirir poder social e *status*, é que ela se encontra preparada para o casamento, pois está emocionalmente amadurecida e financeiramente amparada, tendo concluído o seu processo formativo e se livrado da condição de dependência. Por outro lado, Rochester também se encontra bastante modificado, cego, vulnerável e com uma das mãos amputadas, necessitando, literalmente, de alguém que lhe indique o caminho, reconhecendo seus erros e reconciliando-se com o Deus cristão. Assim, seu poder masculino é reduzido mediante as circunstâncias trágicas que vivenciou, o que contribui para que essa nova relação entre Jane e Rochester se torne mais equilibrada e interdependente:

Jane reaches the threshold of marriage three times in the novel. She cannot cross it until she can meet her "master" as his partner and equal, his equal by virtue of her inheritance and family solidarity, his partner by virtue of their interdependence. (ADAMS, 1977, p. 152)³¹

Assim, diferentemente de Rich, cujo ponto de vista é o de que Jane recusa o amor romântico, a maior tentação da vida de uma mulher, Adams acredita que o

³⁰ "A natureza e os limites da capacidade de exploração e de autonomia de Jane são testados em Morton, onde ela é economicamente independente, comprometida com um trabalho conveniente e útil, mas privada de sustentação emocional. (...) e seu percurso em direção à autonomia e a uma vida de trabalho independente é minado por sua necessidade de um amor que a sustente e a estimule." (Tradução nossa)

³¹ "Jane alcança a fronteira do casamento três vezes no romance. Ela não pode atravessá-la até que ela se veja como parceira e igual de seu 'master', igual em virtude da herança e da solidariedade familiar, parceira em virtude da mútua dependência." (Tradução nossa)

desfecho romântico do romance preenche a necessidade de Jane de ser correspondida em um amor fundamentado no equilíbrio, na maturidade e na igualdade. Para Rich, o casamento com Rochester não é uma necessidade, mas um prolongamento da independência de Jane: “It is not patriarchal marriage in the sense of a marriage that stunts and diminishes the woman, but a continuation of this woman’s creation of herself.” (RICH, 1979, p. 106)³² Adams não parece discordar disso, mas chama a atenção para a necessidade emocional de Jane de se relacionar com Rochester e conciliar suas duas grandes conquistas, ou seja, amar e ser amada, e salvaguardar sua independência financeira e sua maturidade emocional:

But finally, and I think most importantly, questions of estate and position, status, integrity and equality are resolved in the romantic mode, in what is undeniably a romantic novel, which is to say one characterized by fortuitous interventions which enable events and the world to conform to the shape of wish and desire. (...) But in *Jane Eyre* love and autonomy are at odds, and only ‘romance’ makes some modicum of equality available in so extreme a case. (ADAMS, 1977, pp. 157-158)³³

Adams aponta para o contexto romântico do século XIX e imagina outras possibilidades de desfecho, caso o romance tivesse sido escrito no século XX. Por exemplo, as mulheres / heroínas estariam mais dispostas a abrir mão do amor romântico e se dedicariam mais ao exercício da autonomia conquistada, não apresentando a necessidade, presente em *Jane Eyre*, de conciliar amor e autonomia:

One can imagine alternative endings to the one offered by this novel. The themes traced out in the Rochester-romance, an aspect of Jane’s narrative that receives more than its fair share of critical attention, are in fact resolved at Moor House in a familial scene that provides warmth, kinship, status and shared wealth. A twentieth-century novel might well have ended on this note, with cousins marrying or not, as they wish, and with Jane continuing at Morton or finding some larger arena for her energies, her commitments, her education and skill. (ADAMS, 1977, p. 157)³⁴

³² “Não é um casamento patriarcal, no sentido de um casamento que impede ou diminui a mulher, mas uma continuação do processo de autocriação dessa mulher.” (Tradução nossa)

³³ “Mas, finalmente, eu acho que o mais importante é que questões de classe e de posição, de *status*, de integridade e de igualdade são resolvidas à maneira romântica, em um romance inegavelmente romântico, ou seja, caracterizado por intervenções fortuitas que possibilitam que os eventos e o mundo se conformem à vontade e ao desejo. (...) Mas, em *Jane Eyre*, amor e autonomia estão em desacordo, e somente o ‘romance’ proporciona alguma igualdade em um caso tão extremo.” (Tradução nossa)

³⁴ “Alguém pode imaginar desfechos alternativos ao desfecho que é oferecido por esse romance. Os temas observados no caso de amor com Rochester, um aspecto da narrativa de Jane que recebe mais atenção da crítica do que é justo, são, na verdade, resolvidos em Moor House, em um contexto familiar que proporciona afeto, afinidade, *status* e fortuna compartilhada. Um romance do século XX bem que poderia ter terminado aí, com os primos casando ou não, de acordo com as suas vontades, e com Jane

Entretanto, vale a pena questionarmos se o amor romântico deixou de ser, de fato, relevante para as conquistas das heroínas do século XX, ou mesmo do século XXI. De maneira específica, podemos ainda questionar se a realização amorosa, ou se a tentativa de conciliação entre essa realização e as conquistas profissionais, relacionadas à autonomia financeira feminina, não fazem parte dos conflitos dramáticos vivenciadas pelas heroínas do *bildungsroman* feminino³⁵. E, de forma mais geral, podemos nos perguntar se essas inquietações não são um reflexo dos conflitos vividos no universo feminino real. Ao longo deste trabalho, esperamos elucidar os questionamentos ora levantados, relacionando-os à temática central de nossa tese.

Elaine Showalter, em seu consagrado estudo feminista *A Literature of Their Own*³⁶, publicado originalmente em 1977, é a primeira autora que trata da produção literária feminina como o resultado de uma subcultura que, desde o século XIX, vem se desenvolvendo paralelamente à produção literária dominante masculina. Contudo, em introdução à edição de seu livro de 2009, Showalter esclarece que esse desenvolvimento deve ocorrer rumo à maturidade, de maneira que, em um determinado ponto da história dessa subcultura, já não mais haverá distinção entre a produção literária feminina e a dominante masculina, pois a primeira, ao tornar-se madura, será capaz de pertencer ao “*mainstream*”, tratando de temáticas e utilizando-se de formas não exclusivamente femininas: “But a mature women’s literature ceases to be part of a subculture, and can move into ‘a seamless participation in the literary mainstream.’” (SHOWALTER, 2009, p. xiii)³⁷

Apesar de o título de seu trabalho ser comumente atribuído à influência do estudo de Virginia Woolf, *A Room of One’s Own*, Showalter desfaz a confusão estabelecida pela crítica posterior e explica que *A Literature of Their Own* referencia, na verdade, uma frase contida no famoso ensaio de John Stuart Mill, *The Subjection of Women*: ““If women lived in a different country from men, and had never read any of their writings, they would have a literature of their own.”” (SHOWALTER, 2009, p.

continuando em Morton, ou encontrando alguma arena maior para o emprego de suas energias, de seus compromissos, de sua educação e de suas habilidades.” (Tradução nossa)

³⁵ Trataremos, mais detalhadamente, do *bildungsroman* feminino no segundo capítulo.

³⁶ SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Writers, from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago, 2009.

³⁷ “Mas a literatura feminina madura deixa de ser parte de uma subcultura e pode dar lugar a ‘uma participação contínua na tendência literária dominante.’” (Tradução nossa)

xiv)³⁸ Assim, ao contrário do que parece, Showalter, na realidade, critica a reivindicação de Woolf de que a mulher necessita de “um cômodo todo seu”, alegando que tal reclusão e alheamento da lógica masculina assemelham-se a idéias de clausura, de separação e de morte, como ela relembra na introdução mencionada acima, citando um trecho de seu próprio estudo:

‘If the room of one’s own becomes the destination,’ I concluded, ‘a feminine secession from the political world, from ‘male’ power, logic, and violence, it is a tomb, like Clarissa Dalloway’s attic bedroom. But if contact with a female tradition and a female culture is a center; if women take strength in their independence to act in the world,’ women’s literature could take any form, and deal with any subject. (SHOWALTER, 2009, p. xiii)³⁹

A autora, ainda na introdução, trata das reverberações de seu trabalho na crítica posterior. Por um lado, *A Literature of Their Own* tornou-se um influente estudo para a história literária feminista e para o que ela denomina de “*gynocriticism*” (ginocrítica), ou seja, para a crítica feminista, tendo sido traduzido para várias línguas e servido de referência para estudos semelhantes em outros países. Em contrapartida, o livro de Showalter tem sido atacado sob as mais diferentes perspectivas feministas, recebendo rótulos, muitas vezes contraditórios, tais como: “a separatist, careerist, theoretical, antitheoretical, racist, homophobic, politically correct, traditional, and noncanonical critic.” (SHOWALTER, 2009, pp. xiv-xv)⁴⁰ Showalter argumenta, mais adiante, que o seu modelo de tradição literária feminina, cujo desenvolvimento se dá por meio de influentes e sucessivas gerações, não deve ser entendido como um dogma absoluto, mas como uma estratégia historicamente específica. (SHOWALTER, 2009, p. xvi) Showalter refere-se, principalmente, aos defensores da teoria feminista francesa, que, segundo o seu ponto de vista, apesar da grande aceitação intelectual, não chegou a um acordo sobre a escrita feminina e a história literária. Por outro lado, a ginocrítica, nas palavras da própria autora, tem oferecido “a coherent narrative of women’s literary

³⁸ “‘Se as mulheres vivessem em um país diferente dos homens e nunca tivessem lido nenhum de seus escritos, elas teriam uma literatura delas próprias.’”(Tradução nossa)

³⁹ “‘Se um cômodo todo seu se torna o destino,’ eu concluí, ‘uma separação feminina do mundo político, do poder, da lógica e da violência ‘masculinas’, ele se torna um túmulo, como o quarto no sótão de Clarissa Dalloway. Mas se o contato com uma tradição feminina e uma cultura feminina for um ponto de convergência; se as mulheres se fortalecerem com a independência de agir no mundo,’ a literatura feminina poderá tomar qualquer forma e lidar com qualquer assunto.” (Tradução nossa)

⁴⁰ “uma crítica separatista, carreirista, teórica, antiteórica, racista, homofóbica, politicamente correta, tradicional e não-canônica.” (Tradução nossa)

history”⁴¹, que atravessou as fases de subordinação, de protesto e, finalmente, de autonomia.(SHOWALTER, 2009, pp. xviii-xix)

Quanto às acusações recebidas de que o seu estudo procurava estabelecer o cânone da escrita feminina, ao invés de procurar abolir todos os cânones, Showalter lembra, muito sensatamente, que a construção do cânone literário não é uma conspiração, mas o resultado de um processo cultural, determinado pelos interesses de certas pessoas e/ou grupos. Aliando o seu pensamento ao dos críticos Richard Brodhead e John Guillory, a autora ainda argumenta que a manutenção do cânone depende da continuidade desses interesses, e que a criação e inclusão de novos cânones dependem da força de outros grupos, representativos de outras literaturas:

The construction of a literary canon is not a conspiracy, but a process determined by a large cultural network. Work by critics such as Richard Brodhead and John Guillory has shown that canon-formation, involving the reclamation of devalued writers, is an important part of critical revolutions, and that new canons ‘will not surface except through the force of someone’s or some groups’ interests.(...)’ (SHOWALTER, 2009, pp. xxii-xxiii)⁴²

Desse modo, Showalter, sem tentar se desvencilhar das hierarquias literárias, defende que a literatura feminina não precisa de tratamentos especiais, sendo capaz de resistir aos mais rigorosos julgamentos estéticos: “I continue to believe that women’s writing needs no apologies or special treatment, and can sustain the most rigorous tests of aesthetic judgement and literary quality.” (SHOWALTER, 2009, p. xxiii)⁴³

Percebemos essa ausência de concessão à escrita feminina nas análises desenvolvidas por Showalter ao longo de seu estudo, que, a despeito de sua focalização feminista na produção literária feminina, dispensa, de fato, “tratamentos especiais”, enxergando, sobretudo, em cada obra analisada, o potencial estético e literário. Todavia, o que mais nos interessa no trabalho de Showalter é o capítulo dedicado à *Jane Eyre*.⁴⁴

Showalter inicia sua análise chamando a atenção para a necessidade de criação de novas heroínas na Inglaterra, na década de 1840, que correspondessem às

⁴¹ “uma narrativa coerente da história literária feminina” (Tradução nossa)

⁴² “A construção do cânone literário não é uma conspiração, mas um processo determinado por uma vasta rede cultural. O trabalho de críticos como Richard Brodhead e John Guillory tem mostrado que a formação do cânone, inclusive a reivindicação de escritores desvalorizados, é uma parte importante de revoluções críticas, e que novos cânones ‘não virão à tona exceto se através da força dos interesses de alguém ou de alguns grupos. (...)’” (Tradução nossa)

⁴³ “Eu continuo a acreditar que a escrita feminina não precisa de desculpas ou de tratamento especial, e pode sustentar os testes mais rigorosos de julgamento estético e de qualidade literária.” (Tradução nossa)

⁴⁴ Capítulo IV, intitulado “Feminine Heroines: Charlotte Brontë and George Eliot”, pp. 82-108.

expectativas das mulheres pertencentes àquele momento histórico, heroínas que combinassem força, inteligência, ternura feminina e habilidade doméstica, representativas das escritoras daquela geração. Essas heroínas ficcionais – e suas autoras – estabeleciam uma espécie de irmandade entre as mulheres que compunham o público feminino, já que o estilo de vida vitoriano não possibilitava muito contato e convívio para as mulheres, que viviam, geralmente, segregadas em ambientes domésticos e privados. (SHOWALTER, 1977, pp. 82-83)

Segundo Showalter, Jane Austen era uma escritora constantemente referenciada – e reverenciada – pela crítica masculina, que adotava o seu nome como sinônimo de escrita feminina de qualidade. G.H. Lewes chegou a recomendá-la a Charlotte Brontë, que rejeitou tal sugestão por considerar Austen elegante e limitada demais: ““a carefully fenced, highly cultivated garden, with neat borders and delicate flowers.”” (Gaskell, apud SHOWALTER, 2009, p. 84)⁴⁵ O extremo de Austen parecia se concentrar na figura de George Sand e em seus romances cheios de paixão e de contravenção, que inspiravam as escritoras que recusavam a docilidade de Austen e que perseguiam modelos mais transgressores, como o fez Brontë. Dessa maneira, estabeleceu-se uma polarização na tradição literária feminina: as escritoras que seguiam a influência de Austen eram chamadas “as filhas de Jane” e as que trilhavam o caminho de Sand, “as filhas de George”. (SHOWALTER, 2009, p. 85)

Assim, Charlotte Brontë tornou-se o protótipo de escritora feminina que seguia o modelo de Sand, sendo vista como romântica e espontânea, dedicada a uma literatura do corpo e do coração, intensamente sexual e sobrenatural; por outro lado, George Eliot (Marian Evans) era tida como o oposto, uma mulher e escritora que seguia a tradição de Austen, intelectual, sofisticada e delicada. Desse modo, outra polarização foi estabelecida na tradição literária feminina inglesa, por volta de 1860, sendo Brontë e Eliot os novos nomes, as novas fontes de influências e os novos parâmetros de comparações para as escritoras inglesas da segunda metade do século XIX. (SHOWALTER, 2009, pp. 85-86)

Showalter expõe os desdobramentos dessa nova polarização, sendo o culto a Brontë – *the Brontë cult* – um de seus aspectos mais curiosos: Charlotte Brontë tornou-se uma verdadeira lenda, especialmente depois que a biografia *The Life of Charlotte Brontë* (1857), de Elizabeth Gaskell, foi publicada; peregrinações a Haworth e compra

⁴⁵ ““Um jardim cuidadosamente cercado, altamente refinado, com nítidas margens e delicadas flores.”” (Tradução nossa)

de relíquias associadas às irmãs Brontë tornaram-se comuns; até mesmo uma sessão espírita com Charlotte Brontë foi registrada em carta escrita por Harriet Beecher Stowe, em 1872, para George Eliot; até hoje, a famosa e clássica loja de departamento Harrods, em Londres, oferece uma linha de bolos e de licores chamada “Brontë”. (SHOWALTER, 2009, pp. 87-88)

Enquanto Charlotte Brontë, até mesmo por estar inserida em um núcleo familiar que a destacava como irmã – as irmãs Brontë – passou a ser mais facilmente associada à idéia de irmandade, de afeição fraternal, o que cativava a simpatia e o sentimento de conexão de escritoras posteriores, George Eliot era vista como inacessível, distante e opaca, sendo essa sua reserva, muitas vezes, interpretada como arrogância, como uma deliberada postura assumida no sentido de evitar o contato com outras mulheres escritoras. (SHOWALTER, 2009, pp. 88-89) Essas noções acerca das autoras foram transferidas para as suas heroínas, em especial para Jane Eyre, do romance homônimo de Brontë, e para Maggie Tulliver, de *The Mill on the Floss* de Eliot.

Segundo Showalter, há muitas semelhanças e diferenças em ambos os romances, especialmente no que concerne à composição da personalidade das duas heroínas. As duas narrativas tratam do crescimento – físico e intelectual – de uma mulher na Era Vitoriana, contêm passagens feministas explícitas, e descrevem várias experiências sociais e emocionais do universo feminino, além das experiências sugeridas por meio de símbolos e imagens. Contudo, Showalter aponta para o caráter mais experimental e original do romance de Brontë, chamando a atenção para a sua estrutura, a sua linguagem e o seu simbolismo feminino que, segundo a autora, antes da década de 1970, haviam sido mal-interpretados e subestimados pela crítica tradicional. Showalter ainda assinala outras diferenças entre os romances de Brontë e de Eliot: Jane Eyre é uma heroína que conquista uma vida adulta muito mais saudável e plena do que Maggie Tulliver que, a despeito de seu talento, reprime toda a sua raiva e criatividade, passando a desenvolver uma personalidade neurótica e autodestrutiva. Nas palavras da própria Showalter: “Brontë’s Jane Eyre is the heroine of fulfillment; Eliot’s Maggie Tulliver is the heroine of renunciation.” (SHOWALTER, 2009, p. 92)⁴⁶ Quanto ao aspecto formal das duas narrativas, *Jane Eyre* parece ser mais inócuo, e quase surreal, na expressão da vida interior da protagonista, enquanto *The Mill on the Floss* é mais naturalista e convencional. (SHOWALTER, 2009, pp. 92-93)

⁴⁶ “Jane Eyre de Brontë é a heroína da realização; Maggie Tulliver de Eliot é a heroína da renúncia.” (Tradução nossa)

Em sua análise de *Jane Eyre*, Showalter examina como a psique feminina vitoriana encontra-se dividida, no romance, entre as representações do espírito, personificadas em Helen Burns, e as representações do corpo, personificadas em Bertha Mason. Na verdade, o romance expõe Jane de maneira tripartida, sendo necessária a morte, o sacrifício dos dois extremos – Helen e Bertha – para que Jane se torne íntegra, física e espiritualmente, e autoconsciente. (SHOWALTER, 2009, p. 93)

A narrativa se inicia em Gateshead, onde Jane vivencia, de modo turbulento e traumático, a transição da infância para a puberdade. A menarca emocional de Jane ocorre juntamente com um momento inaugural de rebelião, quando forças reprimidas ao longo dos dez anos da infância já não podem mais ser contidas. É nesse instante que se dá o derramamento de sangue – quando John Reed a atinge com um livro na cabeça – e o encarceramento de Jane no cômodo vermelho (*red room*, sendo o vermelho alusivo à idéia de menstruação). Nesse quarto simbólico, Jane se vê diante de objetos que referenciam o corpo adulto feminino. Showalter põe em relevância “its Freudian wealth of secret compartments, wardrobes, drawers, and jewel chest, (...)” (SHOWALTER, 2009, p. 93)⁴⁷ Assim, o isolamento no *red room*, adicionado ao ostracismo vivenciado por Jane nos dias seguintes ao encarceramento, muito se assemelha a rituais de passagem da infância para a adolescência, presente em várias culturas, segundo Showalter. (SHOWALTER, 2009, pp. 93-95)

Showalter parece discordar da argumentação de Adrienne Rich, em artigo que já mencionamos, quanto ao papel exercido pelas mulheres em *Jane Eyre* e à solidariedade feminina. Para Showalter, é claro que a maioria das mulheres age, no decorrer da narrativa, como representantes da opressão masculina. As empregadas em Gateshead, Bessie e Miss Abbot, e até mesmo Mrs. Reed, voltam-se contra Jane para satisfazer os caprichos de John Reed. Miss Temple, apesar de sua adorável benevolência, age em nome da instituição, Lowood School, e, conseqüentemente, em nome do despótico diretor, Mr. Brocklehurst. Grace Poole, empregada por Rochester, serve a este como a carcereira de Bertha Mason. (SHOWALTER, 2009, p. 96) Entretanto, parece que Showalter deixou de explicitar que, justamente ao representar o papel das mulheres como condicionado às vontades e desejos masculinos, Brontë evidencia, com exceção de Mrs. Reed, a escassez de opções para as mulheres que precisavam trabalhar naquele contexto vitoriano, sendo forçadas a curvarem-se ao poder masculino. Mesmo assim,

⁴⁷ “a riqueza Freudiana de seus compartimentos secretos, guarda-roupas, gavetas e baú de jóias, (...)” (Tradução nossa)

Rich conseguiu ver além da falta de solidariedade feminina, enxergando, muito ao contrário, a solidariedade feminina possível num contexto tão patriarcal e opressor. Assim, Rich expõe o total desamparo de Jane, e o conforto, a influência e, muitas vezes, o exemplo trazido por figuras femininas, como Bessie, Helen Burns, Miss Temple, Mrs. Fairfax e, principalmente, Diana e Mary.

Se o cômodo vermelho foi o tribunal no qual Jane fora julgada pelo crime de crescer e de se tornar adolescente, Lowood, de acordo com Showalter, foi a penitenciária. (SHOWALTER, 2009, p. 96) De fato, Jane só deixa Lowood depois de ter atravessado a adolescência e de se tornar adulta. Ali, a heroína, juntamente com outras adolescentes em situações similares a sua, cumpriu a sentença de oito anos, foi injustamente submetida à humilhação da exposição de seu crime – ser uma mentirosa, conforme a acusação de Mrs. Reed – alimentou-se parcamente em refeitórios, passou a noite em gélidos dormitórios, vestiu pobres uniformes. A única compensação para tal penitência para o corpo advinha das recompensas espirituais, recebidas de Miss Temple e de Helen Burns.

Showalter possui uma curiosa perspectiva acerca da função que Helen Burns desempenha em *Jane Eyre*. Para ela, Helen é o anjo de Lowood e, dessa maneira, configura-se como um tributo ao sistema da instituição: “pious, intellectual, indifferent to her material surroundings, resigned to the abuse of her body, and, inevitably, consumptive.” (SHOWALTER, 2009, p. 97)⁴⁸ A autora chega ao extremo de declarar que Helen seria a noiva perfeita para St. John Rivers, sendo uma espécie sua em formato feminino: “Helen is the woman who would make a perfect bride for St. John Rivers; she is his female counterpart.” (SHOWALTER, 2009, p. 97)⁴⁹ Tal afirmação parece seguir a lógica de Adrienne Rich, quando esta sugere que Helen é uma versão mais jovem e mais feminina de St. John Rivers. (RICH, 1979, pp. 94-96) Essa posição foi revista e questionada pela crítica posterior, como podemos verificar no ensaio de Maria Lamonaca, que examinaremos mais adiante.

Apesar de ambos os personagens apresentarem personalidades devotas e desapegadas do mundo material e sensorial, não podemos esquecer que St. John Rivers é calvinista, portanto, não apresenta resignação alguma em seu espírito inquieto e empreendedor. Ademais, como representante da doutrina calvinista, a lógica cristã de

⁴⁸ “devota, intelectual, indiferente às circunstâncias materiais que lhe cercam, resignada quanto ao sofrimento físico e, inevitavelmente, “consumida” (tuberculosa)” (Tradução nossa)

⁴⁹ “Helen é a mulher que seria uma noiva perfeita para St. John Rivers; ela é sua duplicata feminina.” (Tradução nossa)

St. John Rivers é permeada de culpas e punições, muito ao contrário da crença “criada” por Helen Burns, que imagina o Deus cristão como um verdadeiro pai, capaz de acolher a todos depois da morte, virtuosos e criminosos, sem distinção, perdoando todas as faltas cometidas enquanto vivos. Isso é revelador do caráter subversivo de Helen que, ainda menina, mas já na condição de mulher, ousa crer no Deus cristão de uma maneira especialmente pessoal, sem intermediação de homem algum para que tal fé se estabeleça. Muito embora esse acesso direto à divindade fosse, como veremos a seguir nos ensaios de Maria Lamonaca e de Emily Griesinger, perfeitamente autorizado pela doutrina Evangélica, as expectativas sociais em relação às mulheres vitorianas eram de que aceitassem a intermediação de um homem – marido, pai, irmão, ou outra autoridade masculina – para interpretar os desígnios divinos. Helen não apenas recusa tal intermediação, como cria uma relação pessoal com o Deus cristão, rejeitando as doutrinas existentes e configurando-o de uma maneira extremamente benevolente. Além disso, seu caráter transgressor já está sugerido em seu nome, Helen (*hell*) Burns (*burn*), ou seja, o fogo do inferno já queima em seu nome, e isso, juntamente com a sua costumeira bondade e crença particular, alude a uma personalidade bastante diferente do perfil de St. John Rivers e do regime rígido, severo e intolerante de Lowood.

Para Showalter, a morte de Helen nos braços de Jane simboliza o triunfo da heroína sobre a institucionalização de seu espírito em Lowood – tanto que a escola muda após a morte de Helen, tornando-se um lugar mais justo e mais aprazível para Jane – assim como ela também triunfa, mais adiante na narrativa, sobre a institucionalização de seu corpo em Thornfield, por meio da recusa a uma união fora dos limites do casamento com Rochester. Para que Jane obtenha êxito, faz-se necessário o sacrifício das duas figuras femininas representantes dos extremos opostos do espírito e do corpo, ou seja, o sacrifício de Helen Burns e de Bertha Mason. (SHOWALTER, 2009, p. 97)

A presença de Bertha é tão física que ela, segundo Showalter, revela os aspectos animais da mulher – “the ‘animal’ aspects of womanhood” – sendo freqüentes as comparações estabelecidas entre ela e animais selvagens ao longo do romance. Tais aspectos são tão perturbadores que precisam ser escondidos no sótão de Thornfield, no terceiro andar, compondo, assim, “a terceira estória”, *the third storey (story)*. (SHOWALTER, 2009, pp. 97-98) A primeira “estória” é protagonizada pelo extremo representado por Helen Burns, enquanto a segunda “estória” traz Jane no centro dessas duas forças polarizadas, Helen e Bertha.

A personagem de Bertha Mason no romance de Charlotte Brontë reproduz todos os medos projetados na figura feminina no contexto vitoriano, sendo, recorrentemente, associada a figuras do folclore e do senso comum, tais como, vampira, demônio, bruxa e Messalina. Dessa maneira, é atribuído a Bertha um poder sobrenatural e sexual desafiador às convenções sociais daquele momento histórico, que, na realidade, reflete os temores dessa sociedade em relação à mulher. Showalter apóia-se no conceito de “loucura moral” – *moral madness* – da teoria psiquiátrica vitoriana para elucidar a loucura de Bertha. De acordo com essa teoria, a loucura nada mais era do que o desvio de comportamento moral, entendido como uma inadequação aos padrões de conduta vitorianos, portanto, perfeitamente curável se os “loucos”, assim entendidos pela sociedade, fossem internados nos chamados *asylums*.⁵⁰ Segundo essa teoria, as mulheres, devido à instabilidade de sua natureza física, notável por meio dos ciclos menstruais, estavam mais propensas à instabilidade psíquica do que os homens, além de herdarem a insanidade de gerações anteriores – lembremos que a mãe de Bertha também fora considerada louca. Além de a menstruação estar associada à loucura das mulheres vitorianas, o apetite sexual desenfreado também era tido como um dos maiores sintomas de insanidade feminina. (SHOWALTER, 2009, p. 99) Desse modo, Bertha não só apresentava uma desregulada “fome” por sexo – dentre os seus ataques de loucura, convém lembrar o incêndio provocado na cama de Rochester e a mordida no pescoço de seu irmão – como, de acordo com a sugestão de Showalter, suas manifestações violentas se davam quando a lua estava vermelho-sangue, ou seja, simbolicamente quando Bertha estava menstruada:

The periodicity of Bertha's attacks suggests a connection to the menstrual cycle, which many Victorian physicians understood as a system for the control of female sexuality. Bertha has 'lucid intervals of days – sometimes weeks,' and her attack on Jane comes when the moon is 'blood-red and half-overcast.' (SHOWALTER, 2009, p. 99)⁵¹

⁵⁰ Showalter, em estudo posterior, trata mais detalhadamente das teorias psiquiátricas dos séculos XIX e XX. Cf. SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Penguin Books, 1987.

⁵¹ “A periodicidade dos ataques de Bertha sugere uma conexão com o ciclo menstrual, que muitos médicos vitorianos entendiam como um sistema para o controle da sexualidade feminina. Bertha possui ‘intervalos lúcidos de dias – de semanas, às vezes’ e seu ataque contra Jane acontece quando a lua está ‘vermelho-sangue e meio coberta de nuvens.’” (Tradução nossa)

Showalter sugere ainda que a loucura e a desumanização de Bertha são resultado do alheamento e do confinamento que Rochester a submeteu, o que torna o seu marido cúmplice no desenvolvimento de sua insanidade. (SHOWALTER, 2009, p. 100)⁵²

Assim, a morte de Bertha se faz simbolicamente necessária para que a luxúria da carne – presente em Jane – seja purgada, abrindo caminho para que Jane não se torne nem espiritualmente (com a morte de Helen Burns), nem fisicamente, confinada, tornando-se assim “her ‘own mistress’”. (SHOWALTER, 2009, p. 100)⁵³ Só dessa maneira, Jane poderá unir-se a Rochester de forma igualitária.

Jane Eyre, desde a sua publicação, seguiu influenciando gerações de escritoras, chegando a reverberar, no século XX, por meio, principalmente de dois romances: *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys, e *The Four-Gated City* (1969), de Doris Lessing. A primeira narrativa utiliza, principalmente, o ponto de vista de Bertha, antes do casamento com Rochester e durante os primeiros anos de matrimônio nas Ilhas Caribenhas, ou seja, antes de se tornar “louca”. Já a segunda narrativa desdobra-se sobre o romance entre uma empregada e o seu patrão, que também mantém a esposa louca encarcerada no porão de sua casa. Ao tomar conhecimento da existência da prisioneira, a protagonista foge com ela e as duas passam a viver juntas em um apartamento. Em outras palavras, os romances inspirados em *Jane Eyre*, além de trazerem novas perspectivas de leitura desse romance magistral de Charlotte Brontë, ainda aventam para novas possibilidades de desfecho, impensáveis na Inglaterra vitoriana. (SHOWALTER, 2009, pp. 101-102)

George Eliot admirava *Jane Eyre*, mas protestava contra a decisão de Jane de se recusar a se tornar amante de Rochester. Em suas palavras, citadas por Showalter: ““All self-sacrifice is good, but one would like it to be in a somewhat nobler cause than a diabolical law which chains a man body and soul to a putrefying carcase.”” (Haight,

⁵² A partir da análise do romance *Wide Sargasso Sea* (1966), da escritora caribenha Jean Rhys, desenvolvemos um artigo no qual defendemos a idéia de que a loucura de Bertha, na verdade, inicia-se a partir da distorção da percepção de Rochester sobre a realidade caribenha. Este percebe o comportamento de Bertha e o ambiente caribenhos como muito diferentes das concepções vitorianas acerca da feminilidade e do contexto social inglês desse período histórico. Dessa maneira, Rochester interpreta o que ele não consegue apreender em Bertha como loucura. Cf. MARQUES, Danielle. “Loucura e Diferença Feminina em *Wide Sargasso Sea*” In.: Interdisciplinar: Revista de Estudos de Língua e Literatura. Ano V, v. 11, jan/jun 2010. – Itabaiana -SE: Edições Núcleo de Letras/UFS, 2010, pp. 223-232. http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_11/INTER11_19.pdf

⁵³ “dona de si mesma” (Tradução nossa)

apud SHOWALTER, 2009, p. 102)⁵⁴ Porém, Showalter alega, em defesa de Brontë, que a recusa de Jane deve ser interpretada menos como uma atitude de sacrifício e mais como uma atitude de auto-afirmação (*self-assertion*). Para Jane, toda ação, mesmo uma fuga, é um passo em direção à independência. (SHOWALTER, 2009, p. 102) De fato, ao fugir de Thornfield e enfrentar as agruras da natureza e da sociedade – indo, sem saber, ao encontro da experiência afetiva com os seus primos e da herança de seu tio paterno – Jane se fortalece, tornando-se mais madura e mais mulher, o que a prepara para uma união igualitária com Rochester no final da narrativa.

Ao tratarmos da crítica feminista de *Jane Eyre*, não podemos deixar de incluir o clássico estudo de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, de 1979, *The Madwoman in the Attic*, que transformou o romance de Brontë num paradigma para os estudos de literatura feminina, e cujo título é inspirado na “louca do sótão” do romance, na primeira esposa de Rochester, Bertha Mason. De acordo com Gilbert e Gubar, a “louca do sótão” é a representação simbólica do alter-ego, não apenas das heroínas da literatura feminina de fins do século XVIII e do século XIX, mas das próprias autoras. Essa “outra” figura feminina é a personificação da fúria, da raiva e do sentimento de inadequação da mulher, represados, historicamente, ao longo dos séculos, e que encontra, no final do século XVIII e no século XIX, por meio da literatura, um canal de manifestação contra as representações femininas da tradição literária, até então convencional e patriarcal, e contra as condições de vida possíveis para as mulheres naquele contexto. (GILBERT & GUBAR, 2000, pp. 77-78)

As autoras se utilizam do conceito criado por Harold Bloom, “angústia da influência” – *anxiety of influence* – para investigar a tradição literária estabelecida pela cultura patriarcal, e examinar como as mulheres começam a reagir a isso nos séculos XVIII e XIX, sob o domínio de outra angústia, a “angústia da autoria” – *anxiety of authorship*. Segundo a poética revisionista de Bloom, os autores travam uma verdadeira batalha edipiana com a tradição literária, na qual a tradição representaria os “pais” (*fathers*), e os autores, os “filhos”. Desse modo, os “filhos”, tomados pela “angústia da influência”, têm que “assassinar” seus “pais”, provando, assim, serem capazes de assumir uma posição importante no cenário literário, por seus próprios méritos. Outra concepção bloomiana, trazida à tona pelas autoras, é a de que a criação poética é,

⁵⁴ “Toda forma de sacrifício é boa, mas é desejável que este se dê por uma causa mais nobre do que uma lei diabólica que acorrenta o corpo e a alma de um homem a uma carcaça putrefata.” (Tradução nossa)

simbolicamente, resultado da relação “sexual” estabelecida entre poetisas e musas. Daí, o seguinte questionamento posto por Gilbert e Gubar: se os autores sofrem de “angústia da influência”, advinda do Complexo de Édipo freudiano, as autoras dos séculos XVIII e XIX – quando a mulher começa a produzir literatura – não têm com quem travar uma batalha semelhante, pois são “órfãs” de “mães”, carentes de uma tradição literária feminina, e de “pais”, pois a cultura patriarcal não permitia o acesso feminino a atividades criativas, como o exercício literário. Além disso, se a produção literária é resultado do “sexo” travado entre autores e musas, com quem as autoras se “relacionariam” para criar literatura? (GILBERT & GUBAR, 2000, pp. 46-47) Dessa maneira, a mulher que ousa escrever e iniciar uma tradição literária, ou seja, segundo Gilbert e Gubar, as autoras anglo-americanas dos séculos XVIII e XIX, é uma aberração, “anomalous, indefinable, alienated, a freakish outsider.” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 48)⁵⁵, o que gera o sentimento de “angústia da autoria”. Este pode ser definido como o sentimento de insegurança, inferioridade e inadequação das autoras diante da tradição literária patriarcal, que, por sua vez, gera muito rancor, transposto para suas obras de maneira simbólica, por meio das ações da “louca”, da “outra”, do ser monstruoso fictício. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 51)

Assim, havia três opções para as mulheres que ousassem se exercitar no campo literário, até então, exclusivamente masculino: suprimir sua produção, publicar anonimamente ou sob pseudônimos, ou “confessar” sua limitação diante de tamanha ousadia. Tendo em vista tão poucas alternativas disponíveis, Gilbert e Gubar apontam para a relação existente entre essa atuação literária extremamente limitada e as temáticas recorrentes e comuns às produções das escritoras anglo-americanas dos séculos XVIII e XIX. Uma delas, por exemplo, é a ideia de clausura e de fuga, reflexo da prisão literal e figurativa a que estavam submetidas. Literalmente, as escritoras estavam presas em casas pertencentes a homens e, figurativamente, estavam presas às convenções literárias da tradição patriarcal. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 83) Ann Radcliffe, Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Dickinson, Sylvia Plath, são alguns exemplos de autoras que se utilizam de imagens simbólicas associadas à ideia de clausura – além das casas, “Ladylike veils and costumes, mirror, paintings, statues, locked cabinets, drawers, trunks, strong-boxes, (...)” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 85)⁵⁶

⁵⁵ “anômala, indefinível, alienada, uma intrusa excêntrica.” (Tradução nossa)

⁵⁶ “Trajes e véus femininos, espelhos, pinturas, estátuas, ambientes trancados, gavetas, baús, cofres, (...)” (Tradução nossa)

Dessa maneira, cabia às autoras desse período conviver com o conflito de desejarem escrever uma literatura própria, mas que, inevitavelmente, deveriam estar inseridas em gêneros e convenções já existentes, ou seja, masculinas. Para as mulheres decididas a escrever, havia duas soluções: escrever gêneros “menores” – livros para crianças, cartas, diários e, até mesmo, algumas formas de romance – ou imitar os textos masculinos predecessores. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 72) Assim, muito embora as mulheres escrevessem sob a forma de gêneros já convencionalmente aceitos e inseridos na tradição literária patriarcal, a subversão, a raiva e o rancor das autoras estão presentes em suas produções literárias. Contudo, esses sentimentos apenas são legíveis se decodificados, se submetidos a uma leitura em *palimpsesto*⁵⁷, que permita entrever como as autoras, ao mesmo tempo em que pareciam se submeter aos padrões literários patriarcais, subvertiam esses padrões e denunciavam a condição feminina limitada em que viviam, por meio de representações simbólicas e de significados submersos nas aparentes linhas de seus textos. Não é à toa que grande parte da produção literária feminina desse período desafia os historiadores literários, que não conseguem classificá-la em relação à historiografia literária tradicional, ou seja, patriarcal, pois tais obras recorrem a temáticas e estilos peculiares, contemplados pela escrita feminina. (GILBERT & GUBAR, 2000, pp. 72-73)

Gilbert e Gubar, em *The Madwoman*, analisam, sob a perspectiva da crítica feminista, a produção de Jane Austen, Mary Shelley, Emily Brontë, Charlotte Brontë, George Eliot e Emily Dickinson. As autoras dedicam quatro capítulos a Charlotte Brontë, cada um voltado para um romance de sua autoria.⁵⁸ No capítulo dedicado a *Jane Eyre*⁵⁹, as autoras chamam a atenção para aspectos reveladores do romance, que transformaram seu trabalho numa importante referência para quem estuda o romance mais famoso de Charlotte Brontë, tendo sido constantemente mencionado em críticas posteriores. Um desses aspectos, que não pode deixar de ser discutido, é a visão de Bertha Mason como o alter-ego de Jane, seu duplo, para quem são transferidas toda a fúria, a raiva, a sexualidade, a loucura e a transgressão contidas em Jane desde a

⁵⁷ “Papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro; atualmente pode-se decifrar o primitivo mediante a fotografia com raios ultravioleta.” (<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portuguesportugues&palavra=palimpsesto>).

⁵⁸ *The Professor*, publicado postumamente em 1857, *Jane Eyre* (1847), *Shirley* (1849) e *Villette* (1853).

⁵⁹ “A Dialogue of Self and Soul: Plain Jane’s Progress”, pp. 336-371.

infância, mantidas sob controle devido às experiências que compõem o seu processo formativo e a ajudam a ajustar o seu caráter de acordo com as convenções sociais:

Bertha, in other words, is Jane's truest and darkest double: she is the angry aspect of the orphan child, the ferocious secret self Jane has been trying to repress ever since her days at Gateshead. (...) Specifically, every one of Bertha's appearance – or, more accurately, her manifestations – has been associated with an experience (or repression) of anger on Jane's part. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 360)⁶⁰

Gilbert e Gubar parecem concordar com Adams no que tange ao objetivo da peregrinação de Jane. Para as autoras, enquanto a protagonista não alcançar o seu objetivo, ou seja, atingir maturidade emocional, autonomia financeira, estabelecer uma relação amorosa com Rochester fundamentada na igualdade e conciliar todos esses aspectos, ela não poderá concluir o seu processo de formação. Por isso, até que se conclua tal processo, Jane será atormentada pelo fantasma da orfandade, da dependência e do fardo que isso representa, simbolizados pela criança que se vê obrigada a carregar nos pesadelos premonitórios, que antecedem os acontecimentos trágicos de sua trajetória:

In other words, until she reaches the goal of her pilgrimage – maturity, independence, true equality with Rochester (and therefore in a sense with the rest of the world) – she is doomed to carry her orphaned alter ego everywhere. The burden of the past cannot be sloughed off so easily (...) (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 358)⁶¹

Assim, segundo essa perspectiva de Gilbert e Gubar, coincidente com o ponto de vista de Adams, Jane só estará pronta para se casar, para entregar-se ao amor romântico, depois que passar pelas descobertas afetivas em Moor House, e depois de tornar-se herdeira, ou seja, financeiramente independente. Rochester, degradado fisicamente e renovado espiritualmente, também se encontrará pronto para estabelecer uma relação amorosa verdadeiramente fundamentada na igualdade com Jane. Em Thornfield, as diferenças sociais e as posições que ocupavam, respectivamente, de preceptora e de proprietário da mansão, impossibilitavam uma relação amorosa equilibrada:

⁶⁰ “Bertha, em outras palavras, é o duplo de Jane mais verdadeiro e obscuro: ela é o aspecto raivoso da criança órfã, o ser secreto e feroz que Jane vem tentando reprimir desde os seus dias em Gateshead. (...) Especificamente, cada uma das aparições de Bertha – ou, mais exatamente, suas manifestações – tem sido associada a uma experiência (ou repressão) de raiva da parte de Jane.” (Tradução nossa)

⁶¹ “Em outras palavras, até ela atingir o objetivo de sua peregrinação – maturidade, independência, verdadeira igualdade com Rochester (e, portanto, num certo sentido, com o resto do mundo) – ela está condenada a carregar o seu alter-ego órfão para todos os lugares. O fardo do passado não pode ser descarregado tão facilmente (...)” (Tradução nossa)

(...) when both were physically whole they could not, in a sense, *see* each other because of the social disguises – master / servant, prince / Cinderella – blinding them, but now that those disguises have been shed, now that they are equals, they can (though one is blind) see and speak even beyond the medium of the flesh. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 368)⁶²

Entretanto, uma relação amorosa com esse perfil não é ajustável às convenções da sociedade altamente conservadora da Inglaterra vitoriana, sendo extremamente transgressora e, para que tal romance sobreviva, ao menos na ficção, é necessário que os amantes se “escondam” em um lugar remoto, como Ferndean: “True minds, Charlotte Brontë seems to be saying, must withdraw into a remote forest, a wilderness even, in order to circumvent the strictures of a hierarchal society.” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 369)⁶³ Afinal de contas, apresentar um casamento, no qual os cônjuges se enxergam como iguais, de maneira verossímil, requer, de fato, que essa união ocorra distante do convívio social. Isso, segundo Gilbert e Gubar, demonstra a preocupação que Charlotte Brontë tinha com os conflitos femininos, e o desejo de apresentar soluções, conciliações e conquistas, mas sem abrir mão do compromisso, ao contrário do que Virginia Woolf afirma, com a verossimilhança da ficção:

Nevertheless, despite her hope that women can obtain a full, integrated sense of themselves *and* economic independence *and* male affection, Brontë also recognizes that such a wish must not be presented falsely as an accomplished fact. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 438)⁶⁴

Gilbert e Gubar creditam, então, a Charlotte Brontë, em *Jane Eyre*, uma preocupação com as grandes inquietações femininas – não apenas do século XIX, mas, como sugerimos anteriormente, do século XX e até do XXI – e com o desejo de harmonização dessas questões, em conflito até os nossos dias: a conquista profissional e econômica, a manutenção da integridade moral pessoal, a realização amorosa genuína e a instauração da instituição familiar. Essa parece ser a temática central e a motivação

⁶² “(...) quando ambos estavam fisicamente íntegros, eles não podiam, num certo sentido, ver um ao outro, por causa dos disfarces sociais – patrão / empregada, príncipe / Cinderela – que os cegavam, mas, agora que eles são iguais, eles podem (embora um deles esteja cego) ver e falar até mesmo além da intermediação da carne.” (Tradução nossa)

⁶³ “Mentalidades semelhantes, Charlotte Brontë parece estar dizendo, devem se recolher numa floresta remota, numa selva mesmo, a fim de evitar as censuras de uma sociedade hierárquica.” (Tradução nossa)

⁶⁴ “Contudo, a despeito de sua expectativa de que as mulheres podem obter um sentido pleno e integrado delas mesmas e independência econômica e afeto masculino, Brontë também reconhece que tal desejo não deve ser apresentado de maneira falsa, como um fato consumado.” (Tradução nossa)

dos eventos dramáticos e trágicos que circundam a trajetória da protagonista em *Jane Eyre*.

Todavia, apesar de *The Madwoman* ter se tornado uma importante referência para os estudos feministas – e literários, de maneira geral – o famoso livro de Gilbert e Gubar não foi privado de severas avaliações por parte da crítica posterior. A recusa a conceitos como essência, individualismo, *selfhood*, colocou as autoras na mira da crítica pós-estruturalista e pós-colonial. Ademais, o foco na produção literária feminina anglo-americana do final do século XVIII e do século XIX rendeu censuras e julgamentos, a que elas se referem na introdução à segunda edição (2000) de *The Madwoman*:

Decades after we had the conversion experience that issued in our first attempt to define *a* (if not *the*) female literary tradition, we were being accused of sins that in those early days we knew not of – essentialism, racism, heterosexism, phallogocentrism (...) (...) we wrote from a position of middle-class, white, heterosexual privilege, too foolish even to realize that (as Simone de Beauvoir so famously put it) “woman is made, not born.” (...) (...) But such nuance may be precisely what we couldn’t afford at a time when it was enough suddenly to see that there could be a new way of seeing, (...) (GILBERT & GUBAR, 2000, p. xxv)⁶⁵

Dessa maneira, as autoras justificam a sua posição a partir do argumento de que foram, num certo sentido, pioneiras em apresentar novas perspectivas de leitura para a crítica literária, trazendo à tona as produções femininas de um período, considerado por elas, revolucionário para a história literária, tão inovador que elas chegam a tratá-lo como o Renascimento feminino. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. xxix) É injusto e anacrônico cobrar das autoras uma posição incompatível com as descobertas de seu tempo, e invalidar o seu importante trabalho a partir de considerações posteriores, calcadas em novas teorias e percepções.

As autoras ainda mencionam os Estudos Culturais, a mudança de significados para conceitos como literatura, gênero, autoria, e o desvio de atenção da crítica literária da literatura para a cultura, quando gênero deixou de ser uma categoria analítica, para se combinar com outras categorias, tais como, sexualidade, nação, raça, classe, religião:

⁶⁵ “Décadas após termos tido a experiência de conversão que resultou em nossa primeira tentativa de definir *uma* (se não *a*) tradição literária feminina, nós estávamos sendo acusadas por pecados que, naqueles dias iniciais, nós não conhecíamos – essencialismo, racismo, heterossexualismo, falologocentrismo (...) (...) nós escrevemos a partir de uma posição privilegiada da classe média, branca, heterossexual, tão tolas a ponto de não percebermos que (como Simone de Beauvoir tão famosamente colocou) “a mulher é feita, e não nascida.” (...) (...) Mas, tal nuance deve ser precisamente o que não podíamos ter numa época em que já era o bastante, de repente, ver que poderia haver uma nova forma de ver, (...)” (Tradução nossa)

For the categories – of literature, gender, and authorship – upon which we relied have undergone extraordinary alterations during the past twenty years, transformations that shifted scholarly attention from literature to culture; from gender as a privileged lens to gender combined with sexuality, nation, race, class, religion, and a host of other designations; from authors to texts. (GILBERT & GUBAR, 2000, pp. xxxiii-xxxiv)⁶⁶

Em contrapartida, Gilbert e Gubar refletem sobre a crítica literária e os estudos humanistas, em geral, e sobre como a concepção de teorias específicas – com jargões e palavreados próprios e inacessíveis – e a criação de discursos privados parecem revelar uma ansiedade das ciências humanas de competir com as outras ciências, das áreas de saúde e de tecnologia, por exemplo. Assim, os humanistas adquirem *status* de detentores de um conhecimento específico e dificultoso, como acontece com os outros cientistas, e podem competir por financiamentos em suas universidades:

But this analysis doesn't preclude a rather more cynical speculation, which would argue that the move of literary criticism toward "high" theory (note that adjective!) reflects the need for humanists to compete for funding with scientists in national and local academic arenas that are always, and no doubt always *will* be, disposed to prize "hard" scientists rather than "soft" humanists.

No wonder, then, that in a world where the richly rewarded scientists speak a host of hard-to-acquire, difficult, private languages, we humble, formerly plain-speaking humanists have yearned for sole access to a similarly difficult private discourse – a jargon, as it were, of our own, which would offer acolytes in our field the same kind of linguistic mastery that bespeaks professionalism in, say, microbiologists and geologists. Along with all its exhilarating demolitions of philosophical and sociocultural clichés, "theory" has offered a "discourse" that facilitates just such professional certification, putting ordinary language "in question", substituting "subjects" or "subjectivities" for "people", and "language fields" for "books", while in the process alienating us from even the cultivated Woolfian "common readers" who used to be our off-campus constituency. (GILBERT & GUBAR, 2000, pp. xl-xli)⁶⁷

⁶⁶ "Pois as categorias – de literatura, gênero e autoria – sobre as quais nos apoiamos, têm passado por alterações extraordinárias durante os últimos vinte anos, transformações que desviaram a atenção acadêmica da literatura para a cultura; de gênero, como uma lente privilegiada, para gênero combinado com sexualidade, nação, raça, classe, religião e um bando de outras designações; de autores para textos." (tradução nossa)

⁶⁷ "Mas esta análise não impede uma especulação ainda mais cínica, a qual argumentaria que o movimento da crítica literária em direção à teoria 'elevada' (observem esse adjetivo!) reflete a necessidade dos humanistas em competir por financiamento com cientistas nas arenas acadêmicas nacionais e locais, que estão sempre, e sempre estarão, mais dispostas a premiar os cientistas 'duros' do que os humanistas 'suaves'.

Não é de se admirar, então, que num mundo no qual os ricamente recompensados cientistas falam um bando de linguagens privadas, difíceis e penosas de se adquirir, nós, humildes humanistas, cuja fala era, primeiramente, simples, temos aspirado pelo acesso exclusivo a um discurso semelhantemente privado e difícil – um jargão – como se fosse nosso próprio, que ofereceria em nosso campo o mesmo tipo de maestria lingüística que evidencia profissionalismo entre, digamos, os microbiologistas e geólogos. Juntamente com todas as suas estimulantes demolições de clichês filosóficos e socioculturais, a 'teoria'

Mais adiante, as autoras cobram das ciências humanas atuais uma postura semelhante à da crítica literária dos anos 70, quando havia uma maior integração entre o profissional, o político e o pessoal. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. xlii) Em outras palavras, as autoras, corajosamente, posicionam-se criticamente em relação aos estudos literários feministas atuais, caracterizados por uma fragmentação cada vez maior do conhecimento e por uma ênfase, também cada vez maior, nas culturas dos países do “Terceiro Mundo”, o que, de certa maneira, privilegia o “politicamente correto” em detrimento da apreciação estética, e sonega a importância da escrita feminina anterior ao século XX:

The recent marginalization of the literary and the emphasis on Third World cultures that have emphatically marked feminist criticism threaten to eliminate from our undertaking the pleasures of the aesthetic and the achievements of women before the twentieth century. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. xliv)⁶⁸

Assim como *The Madwoman* tornou-se alvo de críticas posteriores, *Jane Eyre* também não escapou ao olhar escrutinador da nova crítica, em especial, da crítica pós-colonial, que enxergou no romance de Charlotte Brontë a afirmação de valores imperialistas e individualistas. O estudo de Gayatri Spivak, de 1985, sobre *Jane Eyre*, sobre *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys – uma releitura da narrativa de Brontë, a partir da perspectiva do colonizado, ou seja, de Bertha Mason – e sobre *Frankenstein* de Mary Shelley, talvez seja a análise mais contundente nesse sentido.⁶⁹ Segundo Spivak, devido ao enfoque na produção literária feminina européia e anglo-americana do século XIX, a crítica feminista acaba por reproduzir os axiomas do imperialismo, por meio do estudo de obras que afirmam e reforçam os valores imperialistas, sendo *Jane Eyre* uma delas, senão a principal. Para Spivak, Jane é a heroína representativa do individualismo feminista e dos valores imperialistas, em contraposição a Bertha, a Outra, que deve ser imolada, sacrificada, para a glorificação do colonizador:

In this fictive England, she [Bertha] must play out her role, act out the transformation of her “self” into that fictive Other, set fire to the house

tem oferecido um ‘discurso’ que facilita tal certificação profissional, colocando a linguagem usual ‘em questão’, substituindo ‘pessoas’ por ‘sujeitos’ ou ‘subjetividades’, e ‘livros’ por ‘campos de linguagem’, enquanto, nesse processo, nos aliena até dos cultivados ‘leitores comuns’ de Woolf, que costumavam ser a nossa ‘clientela’ extra campus.” (Tradução nossa)

⁶⁸ “A recente marginalização do literário e a ênfase nas culturas do Terceiro Mundo, que têm, enfaticamente, marcado a crítica feminista, ameaçam eliminar do nosso trabalho os prazeres estéticos e as conquistas das mulheres antes do século XX.” (Tradução nossa)

⁶⁹ SPIVAK, Gayatri Chakravorty. “Three Women's Texts and a Critique of Imperialism”. In: *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1, “Race,” Writing, and Difference (Autumn, 1985). Chicago: University of Chicago Press, pp. 243-261.

and kill herself, so that Jane Eyre can become the feminist individualist heroine of British fiction. I must read this as an allegory of the general epistemic violence of imperialism, the construction of a self-immolating colonial subject for the glorification of the social mission of the colonizer. (SPIVAK, 1985, p. 251)⁷⁰

Muito embora a leitura de Spivak seja pertinente e introduza um novo aspecto a ser avaliado no romance de Brontë, devemos lembrar que o romance é condizente com a sua época, veiculando, obviamente, alguns dos valores em voga naquele contexto, inclusive o de que o colonizador é superior ao colonizado, cabendo ao primeiro introduzir noções civilizatórias e religiosas nos países ocupados. Todavia, do mesmo modo que é injusto cobrar de Gilbert e Gubar perspectivas que, apenas posteriormente, foram contempladas por novas teorias e estudos, não podemos cobrar de Charlotte Brontë posicionamentos incompatíveis com o seu momento histórico. Provavelmente, bastante envolvida com a atmosfera de encantamento, mistério e interesse pelos países exóticos trazida pelo movimento romântico, que buscou em terras longínquas do Oriente e das Américas – no caso de Brontë, parece-nos que houve um interesse particular por terras Caribenhas – inspiração para imaginar costumes, hábitos e culturas diferentes, Brontë criou, de fato, uma personagem selvagem, estranha, advinda de terras colonizadas, para representar o alter-ego furioso, não convencional, louco e transgressor de sua protagonista. Acreditamos que, ao lançar mão dessa estratégia, a autora confronta, por meio de culturas diferentes, as duas facetas da protagonista: a ajustada às convenções sociais vitorianas (Jane), e a desajustada, a que não sabe “se comportar” mediante os padrões de conduta daquela sociedade (Bertha), assim como Jane não o sabia quando criança, e por isso, teve de ser penalizada e encarcerada.

Devemos também lembrar, junto com Sally Shuttleworth, que muito do desprezo e da repulsa em relação a Bertha parte de Rochester, enquanto Jane sente compaixão e, do ponto de vista simbólico, até se irmana com a condição da Outra, enclausurada e rejeitada, experimentando uma espécie de *déjà vu*, rememorando quando, na infância, fora trancafiada no cômodo vermelho em Gateshead:

Although we see the results of Bertha's actions, our primary knowledge comes from Rochester's account. Can we trust the perceptions of this would-be bigamist? Or is he, like Mrs Reed, unknowingly biased in his depiction? Although Rochester expresses nothing but horror for Bertha,

⁷⁰ “Nesta Inglaterra fictícia, ela [Bertha] deve desempenhar o seu papel, externar a transformação de seu ‘ser’ naquela Outra fictícia, pôr fogo na casa e se matar, para que Jane Eyre possa se tornar a heroína individualista feminista da ficção britânica. Devo compreender isso como uma alegoria da violência epistêmica geral do imperialismo, a construção de um sujeito colonial sacrificial para a glorificação da missão social do colonizador.” (Tradução nossa)

it is significant that, for Jane, she remains an ‘unfortunate lady’ whom she refuses to judge: ‘she cannot help being mad’ (p. 301). (BRONTË, 2000, p. xviii)⁷¹

Através da análise de cartas escritas por Brontë a respeito da criação de sua personagem louca, e de como essa loucura foi concebida e percebida na narrativa, Shuttleworth estabelece uma relação entre a reação de Jane diante da loucura de Bertha com o método psiquiátrico vitoriano, fundamentado em noções como “loucura moral” (*moral madness*) e “administração moral” (*moral management*), das quais Charlotte Brontë tinha conhecimento. De acordo com esse método, segundo Elaine Showalter⁷², a loucura não é um mal absoluto, sendo caracterizada por desvios no comportamento moral do indivíduo, portanto, sendo passível de cura, a partir de condutas de correção moral, administradas nos chamados *asylums*, que tentavam reproduzir o ideal doméstico vitoriano, através da figura paternal e patriarcal do administrador / psiquiatra, e das figuras maternas e fraternais das assistentes. Assim, em *Jane Eyre*, Jane seria a representante desse novo modo de conceber e compreender a insanidade – que estabelece uma divisão muito tênue com a sanidade, já que é identificada a partir de critérios morais bastante parciais, definidos a partir do conceito de moralidade no contexto vitoriano – enquanto Rochester representaria o antigo método psiquiátrico, que tendia a compreender a loucura como uma vergonha irreversível, que deveria ser apartada do convívio social por meio da clausura privada, e combatida por meio de métodos violentos. (BRONTË, 2000, pp. xix-xxi)

É bem verdade que preconceitos são visíveis e estão presentes na narrativa, especialmente, quando Rochester narra a angústia vivida sob a má influência do clima, descrito de maneira altamente depreciativa, das Ilhas Ocidentais (*West Indies*), e descreve como é salvo pelo sopro saudável e amigável vindo da Europa, capaz de trazer-lhe paz e reconciliação consigo mesmo, e fazer com que desistisse da idéia de suicídio. Também é notável a forma desdenhosa como a França é percebida no romance, por meio da análise da superficialidade do caráter de Adèle Varens, uma miniatura da frivolidade de sua mãe, Céline Varens. Shuttleworth ainda lembra as constantes referências à frenologia no discurso de Jane – ciência em voga no século

⁷¹ “Embora vejamos os resultados das ações de Bertha, nosso conhecimento primário vem do relato de Rochester. Podemos confiar nas percepções desse bígamo em potencial? Ou ele é, como a Senhora Reed, inintencionalmente parcial em sua descrição? Embora Rochester não expresse nada além de horror por Bertha, é significativo que, para Jane, ela seja uma ‘mulher infeliz’, que ela se recusa a julgar: ‘ela não tem culpa de ser louca’ (p. 301).” (Tradução nossa)

⁷² SHOWALTER, 1987, pp. 23-98.

XIX, e à qual Charlotte Brontë parecia ser adepta – que consiste na análise do caráter humano, a partir de sua constituição física, principalmente, de sua constituição facial:

Jane uses the current theory of phrenology, which suggested one could decode inner qualities from the shape of the head, to give objective reinforcement to her judgement of the innate inferiority of those she dislikes. (...) Although Jane's narrative calls into question social hierarchies based on power and privilege, it installs a new hierarchy in its place based on 'natural' distinction. (BRONTË, 2000, p. xxvi)⁷³

Assim, fica claro que, muito embora Charlotte Brontë compartilhasse de alguns pontos de vista de seu período histórico, deixando entrever, inclusive, alguns preconceitos e noções excludentes, não podemos deixar de observar que o grande alvo das críticas de Brontë é a própria sociedade inglesa em que vive. A narradora não poupa detalhes que descrevem a frivolidade, a superficialidade e a insensibilidade de representativos núcleos familiares ingleses – os Reeds, os Brocklehursts, os Ingrams – e, através da trajetória formativa de sua heroína, denuncia as limitadas condições de vida das mulheres do século XIX, a quem cabiam obediência aos homens, o serviço doméstico e a docilidade. Do contrário, podiam ser encarceradas e consideradas loucas, por fugirem às convenções, sendo bestializadas e animalizadas, por não se ajustarem às expectativas de feminilidade dessa sociedade. Desse modo, não podemos deixar de reconhecer a valiosa leitura proporcionada pela crítica feminista americana dos anos 70, e creditar ao romance de Charlotte Brontë os justos méritos que lhe cabem.

2. *Jane Eyre* e a crítica marxista

Quanto à crítica sociológica, Terry Eagleton dedicou um livro à análise dos romances das irmãs Brontë à luz da teoria marxista⁷⁴, algo inaugural para a época em que o livro foi lançado, 1975. Eagleton, ao apreciar a situação da crítica literária marxista, em meio a outras abordagens e métodos críticos mencionados por ele, tais como, o mitológico, o psicanalítico, o teológico e o estilístico, deixa entrever sua posição ideológica comprometida com o Marxismo. De acordo com o seu ponto de

⁷³ “Jane se utiliza da teoria da frenologia, em voga na época, que sugeria ser possível decodificar as qualidades de caráter a partir do formato da cabeça, para reforçar, objetivamente, seu julgamento acerca da inferioridade inata daqueles que ela não gosta. (...) Embora a narrativa de Jane levante o questionamento acerca das hierarquias sociais baseadas no poder e no privilégio, ela instala uma nova hierarquia em seu lugar, baseada na distinção ‘natural’.” (Tradução nossa)

⁷⁴ EAGLETON, Terry. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. Anniversary Edition. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

vista, o método marxista não é mais um entre outros métodos, em suas palavras, “which reflect the tolerant pluralism of a liberal democracy” (EAGLETON, 2005, p. 2)⁷⁵, mas o método, inescapável em qualquer análise crítica de qualquer obra literária, já que esta reflete e é resultado de forças históricas contemporâneas à sua produção, cabendo ao crítico perceber a conjuntura histórica e social que compõe a estrutura da obra analisada.

Esse argumento apresenta muitas semelhanças com o método proposto por Antonio Candido em *Literatura e Sociedade*⁷⁶. De acordo com Candido, o contexto histórico e estético, os dados biográficos do autor e informações referentes ao contexto editorial do período em que a obra literária está inserida, ou seja, elementos extra-literários, além de contribuírem e influenciarem na feitura da obra, estão, de alguma forma, presentes no texto literário. Este é o método de análise do “externo que se torna interno”, no qual texto e contexto podem ser fundidos para uma interpretação literária, pois os fatores externos encontram-se, esteticamente, elaborados na obra, tornando-se, assim, internos. (CANDIDO, 2006, pp. 13-14)

Eagleton percebe que as irmãs Brontë viveram um momento histórico e geográfico bastante peculiar, situado entre duas importantes gerações e, com elas, duas significativas classes sociais. Assim, ele associa essa conjunção de duas eras e de duas classes com a posição geográfica que ocupavam, pois as irmãs residiam em Haworth, Yorkshire, no norte da Inglaterra. Tal região presenciou a iniciativa empreendedora da aristocracia local, proprietária de grandes porções de terra ali situadas, a ascensão da burguesia local, que instalou suas primeiras fábricas, indústrias e minas de carvão exatamente nessa região, transformando a Inglaterra na primeira nação industrial do mundo, e gerando os primeiros movimentos trabalhistas da classe operária. Sem dúvida, segundo Eagleton, essas experiências históricas estão contidas, não apenas nas temáticas, conflitos e personagens desenvolvidos nas obras das irmãs Brontë, mas na própria tessitura textual, no estilo, na retórica, nas imagens, nos simbolismos, enfim, na composição total da obra, que é produto dessas forças históricas conflitantes. (EAGLETON, 2005, pp. 3-4)

Um conceito adotado por Eagleton e, segundo ele, emprestado de Lucien Goldmann, é o de “estrutura categorial” (*categorical structure*). O método crítico aplicado por Eagleton vai além da simples correlação entre fatos históricos / biográficos e fatos literários, a fim de identificar na obra uma estrutura (categorial), que estabelece

⁷⁵ “que refletem o pluralismo tolerante de uma democracia liberal.” (Tradução nossa)

⁷⁶ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

relações entre a forma literária e os valores ideológicos atrelados às forças históricas do contexto da obra analisada. (EAGLETON, 2005, p. 4) Desse modo, Eagleton identifica na produção literária de Charlotte Brontë, sob vários aspectos, duas forças conflitantes e ambíguas, representativas dos valores das duas classes sociais coexistentes no período vivido pela autora: de um lado, os valores de uma aristocracia velha, porém com tendências capitalistas, que possuía, segundo Engels, citado pelo autor, “habits and tendencies far more bourgeois than feudal” (Feuer, apud EAGLETON, 2005, p. 7)⁷⁷; de outro lado, os interesses comerciais e empreendedores da nascente burguesia que, apesar de compartilhar dos interesses econômicos da aristocracia, não possuía representação política própria, nem o respeito e o *status* social da nobreza:

That ideological structure arises from the real history of the West Riding in the first half of the nineteenth century; and it is, I believe, imaginatively grasped and transposed in the production of the Brontë’s fiction. We find embedded in Charlotte’s work, for example, a constant struggle between two ambiguous, internally divided set of values. On the one hand are ranged the values of rationality, coolness, shrewd self-seeking, energetic individualism, radical protest and rebellion; on the other hand lie the habits of piety, submission, culture, tradition, conservatism. I call these patterns of value ‘ambiguous’ because the elements of one may be displaced or ‘inverted’ into the other; and this, indeed, is precisely the point. For it is possible to decipher in the conflicts and compromises between them a fictionally transformed version of the tensions and alliances between the two social classes which dominated the Brontë’s world: the Industrial bourgeoisie, and the landed gentry or aristocracy. I read Charlotte’s novels as ‘myths’ which work toward a balance or fusion of blunt bourgeois rationality and flamboyant Romanticism, brash initiative and genteel cultivation, passionate rebellion and cautious conformity; and those interchanges embody a complex structure of convergence and antagonism between the landed and industrial sectors of the contemporary ruling class. (EAGLETON, 2005, p. 4)⁷⁸

⁷⁷ “hábitos e tendências muito mais burgueses do que feudais.” (Tradução nossa)

⁷⁸ “Essa estrutura ideológica surge da história real de West Riding, na primeira metade do século dezenove; e é, acredito, imaginativamente, apreendida e transposta para a produção da ficção de Brontë. Nós encontramos, embutida na obra de Charlotte, por exemplo, uma luta constante entre dois conjuntos de valores ambíguos e divididos. De um lado, estão postos os valores da racionalidade, da frieza, de uma busca sagaz por interesses próprios, do individualismo energético, do protesto radical e da rebelião; por outro lado, encontram-se os hábitos da devoção religiosa, da submissão, da cultura, da tradição, do conservadorismo. Eu chamo esses padrões de valor de ‘ambíguos’ porque os elementos de um podem ser deslocados ou ‘invertidos’ no outro; e este é, de fato, precisamente o ponto. Pois é possível decifrar nos conflitos e compromissos entre esses padrões uma versão ficcionalmente transformada das tensões e alianças entre as duas classes sociais que dominavam o mundo de Brontë: a burguesia industrial e a pequena nobreza fundiária ou a aristocracia. Eu leio os romances de Charlotte como ‘mitos’ que operam no sentido de um equilíbrio ou fusão da racionalidade burguesa insensível e do Romantismo audacioso, da iniciativa autoconfiante e do refinamento gentil, da rebelião passional e da conformidade cautelosa; e esses intercâmbios abrangem uma estrutura complexa de convergência e antagonismo entre os setores fundiários e industriais da classe dominante contemporânea.” (Tradução nossa)

Ademais, o ambiente doméstico no qual as irmãs viviam parecia ser um microcosmo dessa estrutura social em desenvolvimento. Filhas do clérigo local, elas foram educadas à maneira refinada, sofisticada e delicada da sociedade aristocrata, que lhes deu acesso ao conhecimento cultural e literário, visível em suas obras. Contudo, não possuíam bens que pudessem lhes garantir conforto material suficiente, sendo necessário, para isso, que vendessem sua “mão-de-obra” especializada, ou seja, que colocassem o conhecimento adquirido na infância e na adolescência à disposição dos filhos de famílias mais abastadas, por meio da humilhante função de preceptoras:

Becoming a governess meant moving into a higher social circle, as well as a glad opportunity to exercise one's intellectual talents; but it also meant entering that desirable society precisely as a servant, as socially subservient to the very men and women to whom one felt culturally superior. The sisters moved physically into the class to which they spiritually belonged (...) only to suffer an acute sense of rejection and inferiority. (EAGLETON, 2005, p. 10)⁷⁹

Assim, Eagleton contrasta a experiência vivida pelas irmãs Brontë na infância e adolescência, quando puderam experimentar um estilo de vida mais próximo ao da aristocracia, povoado por livros e brincadeiras, que incluía o exercício de escritos permeados de imaginação romântica, e a vida adulta, impregnada da necessidade prática do trabalho, da energia voltada para a busca de conforto material e da preocupação com a mobilidade social, típicas da classe burguesa. Desse modo, assim como as autoras tiveram que negociar os valores e interesses dessas duas classes sociais na vida, essa negociação também pode ser observada, sob as mais diversas formas, em suas obras. (EAGLETON, 2005, pp. 12-13) No caso específico de *Jane Eyre*, os aristocratas estão em contato, ora amigável, ora antagônico, com mercadores, negociantes e burgueses / indivíduos em ascensão. Uma ilustração disso é o envolvimento entre a família de Rochester e a família de Bertha, os Masons. Os objetivos desse relacionamento, embora diferentes, são convenientes para ambos os lados, pelo menos, no início: Rochester quer constituir patrimônio próprio por meio do dote de Bertha, enquanto a família desta tem interesse na descendência aristocrata dos Rochesters. Tal aliança se torna antagônica a partir da manifestação da loucura de Bertha, quando Rochester resolve trancafiá-la, enquanto aproveita o padrão de vida aristocrático. A própria Jane encarna o indivíduo

⁷⁹ “Tornar-se uma preceptora significava adentrar um círculo social mais elevado, assim como também era uma excelente oportunidade para exercitar os talentos intelectuais; mas, isso também significava entrar naquela desejável sociedade exatamente como uma empregada, como socialmente subserviente aos mesmos homens e mulheres a quem se sentia culturalmente superior. As irmãs adentraram, fisicamente, a classe a que pertenciam espiritualmente (...) apenas para sofrerem um agudo sentimento de rejeição e de inferioridade.” (Tradução nossa)

sem descendência nobre, que se apóia, unicamente, na sua autoconfiança e na sua força de trabalho. Muitos dos conflitos vivenciados entre ela e Rochester advêm do fato de ambos pertencerem a classes sociais distintas, o que resulta em valores e cursos de ação distintos também.

Em sua leitura mais específica de *Jane Eyre*, Eagleton identifica uma estrutura horizontal “triádica” (*triadic*), composta pela protagonista (Jane), por um romântico radical (Rochester) e por um conservador autocrático (Rivers). (EAGLETON, 2005, p. 74) Todavia, essa estrutura é flexível, e cada um desses elementos pode possuir características próprias de outro. Por exemplo, Jane apresenta uma dimensão altamente romântica, que a aproxima, imediatamente, de Rochester, e possui valores conservadores, que preservam sua integridade e orgulho, perante os costumes da sociedade inglesa do início do século XIX. Por outro lado, é premente que ela, na condição de órfã, procure meios práticos de sobrevivência material, assumindo as funções sociais possíveis para uma jovem solteira, ou seja, sendo professora ou preceptora. Entretanto, Jane não abre mão do desejo de se tornar a senhora Rochester, ou seja, a esposa de um aristocrata. Rochester é descendente de nobres, um herói byroniano, portanto, um representante subversivo da velha ordem social, enquanto Rivers é pastor da comunidade local onde reside, mas cheio de aspirações e ambições que, apesar de espirituais, Eagleton identifica como conversões religiosas dos desejos empreendedores, ilimitados e imperialistas da burguesia. Sua obstinação em trabalhar como missionário na Índia deixa entrever um caráter que é capaz de sufocar suas mais intensas paixões, ou seja, o seu lado romântico, espontâneo e imaginativo, por um objetivo “maior”, a priori religioso, mas que pode ser interpretado, como Eagleton faz, como um desejo de “dominar” o mundo, de acordo com suas convicções ideológicas e com suas possibilidades econômicas.

Ao analisar o conjunto da obra de Charlotte Brontë, Eagleton identifica, em todos os seus romances, a presença de dois personagens que são, ambos, uma combinação de conformismo e adequação ao velho padrão de vida aristocrático, e de rebelião, associada à energia transgressora e modificadora da classe burguesa. Um dos dois é “dominante” (*dominative*), enquanto o outro é “deferente” (*deferential*). Em *Jane Eyre*, fica claro que Rochester e Jane são esses dois personagens divididos, sendo Rochester o dominante, enquanto Jane é deferente. Contudo, mesmo esses aspectos também são misturados e conflitantes nesses dois personagens, que invertem, muitas

vezes, ao longo do processo formativo, não apenas de Jane, mas também de Rochester, esses papéis, o que resulta numa relação simultânea de atração e antagonismo:

Both dominative and deferential figures are self-divided, torn between criticism and endorsement of social orthodoxy; and the upshot is less a straight confrontation between two types than a shifting pattern of conflict and affinity between four *personae*. (EAGLETON, 2005, pp. 74-75)⁸⁰

De acordo com a perspectiva de Eagleton, a interação entre Jane, Rochester e Rivers representa os grandes pontos de tensão do romance, reflexos da tensão social do período histórico da publicação da obra. Jane apresenta pretensões burguesas, porque não há alternativas para ela. Órfã, ela “peregrina”, ao longo do romance, empregando sua energia e trabalho para adquirir condições materiais de sobrevivência. Ademais, ela critica, severamente, o estilo de vida fútil e vazio de algumas famílias aristocratas – os Reeds, os Ingrams, por exemplo – julgados superiores pela sociedade por causa de suas descendências. Contudo, sua natureza é romântica, suas aspirações e desejos são imbuídos de uma curiosidade acerca do mundo e das relações humanas que ultrapassam o “realismo” das relações burguesas, e a aproximam da dimensão imaginativa e romântica da aristocracia inglesa do início do século XIX. Ao encontrar-se com Rochester, um aristocrata byroniano, questionador e subversivo, Jane entrevê a possibilidade de dar vazão às suas pretensões românticas. Porém, a dependência financeira e a paixão ilícita, implicadas nesse envolvimento amoroso, ameaçam a integridade e a independência da heroína, sendo esses dois aspectos de extrema importância no decorrer do processo formativo da protagonista, dos quais ela não pode, nem quer, abrir mão, o que resulta em sua fuga de Thornfield.

Se Rochester representa a realização dos impulsos passionais e imaginativos de Jane, Rivers representa o empreendedorismo sem limites, o mais alto comprometimento com suas causas religiosas / burguesas, a partir da supressão de sua natureza emocional, por meio do controle exercido pela razão. Esse empreendedorismo “burguês” corresponde, por um lado, ao desejo de ação da protagonista, o que quase a convence a juntar-se a ele como missionária na Índia. Por outro lado, o que impossibilita a relação de Jane com Rivers é a total ausência de paixão, o estrangulamento da dimensão emocional e romântica, que compõe o caráter de Jane. Somente quando Jane se torna financeiramente autônoma, por meio da fortuna herdada de um tio comerciante, e depois

⁸⁰ “Ambas as figuras dominativa e deferente são autodividas, partidas entre a crítica e o endossamento da ortodoxia social; e o resultado é menos um confronto direto entre os dois tipos do que um padrão mutável de conflito e afinidade entre quatro *personae*.” (Tradução nossa)

da morte de Bertha, o que muda o *status* econômico, moral e legal de seu envolvimento com Rochester, e quando ela aprende, por meio da convivência com Rivers, a controlar seus impulsos mais instintivos e imaginativos, “when ‘feeling’ can be ‘rationally’ released” (EAGLETON, 2005, p. 19)⁸¹, é que ela pode reunir-se com Rochester, numa relação, segundo Eagleton, ambígua, envolvendo independência, submissão e controle, o que reforça a simultaneidade dominativa e deferente de seus caracteres. (EAGLETON, 2005, p. 30) Em outras palavras, o romance conclui-se quando Jane é capaz de integrar suas características burguesas e aristocratas, quando consegue satisfazer suas aspirações românticas e empreendedoras, quando consegue conciliar, segundo Eagleton, a tensão entre “Romance” e “Realismo”, através de seu casamento com Rochester, pois “Rochester as Romantic ideal unites Jane’s brooding desire for love and security with her eager extraversion to the busy realm of action,(...)” (EAGLETON, 2005, p. 21)⁸², já que ele, por si só, através de suas viagens e experiências, satisfaz a dimensão inquieta, burguesa, digamos, de Jane.

Na introdução escrita para a segunda edição de *Myths of Power*, de 1987, Eagleton revê o seu método e conclui que omitiu de suas análises a questão da mulher (*the woman question*). Para isso, ele dá duas razões: a primeira é que o seu trabalho foi publicado alguns anos antes de importantes estudos feministas, escritos por autoras como Elaine Showalter, Sandra Gilbert e Susan Gubar; a segunda razão, segundo ele próprio, inescusável, deve-se à “infamous ‘gender blindness’ of traditional Marxist theory.” (EAGLETON, 2005, p. xxvi)⁸³ Daí, ele reconhece que gênero é, de fato, a categoria central nos romances de Charlotte Brontë, o que não exclui a relevância do estudo de suas obras pelo viés marxista, ou seja, levando em consideração as forças históricas e de classe conflitantes. Entretanto, Eagleton chama a atenção para o fato de a crítica marxista posterior aos estudos feministas ter tentando reparar a “cegueira” anterior, incluindo a questão da mulher em suas análises, enquanto a crítica feminista parece ter se unido mais à teoria psicanalítica do que à teoria marxista, não se detendo, mais aprofundadamente, nos aspectos sociais e históricos em seus estudos. (EAGLETON, 2005, pp. xxvii-xviii)

A despeito das aparentes discordâncias, podemos combinar a leitura marxista de Eagleton com a leitura feminista de *Jane Eyre*, revisada acima. O conflito de valores de

⁸¹ “quando o ‘sentimento’ pode ser liberado ‘racionalmente’” (Tradução nossa)

⁸² “Rochester, como ideal romântico, une o desejo entranhado de Jane por amor e segurança com sua ávida propensão pelo domínio turbulento da ação, (...)”

⁸³ “infame ‘cegueira de gênero’ da teoria Marxista tradicional.” (Tradução nossa)

classes, identificado pela análise marxista de Eagleton, pode ser relacionado com o conflito apontado pela crítica feminista e interpretado neste trabalho como sendo central à trama desse romance de formação feminino: a conciliação entre a realização financeira, o desejo de se tornar independente – uma preocupação notavelmente burguesa – e a realização amorosa, que se aproxima das aspirações românticas aristocratas. Por meio da leitura de ambas as perspectivas, podemos concluir que, em *Jane Eyre*, a conciliação é atingida, seja por meio da fortuna herdada de um tio comerciante aliada à realização amorosa, seja por meio da satisfação romântica aristocrática – afinal de contas, ela contrai matrimônio com um nobre – aliada à ascensão social burguesa, seja por meio da harmonização entre seus anseios pessoais e as exigências sociais. Esta última conciliação é o que determina o romance de formação, em contraposição ao idealismo abstrato e ao romantismo da desilusão, como posto por Georg Lukács, em seu estudo *Teoria do Romance*, com o qual trabalharemos no capítulo a seguir. Ao contrário de Helen Burns e de John Rivers, Jane escolhe lutar, viver e conciliar, aplicando o que aprende, por meio de eventos dramáticos e trágicos, ao longo de sua trajetória formativa.

3. *Jane Eyre* e a crítica contemporânea

Após a década de 70, quando se tornou alvo de leituras cujas perspectivas foram inaugurais, *Jane Eyre* continuou a chamar a atenção sob perspectivas críticas as mais variadas, filiadas às mais diversas correntes, que, ora para corroborar, adicionar, interrogar, ou, até mesmo, para discordar, mencionam e dialogam com a crítica anterior, parte da qual procuramos abordar nas seções 1 e 2 acima. Obviamente, temos a clara noção de que uma empreitada pela fortuna crítica completa de Charlotte Brontë, autora que, desde a publicação de *Jane Eyre*, tem, juntamente com a sua obra, provocado a curiosidade da crítica literária, sempre pronta para escrutinar e revelar aspectos inovadores do seu mais popular romance, seria uma verdadeira tarefa de Hércules, impraticável e impossível para os limites deste trabalho. Contudo, não ignoramos que, não apenas *Jane Eyre* continuou a ecoar até os dias atuais, como também parte da crítica literária da década de 70 tornou-se tão canônica quanto o próprio romance de Brontë. Emesmo que o emprego do termo “canônico” tenha se tornado problemático, tendo sido

questionado em muitos estudos, essa “tradição” crítica permanece sendo constantemente referenciada por estudos mais recentes.

Assim, a partir de leituras de artigos publicados em importantes periódicos nas últimas três décadas, observamos que há algumas temáticas recorrentes em alguns deles, que parecem ter intrigado, inquietado e promovido revisões críticas por parte dos estudos mais recentes. Isso, além de comprovar a inesgotabilidade de sentidos e de interpretações em *Jane Eyre*, colabora para a manutenção dessa importante obra no universo das letras ocidentais. Desse modo, selecionamos aqueles artigos que tratam de temas pertinentes ao objetivo central de nossa tese, relacionando-os com as leituras das críticas feminista e marxista. Buscamos agrupá-los em três subseções, sem perder de vista as três dimensões que perpassam a trajetória formativa da protagonista dessa narrativa de Brontë – independência financeira, integridade moral e igualdade sexual – cujo percurso é marcado pela tentativa de conciliação dessas três dimensões, o que responde pelos aspectos dramáticos e trágicos da trama, permeada de conflitos, de escolhas morais e de perdas trágicas.

3.1. Religião e formação

Alguns estudos recentes voltaram a atenção para o papel da religião, de maneira específica, do Cristianismo e do movimento Evangélico, tanto na vida de Charlotte Brontë, com o fim de atribuir sentido à religiosidade de *Jane Eyre* a partir de dados biográficos, quanto na formação da protagonista no romance. Peter Allan Dale, em seu artigo publicado em 1986⁸⁴, afirma ser visível em *Jane Eyre* a existência de duas estruturas narrativas que governam a expectativa dos leitores, uma de caráter religioso, e a outra de caráter romântico. Essa expectativa é definida por Dale como um processo inerente a qualquer narrativa:

the process by which one anticipates the unrevealed structure of events to come, is the ordinary process of reading literature, (...) Every particular narrative initiates certain expectations because it is in some significant degree derived from a code or grammar of narratology with which the “competent reader” is familiar. (DALE, 1986, p. 109)⁸⁵

⁸⁴ DALE, Peter Allan. “Charlotte Brontë’s ‘Tale Half-Told’: The Disruption of Narrative Structure in *Jane Eyre*. In: *Modern Language Quarterly*. June 1986 47(2), pp. 108-129.

⁸⁵ “o processo pelo qual se antecipa a estrutura oculta dos eventos do porvir é o processo comum de ler literatura, (...) Cada narrativa particular inicia certas expectativas porque ela é, em algum grau significativo, derivada de um código ou de uma gramática de narratologia, com o qual o “leitor competente” é familiar.” (Tradução nossa)

Segundo Dale, a estrutura de expectativa dominante em *Jane Eyre* é a sua peregrinação espiritual e, nisso, ele reconhece ir de encontro à grande parte da crítica moderna, que enxerga o elemento romântico como o eixo estruturador do romance:

The unusual and, as I believe, controversial aspect of my argument is its contention that the religious structure is the **dominant** one in the narrative, (...)

That the modern reader does not, in fact, regard the religious structure as central to the narrative is evident from the commentary of the great majority of recent critics. Modern readers, by and large find that the structure that finally governs the novel is a romantic one, (...) (DALE, 1986, p. 113)⁸⁶

Entre esses críticos modernos, Dale aponta para a crítica feminista e discorda da leitura romântica do romance empreendida por Sandra Gilbert e Susan Gubar. Vale a pena salientar que o autor emprega a palavra “romântico” tanto no sentido do senso comum, associado à relação amorosa bem-sucedida, quanto no sentido filosófico e literário, associado ao movimento estético que caracteriza o final do século XVIII e o início do século XIX, privilegiando a independência artística, espiritual e psicológica das restrições morais e religiosas convencionais. Para ele, as autoras feministas apenas enxergam o Romantismo do romance nessas duas acepções apontadas por ele, ou seja, o desejo por liberdade e a paixão da protagonista e, conseqüentemente, o desejo de se livrar da opressão patriarcal, sendo este associado ao Cristianismo. Portanto, do ponto de vista de Dale, ao procederem à leitura de *Jane Eyre* como uma paródia de *The Pilgrim's Progress*, e como o triunfo do impulso romântico sobre o aspecto religioso, Gilbert e Gubar simplificam o conflito, latente ao longo de todo o romance, entre a crença religiosa e a pulsão por liberdade e paixão.

Embora reconheça que a narrativa careça de um momento de conversão, de uma confissão espiritual por parte da protagonista, instância essencial num romance cujo maior propósito é o alcance do clímax religioso por meio da peregrinação espiritual da personagem principal, Dale interpreta essa ausência como sendo intencional na narrativa, articulada com o objetivo deliberado de reter a satisfação das expectativas do leitor. Dessa maneira, a conversão ou confissão de Jane é frustrada e deslocada para St. John Rivers, a quem as palavras finais do romance são dadas: “My Master,” He says, “has forewarned me. Daily he announces more distinctly, - ‘Surely I come quickly;’ and

⁸⁶ “O aspecto incomum e, como eu acredito, controverso do meu argumento está na alegação de que a estrutura religiosa é a **dominante** na narrativa, (...)”

Que o leitor moderno, de fato, não reconheça a estrutura religiosa como central para a narrativa é evidente a partir do comentário da grande maioria dos críticos recentes. Leitores modernos, de modo geral, acham que a estrutura que finalmente governa o romance é a romântica, (...)” (Tradução nossa)

hourly I more eagerly respond, - ‘Amen; even so come, Lord Jesus!’” (BRONTË, 2000, p. 452)⁸⁷

Dale entrevê nessas últimas linhas a cena de conversão necessária para um romance de peregrinação espiritual. Contudo, ele admite que o fato de essa conversão, de essa declaração de fé, ser expressa por outro personagem do romance, e não pela peregrina cuja trajetória é acompanhada pelos leitores, é perturbador, pois os leitores, ao mesmo tempo, têm e não têm suas expectativas satisfeitas. A salvação de Jane é uma incerteza de que, segundo o autor, alguns leitores talvez não se dêem conta, mas que, justamente por suscitar inquietude e não ser explícita, responde pela longevidade da obra, por sua infinitude de significados e por certa desordem na narrativa religiosa do romance, representativa da incompatibilidade entre as suas estruturas religiosa e romântica:

Her story is, in this unexpected manner, the endless one she longed to write. She is, finally, caught between what are for her two mutually incompatible structures of experience, the religious and the romantic.” (DALE, 1986, p. 127)⁸⁸

Inegavelmente, as experiências religiosas de Jane são de fundamental importância em seu percurso formativo, mas não ousamos afirmar que são o aspecto dominante de sua jornada. Os desafios postos pelas convenções sociais – dentre elas o ajustamento às convenções religiosas – o confronto com as diferenças de classe e de gênero, os conflitos gerados pelas escolhas morais, os encontros e desencontros amorosos também fazem parte do caminho trilhado por Jane. É difícil e arriscado definir o que é determinante numa narrativa tão complexa, composta por tantos elementos importantes, que interagem entre si e, assim, concorrem para a formação da protagonista.

Ademais, cremos que o autor leu as críticas feministas de forma bastante parcial. De fato, identificar *Jane Eyre* como uma paródia de *The Pilgrim’s Progress* é exagerado e desmedido, pois, por mais revolucionárias que fossem as propostas e os questionamentos de Jane Eyre / Charlotte Brontë, não podemos ignorar a relevância da dimensão religiosa na vida de Brontë. Questionadora e inquieta, é bem verdade que

⁸⁷ “- Meu senhor – diz ele – já me avisou com antecedência. A cada dia Ele anuncia com mais clareza: ‘Certamente virei logo!’ E a cada hora respondo com mais ansiedade: ‘Amém: assim seja, venha, Senhor Jesus!’” (BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Lenita Esteves e Almiro Piseta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 622)

⁸⁸ “Sua história é, dessa maneira inesperada, a história infinita que ela ambicionava escrever. Ela é, finalmente, apanhada entre o que, para ela, são duas estruturas de experiência mutuamente incompatíveis, a religiosa e a romântica.” (Tradução nossa)

Brontë, por meio de seus romances, desafiou algumas crenças e comportamentos considerados apropriados pela convenção religiosa de seu tempo. Contudo, mesmo percebendo e interrogando o componente patriarcal do Cristianismo, ela foi cristã, filha de um clérigo Anglicano, influenciada pela Bíblia. As constantes alusões a *The Pilgrim's Progress* não são feitas com o intuito de parodiar a fé cristã, e sim, de mostrar uma mulher cristã no lugar do homem cristão, fazendo a sua própria peregrinação, de acordo com os seus valores e desejos, mas sem abrir mão, necessariamente, dessa fé, ao contrário, tentando conciliar suas escolhas com a doutrina cristã. Charlotte Brontë tinha aspirações que nos permite qualificá-la como uma mulher à frente de seu tempo, mas negar a tendência cristã de sua formação e de suas obras seria anacrônico e desproporcional às suas ambições. Todavia, Dale, ao afirmar que Gilbert e Gubar procedem a uma leitura essencialmente romântica do romance, deixa de ver a dimensão política da crítica das autoras norte-americanas. Aliás, a leitura romântica, tanto no primeiro, quanto no segundo sentido entendido por Dale, não está dissociada do caráter político nela implicada. O desejo por emancipação social, moral e sexual adquire, nesse romance, nuances políticas incontestáveis, questionamentos subversivos, acerca de concepções de poder, altamente compatíveis com o caráter de Jane e com a biografia de Brontë. Parece-nos que o autor obliterou outros sentidos que poderiam ser considerados “dominantes” na narrativa, para se deter no aspecto religioso do romance.

Outra autora que também parece se inquietar com as últimas palavras de *Jane Eyre*, dadas a St. John Rivers, é Maria Lamonaca, em artigo de 2002⁸⁹. De acordo com Lamonaca, a passagem final do romance parece contradizer a proposta de um *bildungsroman* feminista como *Jane Eyre*, pois o romance não termina com a descrição da felicidade doméstica e da realização financeira e amorosa de Jane, mas deixa para St. John, figura associada pela crítica feminista à opressão patriarcal, o enigmático e ressoante desfecho. Contudo, ao contrário de Dale, a autora não vê incompatibilidade entre os compromissos cristãos do romance e sua ênfase feminista. Para a autora, “Jane’s religious and spiritual autonomy is a major component of her *bildungsroman*” (LAMONACA, 2002, p. 246)⁹⁰, mas essa autonomia está atrelada à dimensão feminista do romance.

⁸⁹ LAMONACA, Maria. “Jane’s Crown of Thorns: Feminism and Christianity in *Jane Eyre*”. In: *Studies in the Novel*. Fall 2002, Vol. 34 Issue 3, pp. 245-263.

⁹⁰ “A autonomia religiosa e espiritual de Jane é o componente maior de seu *bildungsroman*” (Tradução nossa)

Lamonaca chama a atenção para as dificuldades que as mulheres Evangélicas da Inglaterra vitoriana enfrentavam para conciliar sua integridade espiritual com as demandas e normas culturais de domesticidade e feminilidade, devido a um verdadeiro impasse teológico. De acordo com a doutrina Evangélica, todos os fiéis possuem a liberdade e o discernimento de se comunicarem com Deus, sem intermediação de autoridade alguma. Porém, segundo os padrões de comportamento da sociedade vitoriana, as coisas não eram bem assim para as mulheres: “Evangelicals championed the liberty of discernment and conscience for *all* believers, but *also* prized a model of marriage in which wives were spiritually subordinate to their husbands.” (LAMONACA, 2002, p. 247)⁹¹

Dessa maneira, Jane apresenta um comportamento que expõe esse impasse teológico da doutrina Evangélica, revelando suas contradições, pois a heroína tem uma relação direta com o seu Criador, não se deixando “intermediar” pelos homens que encontra em sua trajetória – Brocklehurst, Rochester, St. John Rivers. De fato, tanto Rochester quanto St. John Rivers presumem que o controle que ambos desejam exercer sobre Jane é compatível com a vontade de Deus. E é justamente ao escapar do poder desses homens que Jane escapa de cometer grandes erros, o que, além de evidenciar o seu poder de se relacionar diretamente com a divindade, lança luz sobre a contradição referente à condição feminina da doutrina Evangélica. Em outras palavras, os momentos em que Jane quase se deixa dominar pelos desejos de Rochester e de St. John Rivers são as instâncias nas quais Jane está prestes a cometer os maiores erros trágicos: “Rather than regard her husband as the mouthpiece of God, the novel suggests, a woman might come to mistake her husband *for* God.” (LAMONACA, 2002, p. 248)⁹² Lamonaca, por exemplo, associa a união final de Jane e Rochester à vontade de Deus, comunicada diretamente a Jane, por meio do misterioso chamado de Rochester – *the divine call*. (LAMONACA, 2002, p. 248)⁹³ – ocorrida com o intuito de direcioná-la para a sua verdadeira vocação (casar-se com Rochester).

Assim, ao longo do romance, deparamo-nos com duas religiões: uma que provém do coração, do contato direto com Deus – *a religion of the heart* – e outra que é

⁹¹ “Os Evangélicos advogavam pela liberdade de discernimento e de consciência para *todos* os fiéis, mas *também* louvavam um modelo de casamento no qual as esposas eram espiritualmente subordinadas aos seus maridos” (Tradução nossa)

⁹² “Mais do que considerar o seu marido como o porta-voz de Deus, o romance sugere que uma mulher pode vir a confundir o seu marido *com* Deus” (Tradução nossa)

⁹³ “o chamado divino” (Tradução nossa)

expressa pela retórica religiosa masculina, que submete a mulher ao discernimento do homem. (LAMONACA, 2002, p. 249) A religião de Jane é a do coração, que habilita a mulher a reconhecer a vontade divina por seus próprios meios. Ela “aprende” essa religião, não por meio dos discursos masculinos, mas através dos exemplos femininos, das atitudes das mulheres, que falam menos, mas agem mais de acordo com os princípios de sua religião, a começar por Helen Burns em Lowood. Lamonaca discorda de Adrienne Rich quando esta deixa subentender, em trabalho já mencionado acima, que Helen Burns é, praticamente, uma versão mais jovem e feminina de St. John Rivers (RICH, 1979, pp. 94-96). Para Lamonaca, ambos crêem em “Deuses” completamente diferentes; enquanto o Deus de Helen Burns – em outras palavras, o Deus na concepção das mulheres – é benevolente, condescendente e generoso, não pertencendo a nenhuma doutrina específica, o Deus de St. John Rivers é o da doutrina calvinista, o Deus que elege e que, ao eleger, também exclui, impiedoso, vingativo e inexorável. Diana e Mary – as “deusas”, segundo Rich (RICH, 1979, p. 103) – do ponto de vista de Lamonaca, são mulheres que, assim como Helen Burns, dão o exemplo, demonstram religiosidade a partir de suas atitudes. Ao contrário do irmão, não falam em religião, nem possuem a sua morbidade calvinista, mas praticam a benevolência e a “religião do coração”, expressam em ações seus princípios religiosos. (LAMONACA, 2002, p. 254)

Lamonaca conclui que é somente através de Rochester e da relação de dependência que este estabelece com Jane, que a protagonista do romance de Brontë cumpre com o seu destino religioso e espiritual. Assim, Jane passa a desempenhar o papel de “anjo do lar” (*The Angel in the House*)⁹⁴ e inverte as funções creditadas ao marido e à esposa pela doutrina Evangélica: Jane passa a ser a intermediária entre Rochester e Deus. Afinal de contas, é por causa dela que Rochester se reconcilia com o Deus cristão e se “purifica” moralmente, através do sacrifício físico e do fogo. Ademais, Lamonaca lembra que em várias instâncias da narrativa, Jane “salva” Rochester, como por exemplo, no primeiro encontro deles, quando este cai do cavalo, antecipando, simbolicamente, sua queda moral, ou ainda, mais adiante, quando Jane “batiza” a cama de seu patrão, para salvá-lo do incêndio provocado por Bertha. (LAMONACA, 2002, p. 257)

⁹⁴ Poema narrativo, de autoria de Coventry Patmore, publicado, primeiramente, em 1854. Obra extremamente popular durante os séculos XIX e XX, *The Angel of the House* configura o ideal de mulher para a sociedade vitoriana, devotada às atividades do lar, destituída de interesses próprios e subservientes às vontades do marido. Virginia Woolf, em ensaio de 1966, intitulado *Professions for Women*, satiriza essa figura feminina, achando por bem, assassiná-la.

Não obstante, Jane, ao dedicar-se à esfera doméstica e aos cuidados com Rochester, deixa de ter suas próprias ambições, pois, como convém a um bom anjo do lar, ela deve regozijar-se no sacrifício (*delight in sacrifice*). Inquieta com a passagem final do romance de Brontë, Lamonaca sugere que Jane, ao se privar de sua própria autonomia, cede o “seu lugar”, ou seja, as palavras finais do romance, a alguém capaz de realizar sacrifícios maiores e mais honrados que o seu, alguém como St. John Rivers, que renuncia aos seus desejos pessoais em prol da causa religiosa, firmemente defendida e pregada. Assim, ao comparar o sacrifício de Jane com o de St. John Rivers, Lamonaca afirma o seguinte: “Jane’s marriage, framed as a vocation in its own right, cannot then be considered a happy *ending*, but rather an arduous process, leading – like St. John’s missionary work – to some yet-deferred state of bliss.” (LAMONACA, 2002, pp. 258-259)⁹⁵ Lamonaca não crê no final feliz do romance, mas, ao contrário, acredita que as últimas palavras de St. John, além de projetarem “sombras” calvinistas sobre o destino de Jane – será que Jane interpretou a vontade de Deus corretamente? – representa uma ambigüidade que, na verdade, reflete a tensão que as mulheres religiosas da Inglaterra vitoriana viviam. (LAMONACA, 2002, p. 260) Ademais, a autora cita uma passagem de uma carta escrita por Brontë na qual, tanto o receio da doutrina calvinista, quanto a certeza de sua condenação e da sua culpa, estão postos de maneira explícita:

This ambivalent dimension of *Jane Eyre*’s conclusion seems to echo the spiritual terror expressed by Brontë in a letter of 1837, in which she despairs of ever being able to know or follow God’s will: “[I am] smitten at times to the heart with the conviction that ghastly Calvinistic doctrines are true...If Christian perfection be necessary to salvation, I shall never be saved; my heart is a very hot-bed for sinful thoughts, and when I decide an action I scarcely remember to look for my Redeemer for direction...I go on constantly seeking my own pleasure, pursuing the gratification of my own desires” (Gaskell, apud LAMONACA, 2002, p. 262)⁹⁶

⁹⁵ “O casamento de Jane, concebido como uma vocação por si mesmo, não pode, então, ser considerado um *final* feliz, mas, preferivelmente, um processo árduo, que conduz – como o trabalho missionário de St. John – a uma felicidade protelada, futura.” (Tradução nossa)

⁹⁶ “Essa dimensão ambivalente da conclusão de *Jane Eyre* parece ecoar o terror espiritual expresso por Brontë em uma carta de 1837, na qual ela se desespera com a sua habilidade de saber ou seguir a vontade de Deus: ‘[Eu fico] extremamente chocada, às vezes, com a convicção de que as assustadoras doutrinas Calvinistas são verdadeiras... Se a perfeição cristã se faz necessária para a salvação, eu nunca serei salva; meu coração é uma estufa bem quente para pensamentos pecaminosos e quando eu decido por uma ação, eu, raramente, me lembro de procurar o meu Redentor por uma direção... Eu sigo, constantemente, buscando o meu próprio prazer, perseguindo a gratificação de meus próprios desejos’ (citado em Gaskell 152)” (Tradução nossa)

Desse modo, Lamonaca não dissocia as temáticas religiosa e feminista – ou romântica, como Dale coloca em seu estudo – mas, ao contrário, estabelece relações intrínsecas entre ambas as esferas, relacionando-as ao contexto religioso vitoriano e à biografia de Charlotte Brontë.

Outro estudo que ilustra a preocupação recente da crítica literária com a temática religiosa em *Jane Eyre* é o artigo de Emily Griesinger.⁹⁷ Nesse trabalho, a autora tenta mostrar como aspectos da biografia religiosa de Charlotte Brontë contribuíram para a composição do caráter de sua mais famosa heroína. Para Griesinger, os valores cristãos de Brontë são, não apenas visíveis em *Jane Eyre*, como afirmados, numa tentativa de uni-los a ideais feministas. Nesse sentido, Griesinger vai ao encontro do argumento central de Lamonaca, ou seja, as dimensões religiosa e feminista do romance estão entrelaçadas, e os princípios Evangélicos constituem um importante fator para a conformidade de ambas as dimensões, pois permitem que as mulheres sirvam, antes de qualquer homem, ao seu verdadeiro senhor, Jesus Cristo, por meio da “religião do coração” – *religion of the heart*. (GRIESINGER, 2008, p. 36) Em suas próprias palavras:

The assurance of being saved and the experience of being intimately in touch with God became an important source of independence and power for Victorian women willing to challenge traditional religious authority and eventually social and political authority as well. (GRIESINGER, 2008, p. 37)⁹⁸

A autora considera *Jane Eyre* “a ‘Christian feminist *bildungsroman*’ as few critics are inclined to do” (GRIESINGER, 2008, p. 47)⁹⁹ e, sendo assim, há dois aspectos da narrativa de Brontë que não podem deixar de ser analisados e que têm sido ignorados pela crítica: o primeiro é a consciência que Jane vai adquirindo, a partir de suas experiências, de como a fé e a crença cristã fortalecem-na como mulher; e o segundo é a sua crescente capacidade de discernir possíveis abusos e perigos, engendrados por idéias cristãs distorcidas com o intuito de enfraquecer sua habilidade de distinguir a vontade de Deus. (GRIESINGER, 2008, pp. 46-47)

⁹⁷ GRIESINGER, Emily. “Charlotte Brontë’s Religion: Faith, Feminism, and *Jane Eyre*”. In: Christianity and Literature. Vol. 58, No. 1 (Autumn, 2008), pp. 29-59.

⁹⁸ “A certeza de serem salvas e a experiência de estarem intimamente em contato com Deus tornaram-se uma importante fonte de independência e poder para as mulheres vitorianas inclinadas a desafiar a autoridade religiosa tradicional e, conseqüentemente, as autoridades sociais e políticas também.” (Tradução nossa)

⁹⁹ “um ‘*bildungsroman* feminista Cristão’ como poucos críticos estão inclinados a considerar” (Tradução nossa)

Para Griesinger, Thornfield representa o momento de grande crise espiritual para Jane, onde a sua fé e a sua responsabilidade em discernir a voz de Deus e interpretar a Sua vontade são postas à prova. Contudo, Jane se apegua aos seus princípios cristãos e se recusa a se tornar a *mistress* de Rochester, primeiro, por isso contrariar a lei de Deus e, segundo, por contrariar a sua própria integridade e auto-respeito. Quanto ao misterioso chamado de Rochester, Griesinger concorda com Lamonaca, chegando inclusive a citá-la, pois interpreta o tal chamado como divino, como uma comunicação direta estabelecida entre Deus e Jane, sem intermediação de homem algum, direcionando-a para a sua verdadeira vocação, ou seja, reunir-se a Rochester. (GRIESINGER, 2008, pp. 52-53)

Griesinger firma posição contrária às feministas, pois enquanto estas vêem o aspecto cristão da narrativa como um fator de opressão para com as mulheres, aquela, em contrapartida, enxerga a dimensão religiosa do romance como o meio pelo qual Jane encontra a verdadeira liberdade e sentido de igualdade:

I disagree with Sandra Gilbert and other modern feminists who view Christianity as just another chain Jane must break to find social and sexual freedom. Rather, Jane finds true freedom and equality in a marriage sanctioned by the same teachings that prompted her earlier to leave Rochester. These are Christian teachings, (...) (GRIESINGER, 2008, p. 53)¹⁰⁰

Dessa maneira, Griesinger, ao contrário de Lamonaca e Dale, crê no casamento de Jane como uma solução feliz – e nesse ponto, ela coincide com grande parte da crítica feminista – como uma alternativa, encontrada pela autora, para ajustar os desejos femininos ao contexto cristão: “I prefer to think it is part of Jane’s triumph (and Brontë’s) to show how women’s sexual passion and fulfillment are legitimate within the Christian context.” (GRIESINGER, 2008, p. 54)¹⁰¹. Quanto à alegação de que Jane, ao casar-se com Rochester, submete-se ao destino que ela própria havia condenado, quando se queixa, abertamente, da condição feminina, no telhado de Thornfield, Griesinger lembra um fato bastante interessante e, geralmente, esquecido pela crítica: “There is no reason to think that Jane will end up with puddings and socks, however.

¹⁰⁰ “Eu discordo de Sandra Gilbert e de outros feministas modernos que enxergam o Cristianismo como mais uma corrente que Jane deve quebrar para encontrar liberdade social e sexual. Ao contrário, Jane encontra a verdadeira liberdade e igualdade em um casamento sancionado pelos mesmos ensinamentos que a induziram, antes, a deixar Rochester. Estes são ensinamentos Cristãos, (...)” (Tradução nossa)

¹⁰¹ “Eu prefiro pensar que é parte do triunfo de Jane (e de Brontë) mostrar como a paixão sexual das mulheres e a sua realização são legítimas dentro dos limites do contexto Cristão.” (Tradução nossa)

She has an independent fortune after all which gives her other options.” (GRIESINGER, 2008, p. 54)¹⁰²

Então, como interpretar as palavras finais de St. John, que tanto inquietam a crítica de *Jane Eyre*? Griesinger tenta explicar por duas vias: a primeira segue o argumento de que Jane se esquece, completamente, da tirania do primo, ou, caso ela se lembre, ela escolhe perdoá-lo e prova isso ao dar-lhe as últimas palavras de sua autobiografia; a segunda se detém na possível culpa que Jane sente por ter se casado com Rochester e, ao dar a St. John as palavras finais do romance, ela lhe presta uma homenagem, fazendo lembrar que pode haver um “chamado” mais digno e elevado do que o seu, voltado para os prazeres mundanos do casamento. (GRIESINGER, 2008, p. 55) Contudo, de acordo com Griesinger, o tributo final a St. John pode ser estendido à própria Jane, já que ambos “discerned and obeyed God’s will, and the outcome has been equally fulfilling.” (GRIESINGER, 2008, p. 55)¹⁰³

A autora conclui citando Adrienne Rich, afirmando que o “feminismo bíblico” (*biblical feminism*) constitui o alimento (*nourishment*) e o valor de sobrevivência (*survival value*) de *Jane Eyre* para as mulheres de hoje. Ela ainda aponta para o ponto de vista historicamente ingênuo de grande parte da crítica moderna, que tem sido “dismissive if not hostile to women’s religious experience”. (GRIESINGER, 2008, p. 56)¹⁰⁴

O que percebemos é que Griesinger se esforça no sentido de desvendar e resolver, por meio do que ela chama de “feminismo bíblico”, a inquietude causada pelo desfecho do romance e pelas problematizações suscitadas a partir da associação entre religiosidade e feminismo na narrativa. Mas o seu próprio argumento apresenta contradições. Quanto às palavras finais de St. John, por exemplo, ela abre a possibilidade de isso se dar em ocorrência de um sentimento de culpa por parte de Jane, que vê, na causa de St. John, uma motivação maior e mais honrada do que a dela. Se o final é feliz para Jane, e ela está certa de sua vocação e de seu contato direto com Deus, por que, então, sentir culpa? Qual o sentido da culpa quando ambos souberam discernir e obedecer à vontade de Deus, com resultados satisfatórios? Por que a realização amorosa na esfera doméstica é menor ou menos digna do que o trabalho missionário de St. John?

¹⁰² “Não há razão para pensar que Jane terminará com pudins e meias, todavia. Ela possui uma fortuna independente, afinal de contas, o que dá a ela outras opções.” (Tradução nossa)

¹⁰³ “discerniram e obedeceram à vontade de Deus, e o resultado foi, igualmente, satisfatório.” (Tradução nossa)

¹⁰⁴ “desdenhosa, se não, hostil, para com a experiência religiosa das mulheres” (Tradução nossa)

Obedecer aos desígnios divinos implica em sacrifício? Afinal de contas, por que dar a ele as últimas palavras de sua autobiografia? Embora Griesinger tente responder a essas questões, sabemos que esta não é tarefa fácil, tendo sido perseguida pela crítica literária há bastante tempo, justamente por causar desconforto, por manter a impressão de que a autobiografia de Jane Eyre não pode ser concluída, por causar perplexidade diante do desfecho que não “fecha”, que não imprime no leitor a confortável sensação de história encerrada, de mundo fictício organizado, em outras palavras, do tradicional “e foram felizes para sempre”. Algo naquelas palavras de St. John ecoa, perturba, destoa do final da história que, enquanto leitores, esperamos obter. E talvez seja essa dúvida, essa sensação de desamparo, uma das causas da longevidade do romance, da perpetuação do interesse da crítica literária pela trajetória formativa dessa heroína que, ora parece compactuar com os valores da sociedade vitoriana, ora parece se rebelar contra esses mesmos valores, deixando entrever paradoxos e contradições, que abrem caminhos para múltiplas leituras e interpretações.

3.2.Um novo olhar sobre a crítica feminista

Por ter sido a crítica que mais projetou luz sobre *Jane Eyre*, contribuindo, fortemente, para o contínuo interesse pelo romance mais popular de Charlotte Brontë no campo da análise literária, a crítica feminista tornou-se, por si só, tão paradigmática quanto o romance sobre o qual se debruçou. Não é surpreendente, então, que muitos estudos tenham sido elaborados, nas últimas três décadas, com o fim de verificar os argumentos, polêmicas e controvérsias levantadas por essa crítica, em especial, pela crítica norte-americana da década de 70. Além do estudo de Spivak, já mencionado e também, de certa maneira, tornado canônico, por inaugurar a possibilidade de leitura do romance pelo viés imperialista e pós-colonial, outros autores elegeram não apenas *Jane Eyre*, mas também alguns importantes estudos feministas como objetos de estudo. Harold Bloom, por exemplo, em introdução escrita para uma coletânea de artigos publicados sobre *Jane Eyre* em 1987¹⁰⁵, revisita a crítica feminista, em especial, *The Madwoman in the Attic*, de Gilbert e Gubar.

Bloom salienta a influência de Byron no conjunto da obra das irmãs Brontë, mais especificamente em *Jane Eyre*, traçando um paralelo entre as relações Jane /

¹⁰⁵ BLOOM, Harold (Ed.). *Charlotte Brontë's Jane Eyre*. New York: Chelsea House Publishers, 2007, pp. 1-6.

Rochester e Brontë / Byron. Para Bloom, Brontë se vinga de Byron por meio de Rochester, revelando um sadismo que, em contrapartida, deixa entrever o masoquismo por parte dos leitores masculinos. Bloom acredita que, ao domesticar Rochester, tornando-o dependente de Jane, cego e com uma das mãos amputadas, Brontë se vinga de Byron, exercitando o seu sadismo através do personagem criado a partir de características que o definem como o herói byroniano. (BLOOM, 2007, p. 4) Parece-nos que, ao estabelecer essa relação, Bloom está tentando aplicar o seu conceito, referenciado e questionado por Gilbert e Gubar, de “angústia da influência” (*anxiety of influence*). Enquanto os novos autores (Édipos) precisam “matar” seus pais (Laios), ou seja, os autores consagrados pela tradição, para adquirir autonomia literária, o que Bloom parece sugerir a partir da relação entre Brontë e Byron é que as autoras, em geral, não conseguem matar os seus pais simbólicos (*fathers*), e o máximo que conseguem fazer é maltratá-los através de figuras ficcionais, para adquirirem a sensação de poder. Assim, não podemos deixar de ver, nessa formulação de Bloom, uma tentativa de responder aos questionamentos levantados pelas feministas, mas, ainda, deixando revelar o tom patriarcal de suas argumentações.

Ao projetar tal imagem de Brontë, Bloom modifica a perspectiva criada pelas feministas, especialmente por Gilbert e Gubar, pois revela uma autora que, por meio de sua obra, exerce domínio, utilizando-se, inclusive, da violência física, sobre o herói da ficção, tomado como representante do “pai” simbólico da autora, Byron. Em outras palavras, Brontë se vinga dos homens através de sua ficção, infligindo-lhes dor e sofrimento. Bloom ainda entra em desacordo com Gilbert e Gubar no que concerne a outra questão: enquanto para as feministas, há uma desigualdade sexual entre Jane e Rochester, devido à maior experiência sexual deste, para Bloom, em contrapartida, a imaginação sexual de Jane ultrapassa a de Rochester. (BLOOM, 2007, p. 4) Fica muito claro para nós que este é um tema para o qual não há muito espaço para discussão. Como podemos ter acesso à imaginação de Rochester, se o romance é totalmente narrado do ponto de vista de Jane? Ele pode, inclusive, por causa de suas experiências sexuais passadas, ter uma imaginação sexual muito mais poderosa do que a de Jane. Contudo, temos consciência de que essa discussão está fora do alcance da crítica literária, podendo apenas se restringir a especulações, por não pertencer ao texto literário, por não estar contemplada pelo universo ficcional de *Jane Eyre*.

Ao mesmo tempo em que Bloom identifica uma agressividade em Jane enquanto narradora, direcionando, constantemente, a atenção do leitor para si – *Reader!* – ele

também põe em dúvida o feminismo de Jane, especialmente em passagens extraídas do último capítulo do romance, tais quais: “ever more absolutely bone of his bone, and flesh of his flesh” e “pleasure in my services, most full, most exquisite, even though sad” (BRONTË, 2000, pp. 450-451)¹⁰⁶, denotativas da submissão final de Jane em relação a Rochester.

Muito embora Bloom, em algumas passagens de seu estudo, chegue a descrever a relação entre Brontë e Byron como um romance (BLOOM, 1987, p. 6), o que justifica o paralelismo que ele estabelece entre os dois autores e a relação de Jane e Rochester, para nós, fica muito claro, ao interpretarmos essa perspectiva de Bloom, que tal romance é “incestuoso”, extraído dos desejos fantasiosos da filha por seu pai simbólico – ainda mais sendo Byron esse pai, cuja experiência de vida fora, de fato, marcada por transgressões sexuais e relações incestuosas, inclusive.

Joyce Zonana, por sua vez, em artigo publicado em 1993¹⁰⁷, também possibilita uma leitura inovadora de *Jane Eyre*, sob a ótica do “orientalismo feminista” (*feminist orientalism*), assim definido pela autora:

Specifically, feminist orientalism is a rhetorical strategy (and a form of thought) by which a speaker or writer neutralizes the threat inherent in feminist demands and makes them palatable to an audience that wishes to affirm its occidental superiority. If the lives of women in England or France or the United States can be compared to the lives of women in "Arabia," then the Western feminist's desire to change the status quo can be represented not as a radical attempt to restructure the West but as a conservative effort to make the West more like itself. Orientalism – the belief that the East is inferior to the West, and the representation of the Orient by means of unexamined, stereotypical images – thus becomes a major premise in the formulation of numerous Western feminist arguments. (ZONANA, 1993, p. 594)¹⁰⁸

Assim, encarado como uma estratégia retórica que se apóia nos estereótipos da cultura oriental para criticar e tentar modificar, de maneira implícita e sutil, a própria

¹⁰⁶ “com tanta plenitude o sangue de seu sangue, e a carne de sua carne” e “prazer em meus serviços, inteiro, requintado, embora triste” (BRONTË, 1996, pp. 619-620)

¹⁰⁷ ZONANA, Joyce. The Sultan and the Slave: Feminist Orientalism and the Structure of "Jane Eyre". In: *Signs*, Vol. 18, No. 3 (Spring, 1993), pp. 592-617.

¹⁰⁸ “Especificamente, o orientalismo feminista é uma estratégia retórica (e uma forma de pensamento) pela qual um orador(a) ou escritor(a) neutraliza a ameaça inerente às demandas feministas e as torna palatáveis a uma audiência que deseja afirmar a sua superioridade ocidental. Se as vidas das mulheres na Inglaterra, na França ou nos Estados Unidos podem ser comparadas às vidas das mulheres na “Árabiá”, então o desejo feminista ocidental de modificar o *status quo* pode ser representado, não como uma tentativa radical de reestruturar o ocidente, mas como um esforço conservador de torná-lo mais ocidental. O orientalismo – a crença de que o oriente é inferior ao ocidente e a representação do oriente por meio de imagens não examinadas, estereotipadas – dessa maneira, torna-se uma premissa maior na formulação de inúmeros argumentos feministas ocidentais.” (Tradução nossa)

cultura patriarcal ocidental, o orientalismo feminista, segundo Zonana, está arraigado no discurso feminista ocidental. Entretanto, a autora salienta que tais referências ao orientalismo nesse discurso são feitas, não com o intuito de realmente compreender ou reformar as culturas orientais, mas são motivadas pelo desejo de transformar os valores sociais do ocidente, ainda que preservando algumas de suas instituições e ideologias. (ZONANA, 1993, p. 595)

Analisando em seu artigo, particularmente, o discurso feminista em *Jane Eyre*, Zonana demonstra como o orientalismo feminista e o padrão “sultão / escrava” (*sultan / slave*) está entranhado na tessitura da narrativa de Brontë. Todavia, esse é um aspecto que tem sido pouco estudado em *Jane Eyre*, pois, segundo Zonana, o orientalismo feminista, até recentemente, tem sido, de maneira geral, um tema da história intelectual do ocidente pouco examinado. (ZONANA, 1993, p. 596)

Com o fim de ilustrar esse aspecto do romance, Zonana cita a passagem em que Jane, na volta para Thornfield, aborrecida e constrangida com as compras a que Rochester a submete em Millcote, incomoda-se com o seu olhar encantado, e pede para ele parar de olhá-la daquela maneira, ao que Rochester responde : " 'Oh, it is rich to see and hear her!' He exclaimed. 'Is she original? Is she piquant? I would not exchange this one little English girl for the Grand Turk's whole seraglio-gazelle-eyes, houri forms, and all!' " Por sua vez, Jane retruca:

'I'll not stand you an inch in the stead of a seraglio,' I said; 'so don't consider me an equivalent for one. If you have a fancy for anything in that line, away with you, sir, to the bazaars of Stamboul, without delay, and lay out in extensive slave-purchases some of that spare cash you seem at a loss to spend satisfactorily here'

E quando Rochester pergunta o que ela fará enquanto ele estiver "bargaining for so many tons of flesh and such an assortment of black eyes", Jane, prontamente, responde:

'I'll be preparing myself to go out as a missionary to preach liberty to them that are enslaved – your harem inmates among the rest. I'll get admitted there, and I'll stir up mutiny; and you, three-tailed bashaw as you are, sir, shall in a trice find yourself fettered amongst our hands: nor will I, for one, consent to cut your bonds till you have signed a charter, the most liberal that despot ever yet conferred!' (Brontë, apud ZONANA, 1993, pp.596-597)¹⁰⁹

¹⁰⁹“– Ah! ela é deliciosa de ver e ouvir! – exclamou. – É original? É picante? Não trocaria essa garotinha inglesa por todo o harém do Grão-turco – olhos de gazela, formas de huri e tudo!

A alusão oriental me mordeu mais uma vez: - Não vou nem um minuto fazer-lhe o papel de harém – disse; - portanto, não me considere um equivalente disso. Se o senhor tiver alguma tendência nessa linha, suma daqui, senhor, vá para os bazares de Istambul sem perder tempo, e invista, na compra de um monte de escravas, parte daquele dinheiro economizado que o senhor parece nem saber como gastar por aqui.

O que motiva Jane a fazer tais declarações é a situação de dependência degradante em que se encontra em relação a Rochester. Contudo, ao compará-lo a um sultão, ela não imagina que, de fato, Rochester é um sultão para os padrões ocidentais, e ela, de certa maneira, ao fugir de seu domínio, tanto literalmente – ao fugir dos limites de Thornfield – quanto simbolicamente, desempenha o papel da escrava rebelde. De acordo com Zonana: “she later is able to free herself from a degrading relationship with a man who has bought women, is willing to become a bigamist, and acts like a despot.” (ZONANA, 1993, p. 597)¹¹⁰ Além do mais, esse mesmo homem mantém escondida e encarcerada, em um de seus aposentos, uma “escrava” louca, rebelde, trazida das Ilhas Caribenhas – sua esposa, Bertha Mason.

Segundo a autora, o discurso orientalista feminista, introduzido por Mary Wollstonecraft, em seu texto fundador do feminismo ocidental, *Vindications of the Rights of Woman*, impregnou o discurso feminista do século XIX. (ZONANA, 1993, p. 602) Desse modo, *Jane Eyre* é, segundo palavras de Zonana, “the drama of a Western woman oppressed by Eastern beliefs and practices.” (ZONANA, 1993, p. 602)¹¹¹ Zonana identifica em cada cenário do romance, em cada lar por onde Jane passa em sua trajetória, características que os assemelham a um harém, pois em cada um desses lugares – Gateshead, Lowood, Thornfield, Moor House - encontramos,

communities of dependent women, all subject to the whim of a single master who rules in his absence as much as his presence and who subjects the imprisoned women to the searching power of his gaze. In each of these households, Jane finds her own power of movement and of vision limited; even when she is most in love with Rochester at Thornfield, she recognizes that he stands in her way, “as an eclipse intervenes between man and the broad sun” (ZONANA, 1993, p. 606)¹¹²

- E o que fará você, Janet, enquanto eu estiver negociando tantas toneladas de carne e tal variedade de olhos negros?

- Estarei me preparando para sair pelo mundo como missionária para pregar a liberdade àqueles que estão escravizados – as reclusas de seu harém entre outros. Farei com que me aceitem nele e organizarei um motim; e o senhor, seu paxá de três rabos, num instante, se verá acorrentado em nossas mãos: e eu, mais que qualquer outro, não permitirei que o libertem de suas correntes sem que o senhor antes assine um alvará, o mais liberal que um déspota até hoje já concedeu!” (BRONTË, 1996, pp. 372-373)

¹¹⁰ “Ela, mais tarde, será capaz de se libertar de um relacionamento degradante com um homem que comprou mulheres, está inclinado a se tornar um bígamo e age como um déspota.” (Tradução nossa)

¹¹¹ “o drama de uma mulher ocidental oprimida por crenças e práticas orientais.” (Tradução nossa)

¹¹² “comunidades de mulheres dependentes, todas sujeitas ao capricho de um único senhor, que comanda, tanto em sua ausência, quanto em sua presença, e que submete as mulheres presas ao poder inquiridor de seu olhar. Em cada um desses lares, Jane encontra sua própria capacidade de movimento e de visão limitada; mesmo quando ela está mais apaixonada por Rochester em Thornfield, ela reconhece

Assim, em Gateshead, Jane, Georgiana, Eliza, Bessie, Miss Abbott e, até mesmo, Mrs. Reed encontram-se subjugadas aos desejos de John Reed. Em Lowood, não apenas Jane e Helen Burns, mas todas as meninas residentes do orfanato, assim como Miss Temple e todas as professoras, estão sob o olhar escrutinador de Mr. Brocklehurst. Em Thornfield, Jane, Mrs. Fairfax, a pequena Adèle, Sophie, Leah, Grace Poole e Bertha estão sob o comando de Rochester. E, finalmente, em Moor House, Jane, Mary, Diana e Hannah se sujeitam ao controle de St. John Rivers.

Apesar de Jane expressar o desejo, por meio da alegação citada acima – quando, hipoteticamente, imagina-se em um harém comandado por Rochester – de incitar uma rebelião entre as ocupantes, é Bertha, sua *dark double*, para usar a expressão que Zonana toma de Gilbert e Gubar, que provoca o motim, incendiando o “harém” e cegando o “sultão”. Privado do privilégio despótico de olhar, Rochester não pode mais exercer a função do sultão, o que torna Jane livre para amá-lo, em termos de igualdade, sem sentir-se sua escrava. (ZONANA, 1993, p. 612)

Zonana também se mostra inquieta quanto à passagem final do romance, no que concerne às últimas palavras de St. John, e se posiciona da seguinte maneira:

And by ending her novel with the words of the Christian missionary St. John Rivers, himself one of the domestic despots Jane has had to defy, Bronte leaves the reader with an idealized vision of Christianity as the only satisfactory alternative to Eastern, "Mahometan" – and even Hindu – despotism. While this reversal in the characterization of St. John and the expressed attitude toward Christianity has struck many readers as a self-contradictory shift in Bronte's focus, it in fact confirms and seals the pattern begun with Jane's promise to "go out as a missionary to preach liberty to them that are enslaved" (ZONANA, 1993, p. 613)¹¹³

Acreditamos que Zonana – assim como Griesinger, que se apóia no feminismo bíblico para desvendar o final de *Jane Eyre* – também tenta resolver o enigmático e dificultoso desfecho do romance a partir de sua perspectiva apenas, ou seja, do ponto de vista do orientalismo feminista. Em outras palavras, atribuindo a Brontë a necessidade de superestimar o Cristianismo ocidental, em detrimento das crenças orientais, a autora

que ele obstrui seu caminho, ‘como um eclipse intervém entre o homem e o vasto sol’” (Tradução nossa)

¹¹³ “E, ao terminar o seu romance com as palavras do missionário Cristão St. John Rivers, tendo sido ele um dos déspotas domésticos que Jane teve de desafiar, Brontë deixa o leitor com uma visão idealizada do Cristianismo como a única alternativa satisfatória ao despotismo oriental Maometano – e até Hindu. Enquanto essa reversão na caracterização de St. John e na atitude expressa em relação ao Cristianismo tem chocado muitos leitores, como uma alteração autocontraditória no foco de Brontë, isso, na verdade, confirma e ratifica o padrão iniciado com a promessa de Jane de ‘sair pelo mundo como missionária para pregar a liberdade àqueles que estão escravizados’” (Tradução nossa)

deixa de problematizar o polêmico final do romance. Não é à toa que muitos leitores tenham ficado chocados com a contradição final da narrativa, pois, como já afirmamos, o desfecho da autobiografia de Jane Eyre é, de fato, bastante inquietante. Contudo, situar St. John, extremamente conservador, um déspota doméstico, como a autora mesmo afirma, em sintonia com o desejo de rebelião expresso por Jane em “sair pelo mundo como missionária para pregar a liberdade àqueles que estão escravizados”, é, não apenas uma contradição, mas um argumento pouco convincente. Como uma visão idealizada do Cristianismo pode contribuir com as demandas feministas ocidentais, mesmo que estas estejam implícitas e disfarçadas sob o orientalismo feminista? Ainda mais, através da figura de St. John que, segundo a própria autora, intervém na vida de Jane de forma bastante invasiva, manifestando a característica mais ameaçadora da prática Maometana, ou seja, a negação da liberdade da mulher de escolher o seu objeto de desejo amoroso, o que faz dele o mais brutal de todos os *harem masters* (“donos de harém”) do romance: “St. John becomes the most brutal (and literal) of her [Jane] harem masters and thus the one who evokes from her the greatest effort of rebellion.” (ZONANA, 1993, p. 614)¹¹⁴

Muito embora Zonana empreenda uma leitura inovadora e válida de *Jane Eyre*, fazendo-nos perceber o romance pelo viés do orientalismo feminista, percebemos a sua tentativa de resolução do desfecho da narrativa de Brontë como precipitada, limitada, não convincente, advinda, talvez, da ansiedade de resolver o que a crítica literária vem tentando fazer há bastante tempo, ou seja, desvendar as enigmáticas palavras finais de *Jane Eyre*.

Antoinette Burton, em estudo publicado em 1996¹¹⁵, tenta encontrar as motivações que levam ao interesse constante da comunidade acadêmica literária por *Jane Eyre*. Burton identifica nas mais recentes investigações literárias, não mais o interesse pelo sujeito feminino, que tanto caracterizou a crítica feminista dos anos 70, responsável pela canonização do romance de Charlotte Brontë, mas, sobretudo, a imersão desse sujeito no contexto imperialista vitoriano, o que leva a questionamentos quanto ao próprio processo de canonização, empreendido pela crítica feminista. Segundo a autora, o que tem impulsionado as novas pesquisas é o desejo de problematizar a subjetividade de Jane em relação à figura ambígua e colonial de Bertha

¹¹⁴ “St. John se torna o mais brutal (e literal) dos donos de harém e, conseqüentemente, quem demanda dela [Jane] o maior esforço de rebelião” (Tradução nossa)

¹¹⁵ BURTON, Antoinette. “Recapturing *Jane Eyre*: Reflections on Historicizing the Colonial Encounter in Victorian Britain”. In: *Radical History Review* Jan 1996, pp. 58 - 72.

Mason e, principalmente, o encontro entre ambas, que, no seu entendimento, tem sido mascarado, emudecido e mal-interpretado pela crítica feminista. Por isso, as atuais críticas feministas têm se fundamentado no escrutínio “pós-colonial” da tradição literária feminina britânica. (BURTON, 1996, p. 59)

O fato de *Jane Eyre* ser considerado, desde os escritos de Virginia Woolf, passando por Elaine Showalter, e Sandra Gilbert e Susan Gubar, um texto paradigmático para os estudos feministas, “a cult text of feminism”, conforme Spivak, em trabalho citado acima, fez com que esse romance se tornasse alvo das críticas revisionistas pós-coloniais. Estas, ao mesmo tempo em que lembram que a ascensão do romance e o surgimento da escrita feminina coincidem com o projeto colonial do ocidente, contextualizam, historicamente, o feminismo ocidental da década de 70, marcado pela crença na estabilidade e na homogeneidade da categoria de gênero, portanto, portador de traços colonialistas e passíveis de contestações atuais. Burton lembra, sobretudo, a forte influência que o estudo de Elaine Showalter, *A Literature of their Own*, exerceu sobre essas práticas feministas específicas, voltadas para a produção literária de mulheres anglo-americanas e brancas:

The quest for a womanist heritage (Showalter’s “a literature of their own”) was predicated on the belief that gender was a stable, if not monolithic, category of identity and that “the female literary subculture” had a distinctive and separate history from that of the “malestream.” Such presumptions about the possibility of recovering a pure, purely female, and implicitly white literary past were themselves the product of a historically specific moment in western feminism, and have certainly not been limited to literary critics. (BURTON, 1996, p. 63)¹¹⁶

Burton aponta para o fato de que, embora a literatura seja o local ideal para a promoção de encontros entre colonizador e colonizado (Jane e Bertha), a história britânica está permeada de registros desses encontros reais em território britânico. Portanto, nativos indianos, africanos e caribenhos eram presenças recorrentes na Grã-Bretanha vitoriana. Ora como viajantes, ora como residentes temporários, ou ainda, como membros permanentes de comunidades extra-coloniais, essas presenças afirmavam, a todo instante, os encontros entre colonizadores e colonizados. O que Burton pretende mostrar, a partir desse argumento, é que a figura de Bertha Mason não

¹¹⁶ “A busca por uma herança feminista (‘uma literatura delas próprias’ de Showalter) foi fundamentada na convicção de que gênero era uma categoria estável, ou mesmo monolítica, de identidade, e que a ‘subcultura literária feminina’ tinha uma história distinta e separada das tendências masculinas. Tais presunções sobre a possibilidade de recuperar um passado literário puro, puramente feminino e implicitamente branco são, elas mesmas, o produto de um momento historicamente específico do feminismo ocidental e, certamente, não se limitaram aos críticos literários.” (Tradução nossa)

era tão anômala assim para os leitores vitorianos e para as gerações subsequentes. Na verdade, ela era uma figura cuja representação estava bastante presente na imaginação dos leitores contemporâneos à publicação do romance. Daí, a necessidade, posta pela autora, de historicizar esses encontros entre colonizador e colonizado, de rematerializar esse passado, proporcionando, assim, uma nova visão da “louca do sótão”, e questionando se faz sentido ela ser caracterizada, como foi pela crítica feminista dos anos 70, como uma “estranha”:

The project of historicizing the colonial encounter requires that we rematerialize that presence, and at the same time explain what forces have been and still are at work to make Bertha largely unimaginable except as the figurative “madwoman in the attic.” (BURTON, 1996, p. 67)¹¹⁷

O que gostaríamos de ressaltar aqui é que a loucura de Bertha, elemento que contribui, fortemente, para torná-la “estranha”, não foi inventada pela crítica feminista da década de 70. Esse fato é, literalmente, dado pelo texto literário. Não concordamos com Burton e, conseqüentemente, com a crítica feminista pós-colonial, quando ela responsabiliza a crítica feminista dos anos 70 por mascarar ou emudecer Bertha Mason. Essa personagem é, de fato, textualmente, enclausurada, escondida e emudecida. Temos acesso apenas a ruídos, grunhidos e gargalhadas, e sua história nos é conhecida por meio do relato, altamente parcial, de Rochester, o que faz com que Bertha seja mascarada e emudecida pela própria narrativa. Certamente, é bastante válido que a crítica feminista pós-colonial se pergunte por que a análise de Bertha parece ser apenas possível quando condicionada à análise de Jane, o que a coloca na posição mesma do colonizado, que, da perspectiva do colonizador, só existe em função dele. Entendemos – e concordamos – que, para essa crítica, a personagem Bertha Mason, sua função, sua posição e suas manifestações deveriam ser melhor investigadas, mais problematizadas e relacionadas ao contexto histórico, cultural e sócio-político do romance, sem interpretá-la, apenas, como o alter-ego de Jane, sob a perspectiva da subjetividade da heroína britânica. Todavia, saber que existiam mulheres caribenhas circulando na Grã-Bretanha no período vitoriano não torna Bertha menos “estranha”, quer seja para o próprio público vitoriano, quer seja para os leitores atuais. O que faz de Bertha uma “estranha”

¹¹⁷ “O projeto de historicizar o encontro colonial requer que rematerializemos aquela presença e, ao mesmo tempo, que expliquemos quais forças têm estado, e ainda estão, ativas para tornar Bertha, em grande medida, inimaginável, exceto como a figurativa ‘louca do sótão.’” (Tradução nossa)

é, definitivamente, a sua loucura, acrescentada a sugestões iniciais, dadas pela narrativa, de que sua presença em Thornfield é sobrenatural, misteriosa e incompreensível.

Sandra Gilbert, em trabalho publicado em 1998¹¹⁸, revê a sua posição feminista dos anos 70, reconhecendo o que Burton afirma, ou seja, que o seu trabalho, em conjunto com Susan Gubar, foi produto de um momento histórico específico. Logo, ela procedeu a uma análise de *Jane Eyre* que convinha aos interesses, extremamente passionais, do movimento feminista daquele período:

My analysis was a product of its historical moment, and so it obviously emphasized just those aspects of *Jane Eyre* that dramatized issues to which we in the women's movement had begun to awaken with special passion in those years: the "hunger, rebellion and rage" fostered in both Charlotte Brontë and her heroines by a coercive cultural architecture; the subversive strategies through which author and characters alike sought to undermine the structures of oppression; and the egalitarian sexual as well as social relationships toward which the novel strove. (GILBERT, 1998, pp. 353-354)¹¹⁹

Contudo, Gilbert admite que, muito embora estivesse envolvida com os ideais feministas, em seus momentos de introspecção, desde a sua adolescência, desejava, fervorosamente, que Jane se deixasse envolver pela paixão por Rochester e se entregasse, a despeito de princípios pessoais e do orgulho feminista, a essa relação transgressora. Porém, essa reação passional não condizia com a postura feminista daquele momento, que se recusava a ceder aos apelos românticos do romance, para se deter em seus aspectos políticos:

When in moments of what sociologists call "introspection" I analyzed my own earlier responses to the relationship between Jane and her "master," I had to admit to myself that in my teens I'd wanted more than anything for her to run off with him to the south of France (...)
And as a feminist critic in the seventies, I knew that I too had to flee temptation. I had to rigorously repress my own desire for Jane's and Rochester's "furious lovemaking" to reach a romantic – and more specifically a sexual climax – and undertake instead a weary journey across the moors to a political position (GILBERT, 1998, pp. 354-355)¹²⁰

¹¹⁸ GILBERT, Sandra. "*Jane Eyre* and the Secrets of Furious Lovemaking". In: NOVEL: A Forum on Fiction, Vol. 31, No. 3, Thirtieth Anniversary Issue: II (Summer, 1998), pp. 351-372.

¹¹⁹ "Minha análise foi um produto de seu momento histórico e então, obviamente, enfatizou apenas aqueles aspectos de *Jane Eyre* que dramatizavam as discussões para as quais nós, do movimento feminista, tínhamos começado a despertar com especial paixão naqueles anos: 'o desejo, a rebelião e a fúria', fomentadas em Charlotte Brontë e em suas heroínas por uma arquitetura cultural coerciva; as estratégias subversivas através das quais a autora e as personagens buscavam minar as estruturas de opressão; e os relacionamentos, tanto sexuais, quanto sociais, igualitários, para os quais o romance empenhava-se em se direcionar." (Tradução nossa)

¹²⁰ "Quando, em momentos que os sociólogos definem como introspecção, eu analisava as minhas primeiras reações ao relacionamento entre Jane e seu 'senhor', eu tinha que admitir para mim mesma

Assim, Gilbert questiona se não é esse *furious lovemaking*, ao invés de sua dimensão política, que faz de *Jane Eyre* um romance popular, chegando, inclusive, a levantar a hipótese de que a razão pela qual os leitores contemporâneos à publicação do romance ficaram escandalizados reside no fato de Jane se mostrar tão francamente disposta ao desejo sexual. (GILBERT, 1998, p. 356) Entretanto, Gilbert não pretende, com a sua argumentação, anular tudo o que afirmara no passado a respeito de *Jane Eyre*. Ao contrário, ela quer problematizar o que já especulou, e tentar encontrar a motivação que faz esta narrativa de Brontë ser, continuamente, fascinante e revolucionária:

Let me make it quite plain that I don't in any way want to repudiate earlier claims I've made about *Jane Eyre*. Rather, I want to elaborate, complicate, and enrich them by speculating that the perpetual fascination of this novel arises at least in part from its ambivalent obsession with "furious lovemaking," that is, from its impassioned analyses of the multiple dramas of sexuality. (...) But it was almost certainly the startling, even shocking intensity with which Jane publicly formulates unladylike eroticism as well as indecorous social resentment that struck so many Victorians as revolutionary. (GILBERT, 1998, pp. 356-357)¹²¹

Gilbert identifica em *Jane Eyre* padrões de composição ficcional de populares romances do século XVIII, precursores do romance do século XIX. Assim, segundo Gilbert, podemos ver, com muita clareza, elementos de *Pamela*, de Samuel Richardson, bem como elementos de *Mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliffe. Entretanto, Brontë se apóia nesses padrões ficcionais, familiares aos leitores vitorianos, mas não abre mão da originalidade, ao desconstruir esses padrões e reuni-los de uma maneira completamente nova. O enredo da Cinderela, encontrado em Richardson, aglutina-se ao enredo do Barba-azul, presente em Radcliffe. Desse modo, temos uma síntese dessas referências

que, em minha adolescência, eu tinha desejado, mais do que tudo, que ela fugisse com ele para o sul da França (...)

E, como uma crítica feminista, eu sabia que eu também tinha que fugir da tentação. Eu tinha que, rigorosamente, reprimir a minha própria vontade de que o 'furioso ato de amar' de Jane e Rochester alcançasse um clímax romântico – mais especificamente, sexual – e empreender, ao invés, uma cansativa jornada por sobre os charcos para alcançar uma posição política" (Tradução nossa)

¹²¹ "Quero deixar claro que eu não pretendo, de forma alguma, repudiar as primeiras reivindicações que fiz sobre *Jane Eyre*. Mais do que isso, eu quero elaborar, complicar, enriquecê-las, ao especular que a perpétua fascinação desse romance provém, pelo menos em parte, de sua obsessão ambivalente com o "furioso ato de amar", ou seja, de suas apaixonadas análises acerca dos múltiplos dramas da sexualidade. (...) Mas, quase que certamente, foi a intensidade surpreendente, até mesmo chocante, com que Jane, publicamente, formula tanto o seu erotismo impróprio para uma mulher, quanto o seu indecoroso ressentimento social, que levou tantos vitorianos a considerarem o romance revolucionário." (Tradução nossa)

na narrativa de Brontë, que fazem de *Jane Eyre* um romance inaugural: “it's possible to summarize this novel's narrativewith a *National Inquirer* headline: CINDERELLA MEETS BLUEBEARD!” (GILBERT, 1998, p. 357)¹²²

Apesar de as personagens femininas de *Jane Eyre* e suas histórias se prestarem a comparações com a tradicional Cinderela, seus perfis variam da auto-abnegação suicida e da extrema resignação – Helen Burns, por exemplo – até a paixão homicida e a extrema rebelião – Bertha Mason – passando pela autorepressão de Jane, que busca, ao longo de sua trajetória formativa, alcançar um equilíbrio entre essas posturas, o que perpassa, também, por um equilíbrio entre a renúncia completa e total aos desejos corporais e o extravasamento desmedido do desejo sexual. (GILBERT, 1998, pp. 359-361)

Já os personagens masculinos do romance parecem ser, por sua vez, variadas versões do Barba-azul, cujas ações repercutem desde a auto-abnegação masoquista até a excitação (paixão) sádica. Dentre estes últimos Barbas-azuis, os bestiais – segundo Gilbert, *bestial Bluebeards* – encontramos John Reed e Brocklehurst; quanto aos primeiros, a autora cita St. John Rivers como exemplo de auto-abnegação masoquista, já que este negocia e renuncia aos seus desejos mais intensos, em favor de seus ideais cristãos. (GILBERT, 1998, p. 363) Contudo, St. John não deixa perder de vista a característica que o define como Barba-azul, ou seja, a sua tendência “femicida”, ao tentar convencer Jane a ceder a seu pedido de casamento sem amor, o que, simbolicamente, matá-la-ia:

Yet when he attempts to coerce Jane into a loveless marriage that would, as she herself insists, "kill" her, it becomes clear that even the most apparently renunciatory of men may incarnate the femicidal threat symbolized by Bluebeard. (GILBERT, 1998, p. 364)¹²³

Enquanto St. John representa a repressão do desejo masculino, Rochester, o Barba-azul por excelência do romance de Brontë, dramatiza o erotismo masculino incontrolado. Contudo, assim como Jane encontra-se dividida entre os vários modelos de Cinderela que encontra ao longo do romance, Rochester se confronta com os padrões de autoabnegação masoquista e de excitação sádica, vivenciando conflitos que fazem

¹²² “é possível resumir a narrativa desse romance com uma manchete no *National Inquirer*: CINDERELA ENCONTRA O BARBA-AZUL!” (Tradução nossa)

¹²³ “No entanto, quando ele tenta coagir Jane a aceitar um casamento sem amor que, como ela mesma insiste, ‘matá-la-ia’, fica claro que mesmo o mais aparentemente renunciador dos homens pode encarnar a ameaça femicida simbolizada pelo Barba-azul.” (Tradução nossa)

dele e de Jane mais semelhantes do que antagonistas. De acordo com Gilbert, Jane é “the mate rather than the prey of Bluebeard.” (GILBERT, 1998, p. 362)¹²⁴

Gilbert credita ao desfecho do romance uma solução feliz, otimista, resultado da conciliação das diferenças entre a Cinderela e o Barba-azul, corroborando, assim, com a sua argumentação anterior, posta em *The Madwoman*. Porém, ela relembra, para que esta conciliação seja, realmente, efetiva, fazem-se necessários alguns ajustes: o Barba-azul tem sua virilidade diminuída, devido à mutilação que sofre, o que faz da Cinderela um ser pleno, inteiro, completo, *whole*. Assim, é preciso que ambos se afastem para uma localidade remota, tal qual Ferndean, para viverem uma relação igualitária, completamente desconhecida e inaceitável para a sociedade vitoriana. (GILBERT, 1998, p. 368)

Não obstante, apesar do otimismo de Gilbert, ela também não consegue decifrar as palavras finais do romance, cedidas a St. John. Ela atribui este desfecho ao fato de St. John representar um contraste à relação amorosa de Jane e Rochester, cuja realização dependeu, efetivamente, da remoção das figuras de Bertha Mason e de St. John Rivers, e da desobstrução dos aspectos que estes, simbolicamente, representavam:

With the exorcism of both the id-like Bertha and the superegoistic St. John from the plot, repression can be repressed, sacrifice sacrificed. Jane has come to Rochester, and St. John is coming to God. (GILBERT, 1998)¹²⁵

Tal hipótese não é convincente o suficiente para nos fazer crer que, para contrastar o seu destino com o de St. John, Jane dá a ele as últimas e enigmáticas palavras de sua própria autobiografia. Como Emily Griesinger lembra, ao propor uma formulação otimista e romântica para o desfecho da narrativa, Gilbert ignora a forte dimensão religiosa das palavras de St. John, e apela para a distorção de seus sentidos, não apenas secularizando-as, mas erotizando-as, e fazendo-nos crer também que, ao ouvir a voz de Rochester, Jane experimenta uma “epifania orgástica” – *orgasmic epiphany*. (GRIESINGER, 2008, p. 52)

Parece-nos, portanto, que nem a leitura crítica sob a ótica do Cristianismo, nem as análises propostas pela crítica feminista recente conseguiram elucidar o desfecho de *Jane Eyre*. No entanto, tais perspectivas proporcionam novas possibilidades de leitura do romance de Brontë, revelando as diversas camadas de significados contidas na

¹²⁴ “mais a companheira do que a vítima do Barba-azul.” (Tradução nossa)

¹²⁵ “Com o exorcismo do id e do superego que Bertha e St. John representavam, respectivamente, do enredo, a repressão pôde ser reprimida, e o sacrifício, sacrificado. Jane veio até Rochester e St. John foi até Deus.” (Tradução nossa)

narrativa e suas contradições, confirmando, assim, a magnitude deste romance, ao mesmo tempo, carismático e inquietante, empático e enigmático, pleno e duvidoso.

3.3.Conformismo ou revolta?

A crítica feminista de *Jane Eyre* foi, não apenas revista e revisitada, mas, sobretudo, desconstruída, em especial, no concernente ao caráter subversivo da protagonista do romance de Charlotte Brontë, cujo comportamento serviu de paradigma ao movimento literário feminista dos anos 70. Algumas críticas mais recentes lançam um olhar completamente diferente para o comportamento da heroína de Brontë, identificando, em suas atitudes, muito mais conformismo e ajustamento aos padrões de feminilidade da sociedade vitoriana do que subversão, revolta e transgressão.

Talvez o estudo mais conhecido nesse sentido seja o artigo de Bette London, publicado em 1991.¹²⁶ Nesse trabalho, a autora persegue a argumentação de que o percurso traçado e rememorado por Jane em sua autobiografia reforça os estereótipos de feminilidade vitorianos, escondidos sob uma aparente trama questionadora dos valores sociais em voga no século XIX. London chega a compará-lo a um *conduct book* – “livro de conduta” – gênero bastante popular no século XIX, direcionado para as mulheres, com o intuito de instruí-las quanto a comportamentos sociais apropriados: “Appropriating the strategies of the conduct book, *Jane Eyre* deploys these means in the interests of a new production only superficially antithetical to the paradigms of domestic regulation.” (LONDON, 1991, p198)¹²⁷

Para London, Brontë, em *Jane Eyre*, destila prazer do sofrimento silencioso, ou seja, prazer da submissão. Entretanto, a autora admite que tal compreensão da narrativa problematiza as leituras empreendidas pela crítica feminista, que tomou o romance como um documento feminista arquetípico. Assim, ela ressalta, dentre os estudos feministas, *The Madwoman*, e sua influente contribuição para a leitura de *Jane Eyre* como um romance subversivo, e o ensaio já mencionado de Gayatri Spivak, como sendo o primeiro estudo que interroga as qualidades feministas de *Jane Eyre*, enxergando

¹²⁶ LONDON, Bette. “The Pleasures of Submission: Jane Eyre and the Production of the Text”. In: ELH, Vol. 58, No. 1 (Spring, 1991), pp. 195-213.

¹²⁷ “Apropriando-se de estratégias do livro de conduta, *Jane Eyre* lança mão desses recursos em benefício de uma nova produção, apenas superficialmente antitética aos paradigmas de regulação doméstica.” (Tradução nossa)

neste os valores individualistas burgueses daquele período, bem como idéias discriminatórias de classe e de raça. (LONDON, 1991, pp. 198-199)

Para London, *Jane Eyre*, a despeito de ser narrado por uma mulher e dirigido a um público, majoritariamente, feminino, reproduz a ideologia dominante masculina. A mulher é exposta menos como um “sujeito feminino militante” – *the militant female subject* – do que como um construto social e cultural. (LONDON, 1991, p. 199) Indo de encontro à argumentação da crítica feminista, London aponta para a estrutura da narrativa autobiográfica como uma estratégia criada para ratificar os valores de feminilidade vitorianos, e como um agente que opera no sentido de controlar e corrigir as falhas e as irregularidades da mulher:

Its autobiographical mechanisms work to document and produce the docile body approved for Victorian womanhood, a body organized for social use: to serve, to suffer, to sacrifice, to (silently) obey. Within the structure of the narrative this subject is engendered through the disciplinary gaze, and narrative itself becomes the agent of a self-surveillance that exposes and corrects the woman's irregular traits: the marks of the child, the criminal, the ill, and insane. (LONDON, 1991, pp. 199-200)¹²⁸

London procede a uma leitura de *Jane Eyre* a partir da qual é possível identificar em sua trama uma fábula moral, na qual os exageros e excessos cometidos na juventude são corrigidos e disciplinados à medida que a protagonista amadurece. Citando Foucault em *Vigiar e Punir – Disciplina and Punish* – London chama a atenção para o fato de que os meios disciplinadores utilizados no século XIX produziam tanto a docilidade quanto a delinquência. Assim, a crítica feminista se deteve apenas na Jane delinquente, esquecendo-se da Jane dócil, submissa e convencional. Para a autora, a delinquência e a docilidade de Jane não são antagônicas, mas são componentes interligados de um *continuum* cultural. (LONDON, 1991, pp. 201-203)

London reconhece que essa sua visão de *Jane Eyre* confronta a leitura feminista do romance, que elegeu a protagonista de Brontë como o protótipo do sujeito feminino. Sob a ótica da autora, faz-se necessário investigar esse intenso desejo da crítica feminista em proceder a uma leitura “recortada” da narrativa, limitada aos elementos de subversão e de rebeldia da heroína, correndo o risco de se deixar levar por uma

¹²⁸ “Seus mecanismos autobiográficos funcionam para documentar e produzir o corpo social dócil aprovado para a comunidade feminina vitoriana, um corpo organizado para o uso social: servir, sofrer, sacrificar, obedecer (silenciosamente). Dentro da estrutura da narrativa, esse sujeito é engendrado através do olhar disciplinador, e a narrativa mesma se torna o agente de um processo de autovigilância, que expõe e corrige os traços irregulares da mulher: as marcas da criança, da criminosa, da doente, da insana.” (Tradução nossa)

interpretação parcial e equivocada do romance, expondo-se ao perigo de se deixar encantar pela aparente rebeldia de Jane:

As I have tried to demonstrate, the militant female subject, Jane Eyre, speaks more to the desire of certain feminist critics than to the novel's cultural or textual effects. And feminist criticism might do well to investigate this desire itself. For to reengage the terms of Victorian criticism, I would like to suggest that the desire to fix Jane as the source of militant feminism represents, for the modern critic, one of the preeminent dangers of the text; it is to be dazzled by the spectacle of Jane's (controlled) rebelliousness. (LONDON, 1991, p. 204)¹²⁹

Assim como Joyce Zonana, London também especula acerca do poder do olhar. Enquanto o olhar de Rochester determina a sua força e poder, pois examina e subjuga o que está sob o seu domínio, ela lembra que o olhar de Jane em Thornfield indica paralisia, dependência, fraqueza; seu olhar só pode ser autorizado quando Rochester não pode mais enxergar, no final da narrativa. Dessa maneira, o seu poder não advém de seu olhar sobre Rochester, mas de seu olhar por Rochester, da oportunidade de servi-lo, e de ver e interpretar o mundo por ele. Com o retorno da visão de Rochester, Jane perde esse poder e se volta para si mesma, por meio da autobiografia: “With the return of Rochester's vision, Jane's gaze turns back upon herself, to the woman – book and pencil in hand – writing the authorized production we read.” (LONDON, 1991, pp. 206-207)¹³⁰ Mesmo o argumento de que Jane está no controle da narrativa, pois é dela o ponto de vista dos acontecimentos, é desconstruído por London, que vê na produção narrativa de Jane as estruturas da ideologia doméstica do auto-controle, da auto-composição, no sentido de ajustar-se às convenções: “It might be understood as composing the self – in all senses of the word: constituting it; assembling its parts; arranging and distributing its features; adjusting and quieting it.” (LONDON, 1991, p. 202)¹³¹

London, apoiando-se em Mary Ann Doane em *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, e ajustando suas idéias para o cinema à narrativa do século

¹²⁹ “Como eu tenho tentado demonstrar, o sujeito feminino militante, Jane Eyre, corresponde mais ao desejo de certos críticos feministas do que aos efeitos culturais e textuais do romance. E a crítica feminista deveria investigar esse desejo propriamente dito. Para reempregar os termos da crítica vitoriana, eu gostaria de sugerir que o desejo de fixar Jane como a fonte do feminismo militante representa, para o crítico moderno, um dos perigos preeminentes do texto, que é ficar deslumbrado com o espetáculo da rebelião (controlada) de Jane.” (Tradução nossa)

¹³⁰ “Com o retorno da visão de Rochester, o olhar de Jane volta-se para si mesma, para a mulher – livro e lápis na mão – escrevendo a produção autorizada que lemos.” (Tradução nossa)

¹³¹ “Ela [a produção narrativa] deve ser entendida como a composição do próprio ser – em todos os sentidos da palavra: constituindo-se; juntando suas partes; organizando e distribuindo suas características; ajustando-se e acalmando-se.” (Tradução nossa)

XIX, tenta explicar a empatia que *Jane Eyre* provoca no público feminino. Assim, citando Doane, London indica as qualidades que estruturam a posição subjetiva das mulheres na narrativa do século XIX e as qualidades culturais atribuídas, em geral, às mulheres como possíveis causas da proximidade existente entre o sujeito (o narrador) e o objeto (o público leitor), o que induz a um elevado nível de simpatia:

"Proximity rather than distance, passivity, overinvolvement and overidentification." These features, aligned with other qualities culturally ascribed to the woman - "an excess of emotion, sentiment, affect, empathy"- collapse the distance between subject and object, between "I" and "you", inducing a state of heightened sympathy. (LONDON, 1991, p. 207)¹³²

Mais adiante, London, junto com Doane, lembra que em gêneros associados à mulher, o prazer é indissociável da dor. Desse modo, ela identifica em *Jane Eyre* passagens altamente empáticas, associadas a estratégias narrativas que solicitam a irmandade de outras mulheres – o público leitor – na compreensão e na participação de experiências dolorosas, estabelecendo, enfim, a conexão entre empatia, prazer e dor:

In fact, it is through the intensity of remembered pain – rendered present by overcharged rhetoric, excruciating detail, and relentless minutiae – that the narrative works its identification, implicating the reader in Jane's fate, in the pleasure of viewing again and again what one finds almost intolerably poignant. (LONDON, 1991, p. 208)¹³³

No entanto, gostaríamos de lembrar que a associação entre empatia, prazer e dor não é exclusiva de gêneros femininos, sendo, estruturalmente, essencial a qualquer elaboração poética que se proponha empática e que deseje provocar a comoção trágica por parte da recepção da obra. Discutiremos isso com mais propriedade teórica no segundo capítulo, quando tratarmos da *Poética* de Aristóteles, e de conceitos e idéias formuladas pelo estagirita, válidos até hoje no estudo de teoria literária, tais como empatia, piedade e terror, catarse, entre outros.

London conclui seu estudo citando Adrienne Rich – em trabalho mencionado acima – e dirigindo a atenção para o comprometimento da crítica feminista com os seus próprios mitos (sendo a heroína do romance de Brontë um de seus mais poderosos),

¹³² “‘Proximidade, mais do que distância, passividade, super-envolvimento e super-identificação.’ Essas características, associadas a outras qualidades culturalmente imputadas à mulher – ‘um excesso de emoção, sentimento, afeto, empatia’ – fazem a distância entre o sujeito e o objeto, entre o ‘eu’ e o ‘você’, entrar em colapso, induzindo a um estado de elevada simpatia.” (Tradução nossa)

¹³³ “De fato, é através da intensidade da dor lembrada – tornada presente por uma retórica sobrecarregada, detalhes excruciantes e minúcias impiedosas – que a narrativa produz sua identificação, envolvendo o leitor no destino de Jane, no prazer de visualizar, repetidamente, o que é quase intoleravelmente doloroso.” (Tradução nossa)

criados para validar a sua fundamentação teórica e para disfarçar os mecanismos que garantem a sua existência. Sob a perspectiva de London, o romance de Brontë não é, definitivamente, um manifesto feminista de autocriação, mas, muito pelo contrário, uma espécie de guia de autodisciplina. A autora sugere que a crítica feminista reconsidere a sua própria produção e reveja a subversão da protagonista de Brontë, pois London chega à extrema afirmação de que a maior ameaça que *Jane Eyre* pôde ter representado para os leitores vitorianos não está em sua revolta contra a cultura doméstica, mas, ao contrário, na perfeita ratificação dos valores dessa mesma cultura. O romance traz à tona os obscuros prazeres da submissão e, segundo London, esta deveria ser a maior inquietação da crítica feminista. (LONDON, 1991, pp. 208-210)

Gostaríamos de ressaltar algumas questões discutidas por London em seu artigo e que, sob o nosso ponto de vista, requerem uma consideração mais cuidadosa e uma reflexão mais aprofundada. London faz referência ao fato de que a protagonista de *Jane Eyre*, à medida que vai crescendo e amadurecendo, corrige as faltas e os excessos cometidos durante a juventude e, dessa forma, ajusta-se às convenções culturais domésticas vitorianas. Não devemos esquecer que o *bildungsroman* por excelência, como concebido por Lukács¹³⁴, exige do(a) protagonista essa negociação entre os seus desejos juvenis e as demandas do mundo, sendo o amadurecimento e a formação do personagem o resultado de tal conflito. *Jane Eyre* é, a partir da concepção de Lukács, sem dúvida, um romance de formação, no qual os valores religiosos, patriarcais e sociais não são, simplesmente, introjetados na protagonista, que passaria, então, a reproduzir, mecanicamente, esses valores. Ao contrário, Jane negocia, constantemente, seus princípios com os da sociedade em que está imersa, não ingressando nos extremos da total revolta ou da total concessão, mas, sobretudo, tentando equilibrar seus desejos e as condições impostas pelo mundo.

Ademais, a autora acusa a crítica feminista de ter procedido a uma leitura extremada, mitificada de *Jane Eyre*, projetando na protagonista e na trama do romance seus próprios anseios e parcialidades, enxergando, apenas, a revolta e a delinquência de Jane. Não obstante, poderíamos nos perguntar por que London insiste em apenas ver a docilidade de Jane, parecendo ceder ao desejo premente de elaborar uma antítese à proposta feminista, apenas se detendo nos aspectos da narrativa que corroboram com a cultura doméstica vitoriana. Não seria tal postura também reveladora de uma

¹³⁴ Como já afirmamos anteriormente, discutiremos o conceito de *bildungsroman* mais aprofundadamente no segundo capítulo.

parcialidade, no mínimo, questionável? Afinal de contas, a crítica feminista, em especial *The Madwoman*, de Sandra Gilbert e Susan Gubar, não ignora a ambigüidade do caráter de Jane. Tanto que, por esse motivo, projetaram em Bertha Mason a fúria, a sexualidade, a transgressão e a delinquência existentes na própria Jane – e em Brontë – que, aos olhos da sociedade, é dócil, inofensiva e ajustada, mas nós, leitores, que temos acesso a sua interioridade, sabemos do turbilhão de emoções, contraditórias, conflituosas e intensas, que Jane vivencia sem externá-las. Com essas objeções, não pretendemos desmerecer ou invalidar a proposta de London, já que o ajustamento às convenções sociais vitorianas perpassa, sim, a obra de Brontë, que almejava conquistar o público leitor de sua época e, para isso, incorporou em *Jane Eyre*, sua primeira publicação de sucesso, elementos que convinham ao gosto da recepção vitoriana / romântica, reunindo, assim, os seus valores éticos e estéticos¹³⁵. Entretanto, não concordamos com a completa e total submissão de Jane, pois, ao fazer isto, estaríamos obliterando a complexa dimensão dessa personagem, ora rebelde, ora reprimida, ora subversiva, ora ajustada, ora independente, ora submissa. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que não devemos ceder à tentadora proposta feminista de encarnar em Jane o mito feminista revolucionário, o que seria ingênuo e até mesmo anacrônico – e não acreditamos que tenha sido esta a leitura de Gilbert e Gubar, cuja principal contribuição está em tentar desvendar, justamente, essa inquietante dualidade da protagonista, estendida para a figura de Bertha Mason – também devemos aceitar que essa submissão prazerosa, sugerida por London, não define ou determina Jane Eyre, sendo esta complexa, instigante, ou mesmo, inapreensível, o que talvez justifique a constante curiosidade da crítica literária sobre esse romance de Brontë.

London também sonega o poder de Jane como detentora do ponto de vista da narrativa, pois entende sua autobiografia como uma estratégia realizada com o objetivo de compor o próprio ser, empreendida com a finalidade de se integrar, de se controlar, de se ajustar às convenções. Compreendemos que a narradora, após ter passado pelas experiências que relata, possui o discernimento e a capacidade de organização, de integração e de controle possibilitadas pelo presente “pacificado”, pela leitura retroativa de seu próprio passado, conseguindo entender e construir as relações de causa e efeito,

¹³⁵ Um estudo mais aprofundado sobre a relação entre a autora e o público da Inglaterra vitoriana encontra-se publicado nos Anais do III Colóquio Cidadania Cultural. Cf. LIMA, Danielle Dayse Marques de. “*Jane Eyre* e a tradição: o romantismo intencional de Charlotte Brontë”. In: JUSTINO, Luciano B. & JOACHIM, Sébastien (orgs.). *Representações inter / intraculturais (Literatura / Arte , Outros domínios)*. Recife: Livro Rápido, 2008, pp. 437-452.

alcançando um entendimento mais totalizante do próprio eu, chegando a aplicar técnicas antecipatórias (prolepses), de suspense e relaxamento – próprias do romance gótico – para contar a sua história. Todavia, acreditamos que contestar a força de Jane como narradora é ir de encontro à teoria da narrativa, pois é inegável que, ao apreendermos, na qualidade de leitores, as situações, as personagens e os conflitos pela perspectiva do narrador(a)-protagonista, conferimos a este(a) o evidente poder de envolver a recepção, de provocar empatia para si mesmo(a), de direcionar a imaginação e as emoções do público. Portanto, acreditamos que Jane é, incontestavelmente, revestida de poder e de influência sobre o público, o que, conseqüentemente, atesta o seu poder como mulher e o poder de seu olhar sobre as situações da narrativa, em geral, olhar que filtra os eventos por meio de sua subjetividade, e não condicionado a Rochester, como London declara.

Paul Schacht, em ensaio também publicado em 1991¹³⁶, parece tentar buscar uma posição conciliatória entre a leitura de *Jane Eyre* realizada pela crítica feminista e a postura enfatizada por Bette London, através do estudo do conceito de autorespeito – *self-respect* – e as implicações sociais, econômicas, políticas e filosóficas contidas nesse termo. Segundo Schacht, autorespeito condiz com os princípios do individualismo econômico, do liberalismo político e do feminismo anglo-americano do início do século XIX. Contudo, tal conceito incorpora certas contradições, refletidas em Charlotte Brontë e em *Jane Eyre*, que constituem o objeto específico de estudo desse seu artigo: “This essay examines some of the ways in which Jane’s behavior and hence Brontë’s novel enacts those contradictions and thereby reproduces, in some measure, tensions within liberal and feminist thought of the period.” (SCHACHT, 1991, pp. 423-424)¹³⁷

Essas contradições são responsáveis pelas oscilações presentes no romance entre revolta e conformismo, entre rebelião e conservadorismo, cujos extremos foram observados, respectivamente, pela crítica feminista e pelo estudo de Bette London. Inclusive, Schacht menciona ambas as tendências, apontando para os possíveis equívocos resultantes de tais leituras parciais do romance de Brontë, em especial, para os perigos da interpretação proposta por London:

I will argue that Jane’s concern for self-respect must be included among the causes for one of the novel’s most puzzling divisions, that between its rebellious and conformist elements. (...)

¹³⁶ SCHACHT, Paul. “*Jane Eyre* and the History of Self-Respect”. In: *Modern Language Quarterly*, Jan 1991, 52, pp. 423- 453.

¹³⁷ “Este ensaio examina algumas formas pelas quais o comportamento de Jane e, conseqüentemente, o romance de Brontë, representa essas contradições e, por meio disso, reproduz, em alguma medida, tensões dentro dos limites do pensamento liberal e feminista do período.” (Tradução nossa)

Contradictions like these do not square with interpretations whether offered by Brontë's admirers or by her detractors – that make *Jane Eyre* an unmitigatedly radical text. For this reason, recent criticism has prudently cautioned against viewing Brontë's novel as a simple manifesto of rebellion, particularly feminist rebellion, and has instead tried to remind us how *Jane Eyre* "performs its own cultural complicity."¹³⁸ Yet such skepticism has its own special dangers. For one thing, excessive emphasis on the novel's adherence to convention, on its submission to the prescriptions of duty, can easily obscure the potency of its impulse (however limited) toward rebellion. For another, skeptical criticism of the novel can take a decidedly ominous turn, making Jane and Brontë sound childish, dishonest, or hypocritical and fixing blame at the personal level – where author and character have either deceived or failed us – even as the critic (rightly) insists on situating them within a larger cultural picture. (SCHACHT, 1991, pp. 424-426)¹³⁹

Fundamentando-se na *Teoria dos Sentimentos Morais – Theory of Moral Sentiments* – de Adam Smith, que, de acordo com Schacht, foi de fundamental importância para o estabelecimento do individualismo econômico e do liberalismo político, advindos das necessidades da nova classe burguesa, o autor identifica nos pensamentos e nas ações da protagonista do romance de Brontë relações complexas e paradoxais entre a aprovação externa, ou seja, a aprovação dos outros, da sociedade, e a auto-aprovação. Ambas as aprovações estão contidas na idéia de autorespeito, que demanda respeito por si próprio a partir do nível de respeitabilidade conquistada em meio aos grupos sociais. Schacht credita a necessidade de Jane de se libertar da opressão patriarcal e de classe à preocupação com o auto-respeito. Desse modo, as contradições inerentes a esse conceito são refletidas nas atitudes, gestos, impulsos e valores de Jane, tomados como ambivalentes e contraditórios, o que justifica as posições extremadas da crítica feminista e da crítica mais recente, realizada por London. (SCHACHT, 1991, pp. 434-436)

¹³⁸ Frase extraída do estudo de Bette London, referenciado acima. Cf. LONDON, 1991, p. 204.

¹³⁹ "Eu argumentarei que a preocupação de Jane com o auto-respeito deve ser incluída entre as causas para uma das mais intrigantes divisões do romance, aquela entre os seus elementos rebeldes e conformistas. (...)

Contradições como essas não correspondem nem às interpretações oferecidas pelos admiradores de Brontë, nem às oferecidas por seus detratores – que fazem de *Jane Eyre* um texto absolutamente radical. Por essa razão, a crítica recente vem, prudentemente, advertindo contra a visão do romance de Brontë como um simples manifesto de rebelião, particularmente, de rebelião feminista, e vem, por sua vez, tentando lembrar como *Jane Eyre* 'desempenha a sua própria cumplicidade cultural'. Contudo, tal ceticismo apresenta seus próprios perigos especiais. Por um lado, a ênfase excessiva na aderência do romance à convenção, na sua submissão às prescrições do dever, pode, facilmente, obscurecer o potencial de seu impulso (ainda que limitado) para a rebelião. Por outro lado, a crítica cética do romance pode tomar uma direção, decididamente, nefasta, fazendo com que Jane e Brontë pareçam infantis, desonestas ou hipócritas, e situando a culpa no nível pessoal – onde autor e personagem ou nos enganaram, ou nos desapontaram – mesmo quando o crítico insiste (corretamente) em situá-las dentro dos limites de um quadro cultural mais abrangente." (Tradução nossa)

Schacht identifica as três áreas principais nas quais é notável a preocupação de Jane com a noção de autorespeito, o que leva a personagem a agir de maneira contraditória, oscilatória, conflituosa ou, poderíamos até mesmo afirmar, dramática. Convém salientar que essas três áreas, apontadas por Schacht, assemelham-se bastante, ou possuem relação direta, com as três dimensões, postas ao longo deste capítulo – independência financeira, integridade moral e realização amorosa - presentes na trajetória formativa de Jane, cuja conciliação representa o grande desafio, ou o grande conflito dramático, a ser enfrentado pela heroína do romance:

As mentioned earlier, there are three conspicuous areas where Jane's consistent concern for self-respect pushes her to think and act in apparently contradictory ways, making her seem divided between the claims of revolt and duty. These are **class and poverty, sexual morality, and the social role of women**. (SCHACHT, 1991, p. 437, grifo nosso)¹⁴⁰

Schacht percebe que as figuras masculinas apresentadas no percurso de Jane – John Reed, Brocklehurst, Rochester, St. John Rivers – tentam, de alguma forma, obliterar a sua força e o seu desejo por independência, através do exercício da autoridade ou da sedução, o que constitui, seguindo as palavras do autor, “the main drama of *Jane Eyre*”¹⁴¹, ou seja, os grandes pontos de tensão e de conflito do romance. A resistência de Jane a essas tentativas provém do respeito por si própria e da autoconfiança. Para o autor, essa conexão entre autorespeito e autoconfiança é determinante para que Jane interprete a dependência como um fator degradante. Contudo, é nesse ponto que se encontra o grande paradoxo de *Jane Eyre*, pois o auto-respeito **depende** da respeitabilidade, ou seja, da capacidade de obtenção do respeito alheio. Assim, para adquirir o respeito por si mesma, Jane precisa do respeito e da aprovação das outras pessoas, inclusive, das personagens masculinas, o que explica as contradições de seu comportamento, ora subversivo, ora condescendente. (SCHACHT, 1991, p. 440)

Muito embora Schacht não faça referência direta ao conceito de *bildungsroman*, a idéia do confronto entre o ser e o mundo (Lukács), ou ainda, entre o ser e o mundo em

¹⁴⁰ “Como mencionado anteriormente, há três áreas conspícuas onde a preocupação consistente de Jane por autorespeito a impele a pensar e a agir de maneiras aparentemente contraditórias, fazendo com que ela pareça dividida entre as reivindicações da revolta e do dever. São elas **classe e pobreza, moralidade sexual e o papel social das mulheres**.” (Tradução nossa, grifo nosso)

¹⁴¹ “o drama principal de *Jane Eyre*” (Tradução nossa)

um dado momento histórico (Bakhtin)¹⁴², e sua relação com a noção de auto-respeito, está posta da seguinte maneira:

Jane Eyre experienced the tension between self and world in part as the tension between internal and external approval that inhered in her ideal of self-respect. Connected with economic individualism, political liberalism, and nascent feminism, this ideal was not Jane's or Brontë's invention but a given of their historical moment. Much of what seems incongruous in their attitudes and actions may originate in their consistent commitment to this ideal (SCHACHT, 1991, p. 450)¹⁴³

A posição assumida por Schacht nos parece muito mais cautelosa, equilibrada e cuidadosa com o contexto histórico de *Jane Eyre* do que a proposta de London. Além de proceder a um detalhado estudo sobre a origem do conceito de auto-respeito e suas implicações no novo contexto burguês do final do século XVIII e do início do século XIX, Schacht traz à tona a discussão sobre as ambigüidades constantes em *Jane Eyre*, sem atribuir motivações revolucionárias ou conservadoras, mas, simplesmente, tentando estabelecer relações entre essas ambivalências e as tensões do momento histórico da obra, sem deixar de ver os dois aspectos. Dessa maneira, o autor evita posturas radicais e não põe em questão a qualidade e a validade de críticas anteriores, oferecendo uma perspectiva compatível com a complexidade do romance, aberto a múltiplas leituras e investigações. Inclusive, identificamos nas tensões históricas apontadas por Schacht uma semelhança com as contradições investigadas por Terry Eagleton, em trabalho mencionado anteriormente. Contudo, enquanto o enfoque daquele está na historicização do conceito de autorespeito, nos conflitos aí contidos e na sua relação com as demandas da nascente burguesia, Eagleton se apega aos valores em choque no início do século XIX, ou seja, aos valores da aristocracia e da burguesia daquele período, sendo as incoerências presentes em *Jane Eyre* e na biografia de Brontë atribuídas ao seu momento histórico peculiar. O que parece ser comum a todas as críticas que avaliamos até o momento é o questionamento de ambigüidades, ambivalências, contradições, oposições, oscilações, enfim, no romance, que se prestam a diversas possibilidades de análise e de interpretação, devido à inquietude causada na crítica pela ausência do sentimento de completa apreensão da obra.

¹⁴² Discutiremos o conceito de *bildungsroman* conforme esses dois autores no segundo capítulo.

¹⁴³ "Jane Eyre experimentou a tensão entre o ser e o mundo, em parte, como a tensão entre a aprovação externa e a interna, que é inerente ao seu ideal de autorespeito. Conectado com o individualismo econômico, com o liberalismo político e com o feminismo nascente, esse ideal não foi invenção de Jane ou de Brontë, mas um dado de seu momento histórico. Muito do que parece incongruente em suas atitudes e ações deve ter se originado de seu compromisso consistente com esse ideal" (Tradução nossa)

Madeleine Wood, em artigo publicado em coletânea intitulada *Gilbert & Gubar's The Madwoman in the Attic After Thirty Years*, organizada por Annette Federico¹⁴⁴ – cujo principal objetivo é reunir novas e diferentes perspectivas acerca das temáticas tratadas por Gilbert e Gubar, sem deixar de levar em consideração a contribuição das autoras para a crítica literária – também, como London e Schacht, problematiza a oscilação apresentada por Jane em *Jane Eyre* entre conformismo e revolta. Segundo Wood, a peregrinação de Jane, ao contrário do que fora afirmado por Gilbert e Gubar, não se dá em direção ao progresso, mas trata-se de uma oscilação entre dois comportamentos alternantes. Jane está tão presa aos seus próprios desejos quanto às estruturas patriarcais, ou seja, ao mesmo tempo em que ela está “encurralada” pelas estruturas masculinas, ela também está atrelada ao desejo pela figura masculina. (WOOD, 2009, p. 95)

Wood se apóia no conceito de trauma de Freud e identifica, no episódio do cômodo vermelho, o trauma de infância vivido por Jane logo no início da narrativa, cuja temática, associada, simultaneamente, ao medo e ao afeto pela figura masculina, repete-se, compulsivamente, ao longo da trajetória de Jane, marcada pelo trauma da prisão feminina – *the feminine enclosure* –, do cárcere domiciliar. Isso porque, no cômodo vermelho, Jane vivencia a ambigüidade de uma experiência, ao mesmo tempo, confortante e aterrorizante. Presa dentro do quarto, Jane se lembra da figura paternal de seu tio morto, Mr. Reed, que interviu por ela e por sua mãe no passado e que, antes de morrer, tratou de salvaguardar a integridade de Jane, por meio de um pedido de promessa feito a Mrs. Reed. Interpretado pela crítica feminista como o protótipo do encarceramento das emoções e dos desejos femininos, Wood lembra a sensualidade implicada na descrição das cores, dos móveis e, mais destacadamente, da cama, localizada no centro do cômodo vermelho, lugar de vida e de morte, de Eros e de Tânatos. Entretanto, quando Jane se dá conta da possibilidade da presença sobrenatural do tio no cômodo, ela entra em estado de terror, experimentando a situação mais traumática de sua vida. Portanto, Jane repetirá esse trauma original muitas vezes durante o seu percurso, estabelecendo relações de prazer e medo com as figuras masculinas, vivenciando situações ora forçadas, ora deliberadas, de prisão domiciliar. (WOOD, 2009, pp. 96-97).

¹⁴⁴ WOOD, Madeleine. “Enclosing Fantasies: *Jane Eyre*”. In: FEDERICO, Annette (ed.). *Gilbert & Gubar's The Madwoman in the Attic After Thirty Years*. Missouri: University of Missouri Press, 2009, pp. 94-110.

No concernente às estruturas patriarcais e ao comportamento ambivalente de Jane que, ora foge dessas estruturas, pois elas representam e simbolizam a opressão e o medo sentidos no cômodo vermelho, ora aceita e, até mesmo, deseja estar inserida nessas estruturas, pois elas também simbolizam o conforto e a proteção do amor paternal, Wood afirma o seguinte:

not only does Jane wish to burn down patriarchal structures, she wishes to exist within them, be accepted by them, and appropriate them. It is this fundamental ambivalence that leads to the novel's repetitive or traumatic symbolic structure. It is the feminine problem of *exclusion* that cannot be resolved. (WOOD, 2009, pp. 100-101)¹⁴⁵

Dessa maneira, a autora declara que a peregrinação de Jane não segue o curso linear do desenvolvimento pessoal ou da maturidade independente, como defendido por Gilbert e Gubar em *The Madwoman*. (WOOD, 2009, p. 101) Em outras palavras, não há progressão na formação da protagonista, mas repetição do trauma original, o que nos permite afirmar que, para Wood, *Jane Eyre* não é um *bildungsroman* no sentido clássico, pois a formação de Jane se dá por meio de comportamentos repetitivos, por meio de movimentos circulares.

Wood aponta que Jane parece sempre estar situada entre dois padrões de conduta masculinos, como por exemplo, em sua infância, entre Mr. Lloyd, o “pai” bom, e Mr. Brocklehurst, o “pai” mau. Ambos, segundo Wood, simbolizam a ambigüidade de sentimentos (afeto e medo, desejo e terror) de Jane em relação a Mr. Reed, sentidos no cômodo vermelho. (WOOD, 2009, p. 101) Isso se torna ainda mais complexo quando a protagonista se vê dividida entre Rochester e St. John Rivers, pois os dois personagens apresentam tanto as características do “pai bom”, quanto as do “pai mau”, o que responde pelo comportamento oscilante e conflituoso de Jane ao conviver com essas duas figuras masculinas.

Para Wood, as figuras patriarcais em *Jane Eyre* são temidas pelo excesso de poder social. Contudo, por causa do trauma original, vivido no cômodo vermelho, há um padrão de comportamento, por parte de Jane, que faz com que ela se aproxime e, em seguida, se distancie da “fonte masculina de amor” – *the male source of love*. Esse padrão é responsável pelas “clausuras” patriarcais experimentadas por Jane – e das quais ela foge – e identificadas por Gilbert e Gubar em *The Madwoman*, ou seja,

¹⁴⁵ “Jane não apenas deseja destruir as estruturas patriarcais, ela deseja existir dentro de seus limites, ser aceita por elas e apropriá-las. É essa ambivalência fundamental que conduz à estrutura simbólica traumática ou repetitiva do romance. É o problema feminino da *exclusão* que não pode ser resolvido.” (Tradução nossa)

Gateshead, Lowood, Thornfield, Moor House e, finalmente, Ferndean. (WOOD, 2009, p. 104) Todavia, vale ressaltar que nem todas as personagens masculinas são fontes de amor. Muito pelo contrário, John Reed e Brocklehurst, por exemplo, são fontes de amargura, de humilhação e de desamparo. Entretanto, de fato, Jane “foge” de Gateshead e do domínio de John Reed para Lowood; lá, ela se defronta com Brocklehurst e, após a saída de Miss Temple da instituição, ela “foge” para Thornfield; sob o domínio de Rochester, tão excessivamente poderoso, a ponto de infringir as convenções religiosas, morais e legais, Jane, amedrontada, parte sem rumo, até se deparar com Moor House e com os seus primos legítimos; finalmente, após a tentativa de controle calvinista por parte de St. John Rivers, Jane retorna para Rochester e, juntos, ambos se enclausuram em Ferndean. Nessa situação final, Jane não é mais ameaçada pela figura patriarcal de Rochester, pois este perde parte de sua virilidade ao ter uma das mãos amputadas e perder a visão, tornando-se, assim, dependente de Jane. Ademais, esta recebe a herança de seu tio paterno, o que a equipara, socialmente, a Rochester, tendo sido amparada, mais uma vez, por um tio que, assim como Mr. Reed, exerce a função de pai, por duas razões: primeiramente, por protegê-la e evitar, por meio da carta que a sobrinha lhe escreve, que Jane se envolva em uma relação transgressora com Rochester; depois, por torná-la herdeira de sua fortuna:

Once more a dying uncle saves Jane from a social fall, just as Mr. Reed did upon his own deathbed. Jane's bid for freedom from Rochester's oppressive attentions takes the form of an appeal to an absent father figure, who then “saves” her from her lover. The affective problem set up in the red room is repeated. (WOOD, 2009, p. 105)¹⁴⁶

Wood chama a atenção para a importante função desempenhada por St. John Rivers no romance, em geral, negligenciado pela crítica literária, em detrimento do caráter sedutor e atraente de Rochester. No entanto, é St. John quem propicia a Jane um refúgio, ou um “ancoradouro” – *mooring* – com um enorme potencial emocional e sensorial. Ademais, segundo a autora, ele não é apenas a antítese de Rochester, como é comumente observado pela crítica, mas representa, sobretudo, uma mutação masculina da própria Jane, levando a medida de autocontrole a níveis extremos. (WOOD, 2009, p. 106)

¹⁴⁶ “Mais uma vez, um tio moribundo salva Jane de uma derrocada social, exatamente como o Sr. Reed fez sobre o seu leito de morte. A proposta de Jane para se libertar das atenções opressivas de Rochester toma a forma de um apelo para uma figura paterna ausente, que, então, ‘salva’ Jane de seu amante. O problema afetivo estabelecido no cômodo vermelho se repete.” (Tradução nossa)

Moor House, de acordo com Wood, é uma clausura doméstica bastante significativa em *Jane Eyre*, pois, ao tomar conhecimento da herança recebida do tio e, logo em seguida, proceder à distribuição igualitária da fortuna com os seus primos, Jane assume a posição patriarcal da família, tornando-se a “rainha” daquela esfera doméstica, “the ‘queen’ at the center of a domestic establishment”¹⁴⁷ (WOOD, 2009, p. 107). Entretanto, é em Ferndean que Jane se enclausura totalmente, juntamente com Rochester. Quanto ao desfecho do romance, Wood assume posição contrária a de Gilbert e Gubar, aproximando-se mais da perspectiva de Harold Bloom, já comentada acima:

Brontë destroys her romantic, wandering Byronic ideal: Jane puts Rochester firmly in his domestic place. (...) The novel ends with a potentially distorted image of love: Jane’s marriage is based not on spiritual equality but on Rochester’s dependence. (WOOD, 2009, p. 108)¹⁴⁸

Desse modo, ao acreditar que Brontë destrói o ideal de herói byroniano, Wood assume uma postura semelhante à de Bloom, que interpreta a debilidade física e a “domesticação” de Rochester como um ato de vingança praticado por Brontë contra Byron. Wood não parece crer na igualdade espiritual entre Jane e Rochester, como fizeram Gilbert e Gubar em *The Madwoman*, lembrando que a condição de dependência de Rochester desestabiliza a relação de igualdade do casal. Assim, Wood associa o desfecho da narrativa a mais uma repetição do trauma original, vivido por Jane no cômodo vermelho, ou seja, à experimentação ambígua e simultânea de afeto e clausura: “Jane’s ambivalent attitude to male love and masculine power is resolved in a claustrophobic pairing” (WOOD, 2009, p. 108)¹⁴⁹. Logo, ao invés de progredir linearmente, Jane repete os mesmos movimentos de fuga e de retorno, ao longo de sua peregrinação, compactuando e realizando-se, no final, com os valores domésticos:

Jane perpetuates her own enclosure. Her movement through the novel can best be seen as a seesaw rather than a linear progression towards maturity. (...) Jane’s journey shows that enclosure can provide security, warmth, and its own domestic gods.” (WOOD, 2009, p. 109)¹⁵⁰

¹⁴⁷ “A ‘rainha’ no centro de um estabelecimento doméstico” (Tradução nossa)

¹⁴⁸ “Brontë destrói o seu ideal Byroniano, romântico, errante: Jane coloca, firmemente, Rochester em seu lugar doméstico. (...) O romance termina com uma imagem do amor potencialmente distorcida: o casamento de Jane não é baseado na igualdade espiritual, mas na dependência de Rochester.” (Tradução nossa)

¹⁴⁹ “A atitude ambivalente de Jane em relação ao amor e ao poder masculino é resolvida por meio de uma união claustrofóbica” (Tradução nossa)

¹⁵⁰ “Jane perpetua a sua própria clausura. Seu movimento ao longo do romance pode ser melhor descrito como o movimento de uma gangorra do que como uma progressão linear em direção à

Wood, indo de encontro à leitura de Gilbert e Gubar, não vê o desfecho como uma solução conciliatória, mas, como grande parte da crítica de *Jane Eyre*, como mais um indicativo da ambivalência e da ambigüidade do romance, por ser utópico e pouco realista: “The final scenes at Ferndean reveal the author’s ambivalence concerning Jane’s pilgrimage. The ending is more than a compromise: it is utopian, unworldly, and shaded in ambiguity.” (WOOD, 2009, p. 109)¹⁵¹

Apesar de a leitura de Wood ser bastante válida e interessante, discordamos, apenas, no tocante à formação da protagonista. Mesmo que consideremos os movimentos de Jane como repetitivos e resultantes do trauma experimentado no cômodo vermelho – o que faz muito sentido – para nós é incontestável que, em meio a essa repetição de movimentos, há um eixo que encaminha Jane para o desenvolvimento pessoal e para a maturidade. Jane repete padrões de comportamento, mas aprende e aplica o conhecimento retido ao longo de sua jornada. Ela aprende a manter-se financeiramente autônoma, tem seus princípios pessoais postos à prova e se torna mais madura com o sofrimento, além de compreender o amor e o valor de amar e ser amada, seja por meio da convivência com os Rivers, que, mais adiante na narrativa, contrastam com os Reeds, seja por meio da calorosa experiência amorosa com Rochester, em contraste com a gélida rigidez de St. John.

Acreditamos que esta revisão da crítica feminista e sociológica – tanto a crítica paradigmática dos anos 70, quanto a mais recente – é de grande valor para apoiar as considerações teóricas literárias posteriores, e para fornecer as referências necessárias à análise do romance proposto como *corpus* de nossa tese. Uma vez que tal revisão apresenta as mais relevantes perspectivas através das quais *Jane Eyre* foi lido, compreendido e interpretado, será, então, possível avançarmos nas discussões, propondo novas maneiras de avaliar o romance em questão, esperando contribuir, assim, para os estudos literários.

maturidade. (...) A jornada de Jane mostra que a clausura pode proporcionar segurança, ternura e seus próprios deuses domésticos.” (Tradução nossa)

¹⁵¹ “As cenas finais em Ferndean revelam a ambivalência da autora no concernente à peregrinação de Jane. O final é mais do que uma solução conciliatória: é utópico, surreal e obscurecido pela ambigüidade.” (Tradução nossa)

II. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA: ROMANCE DE FORMAÇÃO E DRAMA

A new chapter in a novel is something like a new scene in a play
(Jane)

1. A mistura de gêneros literários

Poderíamos perguntar, à partida, por que fundamentar teoricamente o presente trabalho, cujo *corpus* é constituído por uma narrativa literária, mais especificamente, um romance de formação, também a partir dos princípios e das perspectivas teóricas do texto dramático? Uma das motivações, talvez até bem óbvia, em se tratando de estudos literários, é a mistura de gêneros literários vislumbrada no romance objeto deste trabalho. Afinal de contas, a interpenetração de gêneros se faz presente nas mais diversas obras, desde os contextos mais antigos até os mais modernos, especialmente depois do Romantismo, movimento estético pautado na quebra de paradigmas e na subversão das normas neoclássicas de composição, portanto, propenso à mistura de estilos e gêneros. Em outras palavras, *Jane Eyre*, romance influenciado pela ideologia romântica, é representativo dessa mistura de gêneros, sendo uma narrativa que apresenta qualidades dramáticas. Daí a necessidade de abordarmos o drama em nossa fundamentação teórica.

De modo geral, os fenômenos literários se inserem, convencionalmente, em uma das três grandes formas, os chamados três gêneros literários, assim postos desde Platão e Aristóteles, e corroborados pela teoria literária moderna. Platão afirma haver, no Livro III de *A República*¹⁵², três formas literárias: a que se manifesta por meio da imitação de personagens, como se dá na tragédia e na comédia, a que se manifesta através do relato do próprio poeta, como ocorre nos ditirambos, e a que une o relato do poeta às imitações dos personagens, como acontece com as epopeias. (PLATÃO, 2006, p. 143) Aristóteles, por sua vez, ratifica a proposição de Platão, ao fazer a seguinte afirmação na *Poética*¹⁵³:

¹⁵² PLATÃO. *A República (Da Justiça)*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.

¹⁵³ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos objetos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. (ARISTÓTELES, 1993, p. 25)

A despeito dessa declaração explícita acerca de três modos de imitar poeticamente – em outras palavras, na forma narrativa, na forma lírica (“na própria pessoa”) e na forma dramática (“mediante todas as pessoas imitadas”) – Aristóteles, ao longo da *Poética*, ao estabelecer critérios para a estruturação de uma tragédia perfeita, aproxima, constantemente, esta da epopeia, o que já legitima, desde a antiguidade, as correspondências entre os gêneros dramático e narrativo.

Já no século XX, Anatol Rosenfeld¹⁵⁴ distingue três grandes gêneros literários – a Lírica, a Épica e a Dramática – a partir das características predominantes das obras literárias, qualificando esses três grandes gêneros como categorias substantivas. Porém, não deixa de flexibilizar essa categorização, ao definir três gêneros literários adjetivos – lírico, épico e dramático – referentes às qualidades secundárias dos gêneros, presentes em maior ou menor grau, nas obras literárias. (ROSENFELD, 2000, pp. 17-18) Dessa maneira, podemos falar de um “poema (substantivo) dramático (adjetivo)”, ou de um “drama épico”, ou ainda, de um “romance dramático”, como acreditamos ser o caso de *Jane Eyre*, que é, mais especificamente, um “romance de formação dramático”.

Outra grande motivação pela qual percorremos a teoria do drama está relacionada ao fato de que, neste trabalho, colocamos em relevo as experiências dramáticas e trágicas que compõem a formação da protagonista do romance de Brontë. Estamos propondo que elementos dramáticos e trágicos impulsionam a heroína em direção à conquista e à conciliação dos seus três objetivos principais: independência financeira, integridade dos princípios pessoais e realização amorosa. Assim, acreditamos ser imprescindível a definição e a distinção entre diversos conceitos respeitantes à dramaticidade e à tragicidade.

Começamos, contudo, por um percurso pela história e pela teoria do romance de formação, gênero ao qual *Jane Eyre* se encontra filiado “substantivamente”, digamos assim, conforme a teoria dos gêneros literários de Rosenfeld. Mais adiante,

¹⁵⁴ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

prossequiremos com reflexões sobre a teoria do drama, o gênero “adjetivo” no tocante ao romance de Brontë.

2. Teoria do romance de formação

2.1. Uma breve história do *bildungsroman*

Antes de iniciarmos o nosso percurso pela teoria do *bildungsroman*, empreenderemos uma breve jornada para examinar a sua história na tradição crítica literária, desde a origem do termo, no começo do século XIX, até suas reverberações posteriores. O termo *bildungsroman* decorre da junção de duas palavras em alemão: *bildung* – formação e *roman* – romance, tradução para o português resultando em “romance de formação”, conceito que, ao lado do original alemão, é utilizado pela teoria e pela crítica brasileiras. Apesar da aparente simplicidade do ponto de vista etimológico, o termo esconde complexas significações, podendo abarcar desde definições as mais generalizantes até as mais limitadas. Através do estudo de Wilma Patricia Maas¹⁵⁵, que se propõe a uma pesquisa de caráter historiográfico da constituição do *bildungsroman* como signo literário, buscamos compreender como a história literária tem lidado com esse conceito, de maneira a podermos usá-lo, ao longo deste trabalho, de forma consistente e precisa.

O conceito de *bildungsroman* está intrinsecamente relacionado com o romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister* (1795-1796), de Johann Wolfgang Von Goethe, considerado, desde a origem do termo, o paradigma, o arquétipo do romance de formação. Por sua vez, tanto a criação do termo como o romance de Goethe articulam-se com o processo histórico, cultural e estético vivenciado pela Alemanha nas três últimas décadas do século XVIII. Nesse período, a Alemanha experimentava um forte anseio por uma literatura que representasse o “espírito alemão”, que lhe conferisse uma identidade nacional. De fato, o termo e o romance traduzem o espírito da época, trazendo à tona o desejo burguês pela *bildung*, ou seja, por uma formação universal, até então apenas acessível à aristocracia, em contraposição ao pragmatismo e à limitação ao conhecimento técnico e mercantilista da classe média burguesa. Não é à toa que a forma

¹⁵⁵ MAAS, Wilma Patricia Mazardi Dinardo. *O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na História da Literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

literária veiculadora desse ideal seja um romance, gênero burguês que, ao final do século XVIII, a despeito de todos os preconceitos enfrentados por sua aproximação com o universo prosaico da burguesia, já é aceito, na Alemanha, como gênero sério, em grande parte devido ao próprio Goethe que, com o sucesso estrondoso de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), contribuiu para aumentar o nível de respeitabilidade do romance. Sob a ótica de Maas, tal desejo da burguesia alemã por uma formação mais plena e pelo autoaperfeiçoamento, divulgado pelo *bildungsroman*, representa um movimento em direção à sua emancipação política, já levada a cabo pela burguesia francesa. Em suas palavras:

(...), o *Bildungsroman* desvenda-se como instituição social, como um mecanismo de legitimação de uma burguesia incipiente, que quis ver refletidos seus ideais em um veículo literário (o romance) que apenas começara a se firmar. É assim que, na Alemanha, o *Bildungsroman* mostrou-se a contrapartida estética de acontecimentos que, na França, se davam no plano político. (MAAS, 2000, p. 17)

O termo foi criado pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern em 1810, durante uma conferência na Universidade de Dorpat. Vale a pena transcrevermos os trechos do texto da conferência, também transcritos por Maas, nos quais Morgenstern se refere ao *bildungsroman*:

[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance. (...) Como obra de tendência mais geral e abrangente da bela formação do homem, sobressai-se, com seu brilho suave, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, obra duplamente significativa para nós alemães, pois aqui o poeta nos oferece, no protagonista e nas cenas de paisagens, vida alemã, maneira de pensar alemã, assim como costumes de nossa época. (Morgenstern, apud MAAS, 2000, pp. 46-47)

A partir dessa definição inaugural, podemos sublinhar algumas características, mencionadas primeiramente por Morgenstern, e consagradas como pertencentes ao *bildungsroman* por quase dois séculos pela crítica:

1. Morgenstern aponta para o desejo de formação do protagonista, cuja trajetória é narrada desde o início, ou seja, desde a sua juventude, em um romance, cuja estrutura teleológica – aspecto que o diferencia de outros tipos de romance – culmina na perfectibilidade, na formação plena do protagonista;

2. Esse tipo de romance objetiva não somente narrar a trajetória formativa do protagonista, mas, por meio deste, apresentar um modelo de como proceder em situações semelhantes da realidade, sendo tal narrativa revestida, assim, de função didática, contribuindo, também, para a formação e o aprendizado do leitor;
3. Morgenstern já associa o conceito de *bildungsroman* ao romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, tomando a obra de Goethe como exemplo maior do tipo de romance que ele pretende definir como *bildungsroman*. Tal articulação entre conceito e obra persiste na teoria e crítica literárias posteriores;
4. Morgenstern também associa o romance de Goethe ao “espírito nacional alemão” do final do século XVIII, acentuando, desse modo, a historicidade do conceito de *bildungsroman*.

Morgenstern, dessa maneira, ao fundar o termo, também já o associa a determinadas características e relações que serão repetidas e perpetuadas por outros estudiosos do *bildungsroman*. Entretanto, a despeito de ter dado o passo inicial no que concerne à criação do conceito e ao estabelecimento de seus aspectos mais relevantes, o termo *bildungsroman* só passa a circular, efetivamente, no discurso intelectual-acadêmico por obra do filósofo idealista Wilhelm Dilthey, em 1870. Em sua obra *A Vida de Schleiermacher*, Dilthey ratifica as considerações de Morgenstern, contribuindo, assim, para a instauração e divulgação do termo *bildungsroman*. Contudo, é em obra posterior, *Experiência Vivida e Poesia*, que Dilthey amplia o conceito de Morgenstern:

Tais romances representam também a maneira pela qual o jovem protagonista entra em conflito com as duras realidades do mundo, amadurecendo então por meio das diferentes experiências da vida, encontrando-se a si mesmo e tornando-se consciente de sua missão sobre a terra. (Dilthey, apud Jacobs, apud MAAS, 2000, p. 48)

Dilthey acrescenta, então, dois aspectos à definição de Morgenstern que gostaríamos de tratar mais de perto:

1. O conflito entre as aspirações juvenis do protagonista e “as duras realidades do mundo”: muito embora tal contraste entre as ambições do personagem e as demandas do mundo seja, de maneira geral, um componente do gênero romance – afinal de contas, conforme Hegel, o romance nasceu do choque entre a poesia

do coração e a prosa do mundo¹⁵⁶ – tal afirmação nos remete à concepção de conflito do próprio Hegel, quando este trata da poesia dramática e identifica no conflito a essência mesma do drama. Voltaremos a tratar do conflito sob a perspectiva dramática mais adiante.

2. Por meio desse contraste, o protagonista amadurece e alcança um senso de compreensão acerca de si mesmo e de seu lugar na sociedade. Em outras palavras, por meio das “duras” experiências vividas, das dores, da experimentação com as frustrações de seus ideais, ou seja, por meio da vivência dos conflitos com a realidade, o protagonista atinge um equilíbrio, encontrando o seu lugar no mundo. Isso decorre de um necessário ajuste entre as suas ambições e as cobranças sociais, o que nos direciona, mais uma vez, para Hegel, para o gênero dramático e para a necessidade, conforme a sua argumentação, de resolução do conflito dramático, como veremos em seção posterior, dedicada ao drama e à tragédia.

Maas aponta ainda para a importância de dois outros autores, cujas obras reverberaram nas definições e abordagens posteriores sobre o *bildungsroman*: *O Romance Alemão de Desenvolvimento até o ‘Wilhelm Meister’ de Goethe* (1926) de Mellita Gerhard, e *O Surgimento do Bildungsroman Alemão no Século XVIII* (1934) de Ernst Ludwig Stahl. Segundo Maas, as considerações de Morgenstern, de Dilthey, de Gerhard e de Stahl demarcaram o território do *bildungsroman*, e poucos foram os estudos seguintes que ultrapassaram as fronteiras estabelecidas por tais autores. As primeiras problematizações, de acordo com Maas, começaram a surgir a partir da década de 1980. (MAAS, 2000, pp. 50-52)

Além dessa “fossilização” das definições de *bildungsroman*, que se estendeu por décadas, outro problema para a crítica e para a teoria literárias, identificado por Maas na história do conceito, reside no paradoxo contido na historicidade e na superexposição do conceito. Por um lado, o *bildungsroman* encontra-se atrelado ao contexto histórico e estético da Alemanha do final do século XVIII. Por outro, ao longo de quase duzentos anos após o lançamento de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, o termo extrapolou seus limites temporais e espaciais, e passou a ser empregado para designar romances de formação de outras nacionalidades e de outras épocas. Essa desvinculação

¹⁵⁶ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Vol. IV. São Paulo: EDUSP, 2004, p. 138.

do momento original do conceito pode levar, conforme Maas, a uma utilização leviana do termo, que corre, assim, o risco de perder consistência conceitual:

A grande circulação do termo *Bildungsroman* pelas literaturas nacionais européias, e, mais recentemente, também pelas americanas, levou a uma superexposição do conceito. O recurso ao *Bildungsroman* passou a ser uma estratégia teórica e interpretativa capaz de abarcar toda produção romanesca na qual se representasse uma história de desenvolvimento pessoal. (MAAS, 2000, p. 24)

A manutenção da historicidade do conceito também é problemática para os estudos literários, pois tende a restringir o uso do termo a circunstâncias muito específicas, o que resultaria na classificação de apenas algumas obras, junto a *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, como autênticos *bildungsromane*, invalidando romances já consagrados pela crítica e por enciclopédias como romances de formação – obras alemãs e de outras nacionalidades – ao longo de quase duzentos anos. Daí as seguintes questões, postas por Maas, no que diz respeito à existência do gênero *bildungsroman* e à sua capacidade de continuidade histórica:

A pergunta que se impõe é: quais são as conseqüências, para os estudos literários, da utilização demasiada de um termo tão impregnado de circunstancialidade e historicidade? É possível efetivamente reconhecer a existência de um gênero literário chamado romance de formação, para além das circunstâncias peculiaríssimas de sua origem, entre as quais se encontram mesmo cenas fundamentais da constituição do nacionalismo moderno e da emancipação burguesa? (MAAS, 2000, p. 24)

Dessa forma, Maas identifica nas definições tradicionais do *bildungsroman* uma oscilação entre a limitação do conceito às especificidades históricas de sua origem e a ampliação do emprego do termo, que pode designar romances de outras épocas e de outras nacionalidades que compartilham algumas características com o arquetípico *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. (MAAS, 2000, pp. 59-60)

Jürgen Jacobs, citado por Maas, em livro de 1989 sobre o *bildungsroman* – *Der Deutsche Bildungsroman* – propõe uma definição geral e flexível do termo, a qual compreende romances que vão além da Alemanha do século XVIII, e que adotaremos neste trabalho, por crermos que a proposição abrangente de Jacobs se coaduna com a trajetória formativa da heroína de Charlotte Brontë em *Jane Eyre*. Mais adiante, quando tratarmos do *bildungsroman* feminino, problematizaremos, por sua vez, a definição proposta por Jacobs:

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é freqüentemente descrito de

forma reservada e irônica; entretanto, ele é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história da “formação”. (Jacobs, apud MAAS, 2000, p. 62)

Da exposição de Jacobs, podemos inferir que “uma sucessão de enganos e decepções” é extremamente necessária para o processo formativo do protagonista, já que seria por meio disso que o personagem atinge o equilíbrio com o mundo. Em outras palavras, poderíamos afirmar que é por meio dos erros e dos equívocos cometidos pelo protagonista que este aprende a lidar com o mundo, com o qual inicialmente se confronta e, depois, passa a negociar as suas aspirações, a fim de se ajustar à configuração da realidade exterior. Dessa maneira, podemos aproximar o romance de formação do drama, pois as categorias de erro (trágico) e de conflito (dramático) seguido de resolução, culminando no equilíbrio das forças em choque, são do gênero dramático, como veremos mais adiante, quando nos ocuparmos da fundamentação teórica do drama.

Jacobs também delimita as características de um *bildungsroman*, assim resumidas por Maas:

- o protagonista deve ter uma consciência *mais ou menos* explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de auto-descobrimiento e de orientação no mundo;
- a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento;
- além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política. (MAAS, 2000, p. 62)

Em vista dessas características apontadas por Jacobs, podemos sustentar que *Jane Eyre*, a despeito de ser um romance inglês do século XIX, é um *bildungsroman*. Jane é consciente de seu processo de aprendizagem e, por mais que ela deseje experimentar aventuras e entrar em contato com o desconhecido, ela sabe que as experiências que vive não são aleatórias, elas contribuem para a sua formação. Jane pouco erra em sua trajetória, talvez pelo fato de que ela não tenha objetivos pré-determinados, tal qual o Wilhelm Meister de Goethe, que persegue a carreira teatral e o contato com a aristocracia. Apesar de sua inquietação e de sua curiosidade acerca do mundo, as possibilidades de atuação social para Jane são bem mais reduzidas do que

para Wilhem Meister, devido a sua condição de mulher na Inglaterra vitoriana. Ademais, as aspirações e desejos de Jane são menos de ordem social e mais de ordem emocional – o desejo de amar e de ser amada em termos de igualdade – e é por esse viés que ela entra em choque com a sociedade e com as demandas do mundo. Nas poucas instâncias em que se equivoca, Jane assim o faz por efeito dos erros cometidos por personagens masculinos, como podemos extrair da dinâmica de sua relação com Rochester e com St. John Rivers, que, apesar de induzi-la a erros, acreditam ter o poder e a autoridade de lhe dar exemplos e instruções. Isso nos remete ao caráter paternalista e intervencionista – assim como as personalidades de Rochester e de Rivers – da Sociedade da Torre de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. A descrição do método aplicado por essa sociedade se assemelha ao comportamento, por vezes autoritário, de Rochester e de Rivers, que, a despeito de não se apresentarem como mentores, procedem como tal, diante da inexperiência e da juventude de Jane:

A Sociedade da Torre é uma instituição de caráter intervencionista e paternalista autoritário. Sua forma de agir reproduz os métodos utilizados nos Diálogos (*Gespräche*) iluministas, pelos quais a razão, atributo masculino e paterno, era transmitida ao educando por meio de um jogo de pergunta e respostas, a fim de estimular seu raciocínio. (MAAS, 2000, p. 30)

Todavia, o plano pedagógico dessa instituição é pautado na concepção do erro como parte do processo educativo do aprendiz, ou seja, é por meio da vivência dos erros que o aprendiz os supera, enquanto Rochester e Rivers tencionam orientar Jane com o intuito de, conforme suas convicções, preservá-la dos erros. Vale a pena ressaltarmos que Jane, em momentos cruciais da narrativa, nos quais está prestes a cometer o que seriam os maiores erros de sua trajetória – por influência das equivocadas “orientações” de Rochester e de Rivers – é resgatada de tais situações, seja por meio de incríveis coincidências, seja por meio de inexplicáveis chamados sobrenaturais.

Quanto ao terceiro ponto apreciado por Jacobs, percebemos que *Jane Eyre* atende às “experiências típicas” de um *bildungsroman*: Jane se separa, não exatamente da casa paterna, mas da casa de sua tia que, naquele momento, representa o poder patriarcal da sociedade vitoriana; ela recebe a influência de mentores, como Miss Temple, e passa considerável parte de sua vida em uma instituição educacional, Lowood School; é nessa instituição que Jane entra em contato com a esfera da arte e se destaca, particularmente, na pintura, através da qual expressa a inquietude de seu espírito e cujas imagens deixam vazar o Romantismo latente da obra; o contato com Rochester em

Thornfield permite que Jane, ao mesmo tempo em que se desenvolve intelectualmente por meio das conversas e das experiências vividas por um homem mais velho, também se deixa envolverem uma relação de alto potencial sexual com o seu *master*, pontuada por jogos amorosos, cujas regras enredam o intelecto e o erotismo dos participantes; quanto às experiências profissionais, Jane as inicia em Lowood, onde é professora após concluir os seus estudos, além de exercer o cargo de preceptora – uma espécie de mentora intelectual – de Adèle em Thornfield, e, ainda antes de receber a herança de seu tio paterno, Jane trabalha, mais uma vez, como professora em Morton. Entretanto, atividades de ordem pública e o contato com a vida política estão ausentes do percurso formativo da heroína de Charlotte Brontë, e isso se deve, inegavelmente, ao fato de *Jane Eyre* ser um *bildungsroman* feminino.

A partir das características do *bildungsroman* sugeridas por Jacobs, Maas chama a atenção para a predominância, na definição do gênero, do aspecto conteudístico sobre o formal, que se configura mais como suporte para as temáticas desenvolvidas nos romances de formação, do que como elemento definidor. (MAAS, 2000, p. 63)

Maas conclui que a existência do *bildungsroman* está condicionada à aceitação de oscilações na história do conceito, que, para manter-se, necessita que se promova uma neutralização dessas diferenças históricas, sem abrir mão, contudo, de algumas prerrogativas básicas, que constituem o cerne do romance de formação. Tais prerrogativas estão intrinsecamente relacionadas a um “programa narrativo básico”, constituído a partir do romance arquetípico de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. (MAAS, 2000, p. 63) Em outras palavras, para que o *bildungsroman* se mantenha como uma categoria válida, é premente que se considerem as transgressões ao gênero como o resultado das transformações históricas sobre o conceito que, por seu dinamismo, subverte o paradigma – muitas vezes, por meio da paródia de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, como é o caso de *O Tambor* de Günther Grass – para acomodar as modificações históricas. (MAAS, 2000, p. 81)

Uma das primeiras mudanças no conceito de *bildungsroman* pode ser ilustrada a partir mesmo da seqüência dada por Goethe a *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, através do romance lançado trinta anos depois, intitulado *Os Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister* (1821-1829). No primeiro romance, o protagonista aspira a uma formação universal, impossível de ser alcançada nos limites estreitos da experiência burguesa, apenas acessível por intermédio de uma aproximação com a aristocracia, a única classe social que podia obter uma formação plena de todas as

habilidades humanas praticáveis, levando-se em conta as qualidades inatas de cada ser humano. De acordo com algumas definições tradicionais de *bildungsroman*, esse desejo idealista pela formação plena do indivíduo se configura como um dos elementos essenciais a um romance de formação. Sendo assim, conforme essas mesmas definições, *Os Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister* não poderia ser classificado como um *bildungsroman*, pois, nessa narrativa, o protagonista não mais anseia por uma formação universal, mas, ao contrário, procura atingir uma formação especializada (*ausbildung*), sendo esse tipo de formação considerado, no romance, como a mais adequada para que cada indivíduo possa servir à coletividade e integrar-se socialmente. No caso específico de Wilhelm Meister, sua contribuição para o bem-estar coletivo se dá por meio da atividade profissional de cirurgião. Contudo, algumas enciclopédias, a exemplo da *Literatur-Brockhauss* (1988), incluem *Os Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister* entre os *bildungsromane* listados. (MAAS, 2000, pp. 55-57) Apoiando-se em Jacobs, Maas compreende que tal inclusão só é admissível se a repercussão dos fatos históricos sobre a literatura for levada em consideração:

Segundo Jacobs, o último *Meister* configura-se, ante o panorama constituído por *Os anos de aprendizado*, como um exemplo de como as formas literárias podem se transformar, sob a impressão de experiências históricas, e de como os temas centrais da tradição literária podem se transformar sob uma nova luz. (MAAS, 2000, p. 187)

Em outras palavras, um período de trinta anos foi suficiente para promover mudanças no que concerne à concepção de formação. Citando Marcus Mazzari, Maas revela os vários acontecimentos históricos que ocorreram nesse espaço de tempo e que resultaram numa concepção de formação diferente da proposta pelo primeiro romance de Goethe:

As três décadas que separam os dois romances são marcadas pelos desdobramentos políticos da Revolução Francesa e pela irrupção da Revolução Industrial. Goethe, antevendo as implicações da divisão capitalista do trabalho, é levado à reformulação de seu conceito de formação. Assim, enquanto os *Lehrjahre* proclamavam que o homem deve se desenvolver em todas as direções, os *Wanderjahre* fazem outra colocação: a formação deve estar direcionada para uma profissão especializada, a inserção social é necessária desde o início. (Mazzari, apud MAAS, 2000, p. 190)

Assim, conforme a literatura acompanha as mudanças históricas, o conceito de *bildungsroman* também reverbera tais modificações – condição inescapável para a manutenção do gênero – sem deixar, entretanto, de referenciar, de algum modo, o romance arquetípico de Goethe. Ademais, devemos lembrar que o próprio conceito deve

sua existência a circunstâncias históricas bastante específicas, o que comprova a relevância da incidência de fatos históricos sobre a literatura. Convém também lembrarmos que, assim como o conceito de *bildungsroman* se transformou ao longo dos duzentos anos após o lançamento de *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, o conceito em si possui a sua própria genealogia, como afirma Maas, sendo derivado de outras formas literárias anteriores, e resultado da junção de características peculiares a essas formas. (MAAS, 2000, pp. 64-81)

Dentre as obras literárias anteriores e “procriadoras” do *bildungsroman*, Maas destaca *As Confissões* e *Emílio ou Da Educação* de Rousseau. Enquanto a primeira obra antecipa a necessidade de exposição da subjetividade, de expressão individual da burguesia, a segunda se volta para a preocupação com a educação do indivíduo, com um plano pedagógico que leve em consideração as qualidades inatas de cada homem. (MAAS, 2000, p. 67) O romance picaresco, com o seu foco nas aventuras do heróipícaro também estaria, com os devidos ajustes históricos, presente na composição do *bildungsroman*. A grande diferença entre as duas formas romanescas está na maneira como se dá a ascensão social de seus heróis: enquanto o pícaro muda de classe social por meio de golpes e trapagens, o herói do romance de formação ascende socialmente por seus méritos e qualidades. (MAAS, 2000, pp. 70-73) A literatura pietista e os relatos de conversão também figuram entre as formas anteriores ao romance de formação. Maas estabelece uma comparação entre as autobiografias pietistas, que narram a formação religiosa do indivíduo por meio da intervenção divina, e *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, cuja narrativa gravita em torno da formação secular do protagonista, por meio da intervenção racionalista e moldada aos preceitos pedagógicos Iluministas da Sociedade da Torre. (MAAS, 2000, p. 76) Ou seja, no mundo secularizado do final do século XVIII, parece não haver mais espaço para uma intervenção no destino humano que não seja de ordem racional, por intermédio de homens conscientes e voluntariosos.

O Romantismo, contudo, traz à tona uma percepção mística do mundo, sobrenatural, subjetiva e inexplicável do ponto de vista da razão Iluminista. Em *Jane Eyre*, essa perspectiva romântica é perceptível na trajetória da heroína. Podemos lançar a seguinte questão, que ainda não pretendemos responder, mas que esclareceremos quando da análise do romance de Charlotte Brontë: a trajetória de Jane é arquitetada pelo Deus Cristão, pelo Deus Calvinista de St. John Rivers – à maneira das autobiografias pietistas – ou por uma força mística, sobrenatural, romântica e feminina?

Ou sua trajetória é construída por sua própria razão e vontade conscientes, guiada por seus desejos pessoais? Ou ainda, por uma entidade sobrenatural, Cristã ou não, em conjunção com as suas deliberações e escolhas?

Segundo Maas, uma das principais diferenças entre a literatura pietista e o *bildungsroman* se encontra no desfecho das narrativas. Enquanto na primeira, o percurso formativo do ser, narrado desde a sua perdição até a sua salvação, culmina na introspecção e no isolamento social, no romance de formação, o protagonista se desapega de suas ambições demasiadamente pessoais e se integra à sociedade, equilibrando seus desejos e as demandas sociais. Em *Jane Eyre*, essa integração social não acontece; ao contrário, Jane, se retrai e se isola em Ferndean, junto com Rochester, onde poderão, longe dos julgamentos sociais, viver uma relação amorosa em termos de igualdade. Certamente, esse desfecho está relacionado com as transformações histórico-culturais ocorridas no conceito de formação, quando *bildungsromane* femininos começaram a ser escritos, em especial, durante o século XIX. Para a protagonista feminina, o conceito de formação e as possibilidades de realização desse conceito são muito mais restritos do que para o protagonista masculino, já que às mulheres foi, historicamente, negada qualquer chance de visibilidade fora da esfera privada, qualquer oportunidade de seguir uma carreira pública ou política. Daí, o próprio conceito de formação e de *bildungsroman* precisam ser ajustados para atender à realidade da experiência formativa feminina.

A quarta e última forma literária, identificada por Maas na constituição do *bildungsroman* é o romance de aventura e de viagens. Deste, o romance de formação herdou a temática das viagens, das descobertas e experiências daí decorrentes, e de como tais vivências colaboram para a formação da personalidade do protagonista. No *bildungsroman* feminino, devido às limitações históricas impostas às mulheres, essas viagens são reduzidas a pequenas jornadas, ou ainda, a jornadas interiorizadas, já que a realidade exterior e seus vastos horizontes se encontram, muitas vezes, interditas ao universo feminino.

Assim como Maas expõe o passado e a origem do *bildungsroman*, através da genealogia do gênero, ela também aponta para o seu futuro, ao demonstrar as diversas transformações ocorridas no conceito, a partir de seu deslocamento espacial e temporal, ou seja, quando o conceito passou a ser utilizado para designar literaturas de outras línguas e de outros momentos históricos. Assim, ela reconhece uma diferença entre o uso europeu do termo e o uso brasileiro, por exemplo:

Se na literatura européia, o conceito de *Bildungsroman*, a despeito de todas as suas variações e diferentes abordagens críticas, constituiu-se pedra angular, em referência prolífica e essencial na história da narrativa, tendo mesmo suas origens confundidas com a própria origem do romance como gênero, na literatura de língua portuguesa, mais especificamente na literatura nacional do Brasil, o conceito permaneceu como referência erudita e pouco produtiva. (MAAS, 2000, p. 244)

Enquanto na Europa, o termo *bildungsroman* foi intensamente utilizado, correndo o risco de se confundir com o próprio romance, de maneira geral, e de se tornar um conceito com pouca consistência teórica, em outras culturas, como a do Brasil, o termo só passou a ser utilizado pela crítica mais recente. De acordo com Maas, houve um crescente interesse pelo gênero no Brasil na primeira metade da década de 1990. Apesar do interesse tardio, a crítica brasileira passou a aplicar o conceito levando em consideração os novos contextos histórico-culturais, adaptando-o às circunstâncias peculiares de nossa cultura.

Não obstante o interesse recente da crítica brasileira pelo *bildungsroman*, é curioso observarmos que o termo já se encontra definido no *Dicionário de Termos Literários* (1978) de Massaud Moisés. Todavia, o conceito é apresentando de maneira bastante generalizante, evidência da influência da utilização prolífica do termo na Europa. Eis a definição de Moisés, transcrita por Maas:

Bildungsroman – Alemão *Bildung*, formação, *Roman*, romance. Francês: *roman de formation*. Português: romance de formação. Também pode se empregar, como sinônimo, o termo alemão *Erziehungsroman* (*Erziehung*, educação, *Roman*, romance).

Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou educação, rumo da maturidade. Considera-se o pioneiro nessa matéria o *Agathon* (1766), de Wieland, e o ponto mais alto o *Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe. No fio da tradição germânica, outros ficcionistas cultivaram o tema: Tieck, Novalis, Jean Paul, Eichendorf, Keller, Stifter, Raabe, Hermann Hesse. **Em língua inglesa, citam-se: Charlotte Brontë, Charles Dickens, Samuel Butler, Somerset Maugham.** Em francês: Romain Rolland.

Em vernáculo, podem-se considerar romances de formação, até certo ponto, os seguintes: *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, *Amar, verbo intransitivo* (1927) de Mário de Andrade, os romances do “ciclo do açúcar” (1933-1937), de José Lins do Rego, *Mundos Mortos* (1937), de Otávio de Faria, *Fanga* (1942), de Alves Redol, *Manhã submersa*, de Vergílio Ferreira, o ciclo *A velha casa* (1945-1966), de José Régio. (Moisés, apud MAAS, 2000, p. 243, grifo nosso)

Podemos apreender, da definição de Moisés, que ele se detém menos na explanação do conceito do que na listagem de autores que escreveram *bildungsromane*, alemães, ingleses, franceses e brasileiros, o que comprova a falta de intimidade da nossa

crítica em relação ao conceito, pelo menos na década de 1970. Percebemos, também, a desproporção entre o número de autores estrangeiros e o de autores nacionais, o que, além de evidenciar certo “acanhamento” por parte da produção literária brasileira no concernente ao *bildungsroman*, salienta a influência da concepção europeia de romance de formação na definição de Moisés. O que nos interessa, sobretudo, na listagem oferecida em seu dicionário, é o fato de que, dentre os romancistas ingleses citados, o nome de Charlotte Brontë aparece na primeira posição, além de ser a única romancista mulher, dentre todos os autores mencionados. Isso revela que a crítica tradicional, a despeito da visão patriarcal, há muito já considerava Charlotte Brontë uma escritora digna de figurar nas enciclopédias e dicionários literários, além de, dentre os autores cultivadores do *bildungsroman*, destinar a ela posição de destaque, certamente por seu mais famoso romance de formação, *Jane Eyre*, de que ora nos ocupamos.

Maas conclui seu percurso historiográfico pelo *bildungsroman* rejeitando o instrumental tradicional da teoria literária, que tenta delimitar o conceito a um modo específico de representação da realidade que, na verdade, apresenta pouca aplicação, pois não é possível delimitar um *corpus* literário representativo desse modo limitado de reprodução da realidade, o que impossibilita, por sua vez, a constituição de um cânone mínimo, para fazermos referência ao título do estudo de Maas. É com as seguintes palavras que a autora arremata a discussão: “Em lugar disso, o que possibilita a abordagem ao *Bildungsroman* é a compreensão de sua diversidade, de seu estatuto híbrido entre constructo literário e projeção discursiva.” (MAAS, 2000, p. 263) Isto é, o conceito de *bildungsroman* é tão variável quanto a própria História, e parte de sua significação depende da projeção dos discursos históricos na obra literária, e outra parte depende do diálogo da obra com o passado arquetípico do próprio romance de formação.

2.2. A teoria do *bildungsroman*¹⁵⁷

2.2.1. Lukács e o romance de formação

As teorizações sobre o romance, somente no século XX, encontraram a distância histórica necessária para voltar um olhar crítico para esse gênero que, ao contrário dos outros, já há muito tempo estabelecidos, portanto portadores de formas mais bem definidas, desafiou a crítica por não se fechar em configurações definitivas, por conter em seu cerne a problematicidade da era moderna – indefinível e imprevisível – e por emoldurar a complexidade de seu tempo, não apenas nas temáticas abordadas, mas em sua própria forma. Georg Lukács, em seu clássico estudo acerca do romance, *A Teoria do Romance*(1920)¹⁵⁸, aponta para essa problematicidade como elemento central na configuração do romance, em contraposição à epopeia, seu ancestral mais antigo.

Esse trabalho de Lukács tornou-se referencial para a crítica posterior e é considerado o estudo mais importante de sua fase jovem, pré-marxista e hegeliana. Nele, o autor, utilizando-se de uma abordagem histórico-filosófica, discute a problemática da cultura moderna como fator constitutivo da forma romanesca, em contraposição ao caráter aproblemático da epopeia. Esta, realizada em contextos em que há uma unidade entre os homens e a ordem transcendental, em que os anseios das almas encontram no mundo acolhimento e proteção, encarrega-se de transpor para sua forma narrativa essa totalidade do mundo, pois este lhe serve de modelo para a composição da obra épica. É o caso de culturas fechadas, como a helênica, em que os homens, guiados pelos deuses, não estão desamparados e sozinhos, e mesmo quando não compreendem as dádivas e injustiças, vêem as divindades que lhes cercam, “como o pai diante do filho pequeno” (LUKÁCS, 2000, p. 46), ou seja, com segurança e confiança. As epopeias homéricas seriam os maiores exemplos dessa totalidade do espírito grego transformada em material épico, em que não há lugar para o sujeito problemático, em conflito com o mundo e suas leis. Em seu lugar, temos um ser, representante de uma coletividade, fundador de um povo, em comunhão com o mundo e com os deuses, com uma dimensão sagrada que não se conecta apenas com a individualidade, com a

¹⁵⁷ A subseção 2.2 deste capítulo foi adaptada de nossa dissertação de mestrado. Cf. LIMA, 2008.

¹⁵⁸ LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico Sobre as Formas da Grande Épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

subjetividade, como o Romantismo ilustra por meio de suas obras, em especial os romances. O sagrado, nas epopeias homéricas, é uma realidade representativa da ordem instaurada no mundo, de onde surgem as explicações para as felicidades e os infortúnios dos homens.

O romance, sendo a epopeia do mundo abandonado por Deus, não possui mais o modelo de “circunferência perfeita” (LUKÁCS, 2000, p. 45) da cultura helênica, ou da cultura cristã, para copiar. Sem deuses para servir-lhe de guia ou para apoiá-lo, o sujeito vê-se sozinho, imerso em um mundo absolutamente sem sentido, mecânico, dinâmico e confuso, regido por leis alheias a seus ideais e desejos. Assim, o romance vai tentar recriar a totalidade perdida através de sua própria forma, pois transforma o caos sem sentido do mundo em um todo inteligível que, paradoxalmente, busca criar uma totalidade a partir dos fragmentos do real. Ao invés de uma ilusão acerca da totalidade do mundo, o romance desperta a consciência para a falta de sentido deste, para a desconexão entre indivíduo e mundo, para a ausência de unidade, resultando assim, em uma expressão atomizada do caos. Diante da completa impossibilidade de estabelecer qualquer unidade com o mundo, ou com qualquer ordem transcendental, o homem só pode contar consigo mesmo, sendo a unidade subjetiva a única ainda possível. Desse modo, a primeira natureza, ou a natureza subjetiva, vive em constante conflito de interesses com o mundo e suas leis, a segunda natureza, sendo esta definida por Lukács como “um ossuário de interioridades putrefatas” (LUKÁCS, 2000, p. 64), pois todos os ideais que definem uma interioridade tendem a ser destruídos pela segunda natureza, composta assim de ideais mortos e desejos frustrados. Gostaríamos de ressaltar que o Romantismo é o movimento literário moderno que empreende uma tentativa de resgatar a subjetividade, imersa em solidão, pois se sente deslocada e inadequada ao convívio social, da completa desconexão com o sagrado, atribuindo à sacralidade um sentido muito individual, perceptível apenas à subjetividade que consegue se conectar com as forças divinas, que se manifestam ora no indivíduo mesmo, ora por meio da natureza. Daí a constante dicotomia, apresentada pelos romances românticos ou sob a influência do Romantismo, entre a sociedade e a natureza. Retornaremos a essa discussão no próximo capítulo.

Ao contrário das outras formas literárias, “em repouso” (LUKÁCS, 2000, p. 72), o romance é um gênero processual, incapaz de admitir completude em sua configuração. Isso porque a forma romanesca implica nas escolhas admitidas por uma subjetividade, num recorte da realidade empreendido por um olhar particular que, incapaz de abarcar

todo o mundo, pois este se apresenta fragmentado e caótico, ao contrário do mundo unificado e harmonioso que se apresentava ao sujeito da epopeia, escolhe uma fatia da realidade e, ao emoldurá-la na forma do romance, tenta recriar a totalidade perdida. Contudo, essa totalidade, “forjada” pela forma romanesca, nada mais é do que a denúncia efetiva de que não há totalidade, nem no mundo, nem na interioridade, que também, freqüentemente, apresenta-se fragmentada e incompleta. Lukács define o romance como “a forma da virilidade madura” (LUKÁCS, 2000, p. 86), tendo em vista o fato de que o sujeito perdeu a inocência das culturas fechadas, e é consciente de sua incapacidade de completude e de comunhão com o mundo. Daí a utilização da ironia, que permite que o sujeito se distancie não apenas do mundo, mas de si mesmo, objetivando a sua própria subjetividade, transformando em material artístico a total ausência de integração entre sujeito e realidade, entre sujeito e sua própria interioridade. Essa ausência de harmonia com o mundo social e essa cisão na interioridade da subjetividade abre caminhos para a instauração de conflitos dramáticos – conflitos individuais e sociais – e de crises dramáticas. Dissertaremos acerca disso em nossa próxima seção (3 “Teoria do drama”).

Em sua tipologia da forma romanesca, Lukács classifica o romance conforme a amplitude da alma do herói em relação ao mundo exterior, propondo a seguinte categorização: **idealismo abstrato**, **romantismo da desilusão** e **romance de formação**. O herói do romance do **idealismo abstrato**, por exemplo, possui a alma estreita, o que significa que ele acredita ser o portador de uma ordem transcendental, e não admite o fato de que não há espaço na realidade para a concretização de seus ideais. Ele não preenche seu tempo com pensamentos e reflexões, mas **age**, tentando modificar a realidade, embora esta permaneça inalterável. *Dom Quixote* (1605 e 1615), de Miguel de Cervantes, é considerado por Lukács como o maior exemplo desse tipo de romance.

Por sua vez, o herói do **romantismo da desilusão**, o segundo tipo de acordo com a classificação de Lukács, possui a alma mais ampla do que o mundo exterior. Diante das derrotas sofridas pelo herói do idealismo abstrato, e do triunfo da realidade sobre seus ideais, o herói do romantismo da desilusão torna-se incapaz de agir, pois sabe, de antemão, que suas lutas contra a realidade estão fadadas ao fracasso. Essa alma resignada **não age**, é de caráter mais contemplativo do que ativo. *Educação Sentimental* (1869), de Gustave Flaubert, é o protótipo desse tipo de romance, segundo Lukács. (LUKÁCS, 2000, pp. 97-138) Esse tipo abrange muitos romances românticos, cujos protagonistas estão mais propensos a expressar as suas interioridades do que a agir em

meio à realidade que lhe cerca, alheia a suas dores. Acreditamos ser esse o caso do romance inaugural do Romantismo, *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, cuja forma epistolar denota a tendência do protagonista em manifestar o sentimentalismo de sua subjetividade e, muitas vezes, a sua recusa deliberada em agir junto à sociedade, indiferente à sua extrema sensibilidade.

O terceiro tipo de romance é o **romance de formação**, cujo exemplo modelar é outra obra de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. O herói desse romance está a meio caminho do herói do idealismo abstrato e do herói do romantismo da desilusão, representando não apenas uma síntese dialética dessas duas formas, mas também das aspirações individuais do sujeito moderno do romance e dos interesses coletivos da épica. Isso porque a alma encontra-se apegada a ideais pessoais, mas não se recolhe em si mesma, tenta conciliar seus projetos com a realidade. Isso não significa que essa alma aceita as regras do jogo mundano e conforma-se às suas leis. Imbuído de ideais próprios, porém ciente das dificuldades que o mundo coloca diante de seus objetivos, o herói do romance de formação busca maneiras de converter seus ideais em **ações possíveis**, e isso, geralmente, se dá através de um longo processo consciente de formação, de educação e de maturação do herói, no qual os descaminhos e erros são importantes, devido à função didática que exercem. O herói do romance de formação, assim como o herói do romantismo da desilusão, é casual, mas revela o possível êxito de algumas almas, o que torna tal experiência aberta para todos, portanto, universal. As expectativas do herói e o final do romance de formação são, em geral, mais otimistas, mais empenhados numa união de interesses com o mundo, do que no romantismo da desilusão. (LUKÁCS, 2000, pp. 138-150)

Mais uma vez, gostaríamos de proceder a uma aproximação entre o romance de formação e o gênero dramático. Constatamos que Lukács, influenciado pelo pensamento de Dilthey e de Hegel (MAAS, 2000, p. 211), define o romance de formação como a trajetória do protagonista rumo à harmonia, ao equilíbrio de sua subjetividade com a objetividade da realidade exterior. Entretanto, tal percurso é pontuado por erros, por enganos e frustrações, em outras palavras, por conflitos. Como já explicitamos, quando nos referimos à noção de *bildungsroman* apresentada por Dilthey, erro (trágico), conflito (dramático) e resolução do conflito, ou ainda, da crise (dramática), são algumas categorias do gênero dramático que podem ser compartilhadas pelo gênero romance, de maneira geral, e pelo romance de formação, de maneira específica, e das quais procuraremos nos valer quando da análise do romance *Jane Eyre*.

2.2.2. Bakhtin e o romance de educação

Mikhail Bakhtin em *Estética da Criação Verbal*, partindo de uma visão histórica acerca do mundo, da literatura e do romance, considera *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, como o maior exemplo de “obras [...] que estão na fronteira entre o romance e uma nova grande epopeia.”¹⁵⁹ Embora não esclareça, nesse seu trabalho, sua concepção de epopeia, tal afirmação parece se pautar no fato de que Bakhtin considera a incorporação do tempo histórico real, e a indissolúvel relação entre espaço e tempo históricos reais, na forma romanesca – cujo modelo é o romance de Goethe – como qualidades que revestem a obra de uma totalidade, em consonância com a totalidade, integridade e unidade do mundo real. Assim, o conceito de totalidade para Lukács, identificado nas epopeias homéricas, está relacionado à integração entre o ser humano, a coletividade e o sagrado, enquanto para Bakhtin totalidade é um conceito moderno, associado ao conhecimento que torna possível a completude histórica e geográfica do mundo, veiculada, apenas, pelo romance moderno.

Em trabalho escrito por volta de 1936-38, *O Tempo e o Espaço nas Obras de Goethe* (BAKHTIN, 2003, pp. 225-258), no qual discute a visão cronotópica¹⁶⁰ de Goethe em suas obras, Bakhtin, assumindo uma perspectiva totalmente histórica e uma posição completamente oposta a de Lukács, considera o mundo da era do romance, ou seja, de fins do século XVIII, um mundo completo, integralizado, revelado geográfica, histórica e cosmicamente, localizado no espaço e no tempo, capaz de proporcionar uma visualização do processo histórico de sua formação. Conforme Bakhtin, até três séculos antes de Goethe, o “mundo todo”,

visível e conhecido, denso e real era uma nesga descontínua do espaço terrestre e uma nesga igualmente pequena e estilhaçada do tempo real; tudo o mais se perdia no movediço das brumas, deslocava-se e entrelaçava-se com os mundos de além-túmulo, com um utópico ideal-ensimesmado, fantástico. Não se tratava apenas de que o sobrenatural e fantástico preenchia a pobre realidade, unificava e arredondava no todo mitológico os fragmentos da realidade. O sobrenatural desorganizava e debilitava essa realidade presente. Essa mescla de sobrenatural corroía, desintegrava a real compacidade do mundo, impedia que o mundo real e a história real se reunissem e se arredondassem em um todo compacto e pleno. (BAKHTIN, 2003, p. 246)

¹⁵⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 254.

¹⁶⁰ Visão através da qual é possível enxergar, num dado espaço, o processo histórico, as transformações e mudanças que resultaram nas características locais presentes.

Dessa maneira, percebemos que Bakhtin, ao contrario de Lukács, não considera a cultura helênica ou a cristã, por exemplo, como totalidades, culturas fechadas e arredondadas, como modelos de “circunferências perfeitas”, em que os homens encontram-se unificados a uma ordem transcendental. De modo inverso, Bakhtin enxerga a realidade dessas culturas que necessitam de preenchimentos sobrenaturais como fragmentada, debilitada por esses preenchimentos, enquanto a modernidade permitiu que “mundo real e a história real se reunissem e se arredondassem em um todo compacto e pleno”. Em outras palavras, segundo Bakhtin, a superação das crenças no sobrenatural, pelo conhecimento das forças naturais e históricas, deu ao mundo completude, integralização, totalidade e unidade. Em virtude disso, o homem adquiriu um novo olhar sobre o mundo, resultado da consciência de que o espaço presente é, visivelmente, fruto histórico de transformações naturais e sociais. Assim, o “arredondamento sobrenatural” converteu-se em “condensação substancial da realidade”, em “arredondamento conclusivo”, através de um longo processo histórico, concluído no século XVIII, “precisamente na época de Goethe”. (BAKHTIN, 2003, p. 247) Mais adiante, em nosso próximo capítulo, problematizaremos esse posicionamento de Bakhtin sob a perspectiva do espaço sagrado.

Esse processo de conversão iniciou-se no Renascimento, com a “determinidade geográfica (nem de longe ainda completa)” da Terra e a “inteligibilidade histórica (nem de longe ainda completa)” (BAKHTIN, 2003, p. 247). As obras de Rabelais e de Cervantes são exemplos de uma literatura que reflete esse mundo em processo de autoconhecimento e de desmistificação do sobrenatural, mas ainda pouco confiante. Nas palavras do próprio Bakhtin:

E eis que vemos em Rabelais e Cervantes uma condensação substancial da realidade não mais debilitada pelo arredondamento sobrenatural; no entanto, essa realidade se eleva sobre um fundo ainda muito instável e nebuloso da totalidade do mundo e da história humana. (BAKHTIN, 2003, p. 247)

O Iluminismo deu uma enorme contribuição para o prosseguimento desse processo, “de purificação e condensação da realidade” (BAKHTIN, 2003, p. 248), reagindo contra o sobrenatural e o autoritarismo. De acordo com Bakhtin, o Iluminismo deu o “último golpe” nas reminiscências místicas, e buscou dar ao mundo explicações que, apesar de o tornarem “mais pobre e mais árido” (BAKHTIN, 2003, p. 248), pois desprovido da fantasia e dos mistérios de outrora, tornaram-no mais unitário, mais integrado em uma lógica racionalista. No século XVIII,

A unidade nova, *real*, e a integridade do mundo deixaram de ser fato de uma consciência abstrata, de construções teóricas e de livros *raros* e se tornaram fato de consciência concreta (habitual) e de orientação prática... (BAKHTIN, 2003, p. 247)

As obras de Goethe seriam, conforme Bakhtin, fruto dessa nova concepção de mundo como uma totalidade, visualizável, compreendida de modo racional:

Esse processo de concretização, visualização e integralização, reiteremos, apenas estava se concluindo. Daí o impressionante frescor e a proeminência de tudo isso em Goethe. Eram novos os “raios históricos” [...], era nova e fresca a própria sensação de plenitude da história *universal* (Herder) (BAKHTIN, 2003, p. 248)

Os romances de Goethe apresentam, pela primeira vez, essa visão de mundo incorporada em suas formas. Isso resulta na totalidade da forma romanesca, por trás da qual se encontra “a grande totalidade real do mundo e da história”. (BAKHTIN, 2003, p. 249) Enquanto Lukács afirma ser o romance uma totalidade que, construída a partir dos fragmentos da realidade, paradoxalmente, denuncia o caos do mundo, Bakhtin, tomando por base critérios puramente históricos, atribui a totalidade do romance à totalidade do mundo externo a ele, à idéia de que o mundo, tal como ele se apresenta em fins do século XVIII, é integrado, unificado, visualizável e completo, resultado de um passado histórico, conhecido e compreensível, e condicionante de um futuro.

Assim como Lukács, Bakhtin também estabelece uma tipologia do romance, em ensaio intitulado *Tipologia Histórica do Romance* (BAKHTIN, 2003, pp. 205-216), mas, como ele mesmo esclarece, trata-se de uma tentativa de classificar os romances historicamente, tendo como principal critério a construção da imagem do personagem central. Dessa maneira, Bakhtin classifica os romances em **romance de viagens**, **romance de provação**, **romance biográfico (autobiográfico)** e **romance de educação**. Embora admita que nenhum romance apresenta, unicamente, características que permitam classificá-lo em apenas uma modalidade, Bakhtin acredita que a prevalência de algumas particularidades já garante a classificação de um determinado romance nesta ou naquela modalidade.

O **romance de viagens** caracteriza-se pela ausência de investimento na caracterização dos personagens. A formação e o desenvolvimento destes são inexistentes e, ainda que o protagonista supere obstáculos, ou viva infortúnios, ele permanece inalterado, do princípio ao fim do romance. Esse tipo de romance também se caracteriza pela ausência de definição de tempo histórico e, muitas vezes, até de tempo

biológico; apenas o tempo de aventura – “instantes, horas, dias” (BAKHTIN, 2003, p. 206) – é elaborado.

O **romance de provação**, por sua vez, caracteriza-se pela concentração no personagem central, na sua experimentação, na superação, ou não, de sua provação. No entanto, este não vivencia um processo de formação. Suas qualidades são dadas desde o início, são experimentadas pelo mundo, mas não mudam, nem se desenvolvem, assim como também o herói não é capaz de modificar o mundo, permanecendo ambos inalterados. (BAKHTIN, 2003, pp. 207-213)

O enredo do **romance biográfico (autobiográfico)** segue o fluxo normal da vida do protagonista (nascimento, anos de aprendizagem, casamento, morte). Dessa forma, o tempo biográfico é incorporado ao romance biográfico e, como o tempo de uma vida não pode existir sem estar inserido num curso temporal mais amplo, ou seja, no tempo de uma época, o tempo histórico também é trabalhado nessa modalidade, representado pelas gerações. Quanto ao protagonista, a atenção volta-se para suas façanhas, méritos e criações, mas não para um processo de formação autêntico, o que implica que o personagem não se transforma, permanecendo inalterado. Além disso, ele é desprovido dos traços de heroicização que caracterizam os protagonistas do romance de viagens e do romance de provação, sendo realçadas tanto as suas particularidades positivas, quanto as negativas. (BAKHTIN, 2003, pp. 213-216)

O termo em alemão usado por Bakhtin para definir o **romance de educação** é o mesmo usado por Lukács para definir o romance de formação, *bildungsroman*. Inclusive, ambos dão como exemplos as mesmas obras, das quais *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* se destaca como o protótipo dessa forma romanesca. Entretanto, as perspectivas assumidas por esses críticos são de naturezas muito diferentes. Enquanto Lukács embasa sua classificação na amplitude da alma do herói e em sua relação com o mundo, ou seja, apoiando-se em uma abordagem de ordem mais filosófica, Bakhtin apegase à história, à incorporação do tempo histórico real e, conseqüentemente, do homem histórico real, no romance, como condição *sine qua non* para classificá-lo como um romance de educação.

Contrastando os outros tipos de romance com o romance de educação, Bakhtin demonstra que, nesta modalidade, prioriza-se a “formação substancial do homem” (BAKHTIN, 2003, p. 218), ou seja, a formação da personalidade do personagem, de seu caráter, de suas virtudes e fraquezas, ao passo que, nas outras modalidades, o personagem é dado de maneira pronta, e suas experiências pouco ou nada contribuem

para a sua formação. Segundo Bakhtin, este tem sido o tipo dominante de personagem no romance, como se a imutabilidade do personagem fosse condição necessária para o significado do enredo. O romance de educação modifica o *status* do personagem, de “grandeza constante” ele passa a “grandeza variável”, e essa mudança é fundamental para o desenvolvimento do enredo, que é construído a partir dessa transformação do herói de “unidade estática” à “unidade dinâmica”. (BAKHTIN, 2003, p. 219)

O grau de assimilação do tempo histórico pela obra é o que determina o tipo de formação do personagem no romance de educação. Conforme Bakhtin, há cinco tipos de formação. O primeiro está presente no tempo idílico, de caráter cíclico, ou seja, que se repete em cada vida, em que a trajetória do homem, as mudanças em seu caráter e em suas concepções acerca da vida são mostradas ao longo de sua existência, na infância, na mocidade, na maturidade e na velhice. Embora Bakhtin reconheça que não existe um tipo puro desse romance cíclico de formação, suas características podem ser encontradas, em maior ou menor grau, em Tolstói. (BAKHTIN, 2003, p. 220)

O segundo tipo de formação também é de caráter cíclico e se concentra nas típicas mudanças processadas no homem, desde o idealismo juvenil até o ceticismo da idade madura, desde a natureza sonhadora da mocidade até o pragmatismo da vida adulta. Aqui a vida é encarada como uma escola “pela qual todo e qualquer indivíduo deve passar e levar dela o mesmo resultado – a sobriedade com esse ou aquele grau de resignação.” (BAKHTIN, 2003, p. 220) Keller, com *Henrique, o Verde*, e Goethe oferecem, com algumas restrições, exemplos desse tipo de formação.

O terceiro tipo de romance de formação é o biográfico (e autobiográfico). Nele, a formação é um processo individual e singular, realizado no tempo biográfico e, portanto, desprovido de caráter cíclico. A formação do personagem é resultado de todos os acontecimentos de sua vida, de suas atividades e escolhas pessoais. Exemplos desse tipo de formação são *Tom Jones*, de Fielding, *David Copperfield* e *Great Expectations*, de Dickens. (BAKHTIN, 2003, p. 221)

O romance didático-pedagógico é o quarto tipo de romance de formação e se caracteriza por se fundar em um ideal pedagógico, em propósitos educacionais. Exemplos puros desse tipo de romance incluem *Ciropédia*, de Xenofonte, *Telêmaco*, de Féncion e *Emílio*, de Rousseau. (BAKHTIN, 2003, p. 221)

O quinto tipo é o realista. Aqui, a formação do homem dá-se concomitantemente com a transformação do mundo, com a formação de um novo período histórico. Nos tipos de formação anteriores, os personagens desenvolvem-se e passam por

modificações, mas o mundo permanece estável, ao passo que, nesse tipo realista, o homem se desenvolve junto com o mundo à sua volta. Não se trata mais de uma formação no âmbito pessoal, mas de uma formação histórica, que envolve o homem localizado na fronteira de duas épocas. Essa transição histórica ocorre nele e através dele, o que resulta na formação de um homem historicamente novo, inédito. Obviamente, o tempo histórico real é incorporado em romances desse tipo, cujos maiores exemplos englobam *Gargântua e Pantagruel*, de Rabelais, e *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. (BAKHTIN, 2003, pp. 221-224)

A tipologia estabelecida por Bakhtin é bastante flexível e nos ajuda a compreender a posição histórica da obra analisada neste trabalho, ou seja, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Escrita em 1847, essa narrativa recebeu enorme influência dos romances femininos escritos no século XVIII, cuja principal temática consistia em pôr à prova a força moral e as virtudes de suas heroínas. Dessa maneira, possui características que nos permitem incluí-la entre os romances de provação. É, também, um romance autobiográfico, mas não podemos negar a formação substancial dos personagens nessa obra, em especial da protagonista. Tal formação se dá no âmbito privado, ou seja, com a incorporação do tempo histórico real pelo viés do tempo biográfico, o que coloca essa narrativa entre os romances de educação do terceiro tipo, biográfico (e autobiográfico). Contudo, se considerarmos o romance de Charlotte Brontë, como o faz Terry Eagleton, como representativo da história da transição do poder político e econômico da aristocracia cultivada para a burguesia empreendedora, podemos classificar *Jane Eyre*, conforme a tipologia de Bakhtin, como um romance de educação realista. Ademais, levando-se em consideração as transformações histórico-sociais que estavam começando a se processar entre as mulheres de classe média, que, no século XIX, por meio dos romances femininos e de protagonistas femininas, começaram a demandar um campo de atuação mais abrangente para o sexo feminino, então, podemos afirmar, asseguradamente, que *Jane Eyre* é um romance de educação realista. Todavia, parece que Bakhtin, assim como outros teóricos, não se lembrou de nenhum romance feminino, ausente em todas as exemplificações dadas às tipologias criadas por ele, como se a narrativa feminina inexistisse. Não que ele desconsiderasse a produção romanesca da Inglaterra do século XIX, já que menciona Charles Dickens e seu *David Copperfield*, entre os romances de educação biográfico (e autobiográfico).

Outra observação a que gostaríamos de proceder, no que diz respeito à proposição de Bakhtin, está no fato de que ele considera o Iluminismo como o momento

histórico em que, podemos assim dizer, o “golpe de misericórdia” foi dado, pela razão e pelas descobertas humanas, nas crenças no sobrenatural, no misticismo, nas mitologias. Parece-nos que Bakhtin ignora – talvez para não rasurar a sua tipologia, fundamentada no argumento da integração espacial, temporal e cósmica, proporcionada pela História e pela Ciência pós-Iluministas – o poder do Romantismo. Tal movimento, cujo caráter ultrapassa a dimensão estética, atravessando os domínios filosófico e cultural, fundando, assim, uma nova ideologia ocidental e uma nova visão de mundo, foi inaugurado, pelo menos no campo literário romanesco, pelo próprio Goethe, em romance anterior a *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, o comovente e influente *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Se o Iluminismo desmistificou e desmitificou o mundo, o Romantismo atuou no sentido inverso, desmistificando e desmitificando a razão humana, creditando às emoções, à subjetividade e ao irracional o poder da criação original, estimulado por meio de uma relação mística, sagrada, inexplicável e sobrenatural da subjetividade com a natureza, com Deus, com o Cosmos. O Romantismo alterou os pressupostos estabelecidos pela razão iluminista e trouxe à tona, novamente, os mistérios insondáveis do incompreensível, do inatingível pela razão humana, acessível apenas através das emoções, das intuições, das percepções mais subjetivas possíveis.

Também podemos considerar *Jane Eyre* como um romance de formação na acepção de Lukács, se considerarmos que os ideais dos personagens, muitas vezes incompatíveis com a realidade, sofrem alguns ajustes para tornarem-se possíveis e reais. Porém, o próprio Lukács inviabiliza tal consideração, pois, em seu entendimento, Goethe, com *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, representa o ponto máximo do romance de formação, sendo o momento pós-Goethiano marcado por um excesso de subjetividade que impossibilita o *bildungsroman*, composto, como já expomos, pelos desejos da subjetividade, ajustados à objetividade do mundo externo. Talvez esse excesso de subjetividade pós-Goethiano, interpretado por Lukács como um impedimento à composição de romances de formação, tenha se originado do movimento romântico que, como acreditamos ter esclarecido, a partir do percurso historiográfico trilhado por Maas, não necessariamente obstruiu o romance de formação, mas o transformou, dando-lhe um novo revestimento, a partir das modificações históricas que incidem sobre o conceito de *bildungsroman*.

O Romantismo e sua proposta transgressora, desafiadora às noções estéticas elitistas e racionalistas do Neoclassicismo, foi um grande incentivador, na história da literatura, às inovações que surgiram nas letras ocidentais no final do século XVIII e em

grande parte do século XIX. O movimento romântico tornou praticáveis novas percepções acerca de arte e de literatura. Podemos considerar, dentre as inovações proporcionadas pelo Romantismo, a concepção de um novo ideal de formação, construído a partir do ponto de vista de segmentos sociais ignorados pela tradição literária até então, como por exemplo, a partir da perspectiva feminina, geradora de novos *bildungsromane*, compostos com base na experiência de vida da mulher, na realidade filtrada pelo olhar feminino. Acreditamos que *Jane Eyre* figura entre esses novos romances de formação femininos.

2.3.O *bildungsroman* feminino

Cristina Ferreira Pinto, em estudo sobre o *bildungsroman* feminino¹⁶¹, no qual examina como se dá o processo de formação feminina em quatro romances brasileiros – *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira, *As Três Marias* (1939), de Raquel de Queiroz, *Perto do Coração Selvagem* (1944), de Clarice Lispector, e *Ciranda de Pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles – procede a uma revisão da tradição crítica do *bildungsroman*.

O primeiro questionamento levantado pela autora diz respeito à sua inquietação quanto à ausência de estudos acerca de protagonistas femininas em *bildungsromane* analisados pela crítica tradicional. Ela identifica na concepção do termo por Morgenstern e por Dilthey, e ainda em estudos de autores mais contemporâneos, como François Jost e Jerome Hamilton Buckley, uma forte tendência de excluir de suas análises romances que tratam da formação feminina, lidando com o personagem do romance de formação como uma figura, indiscutivelmente, masculina. Vejamos o resumo que a autora faz das definições dadas por esses críticos:

Desse comentário de Jost se poderia concluir que o “Bildungsroman” retrata, afinal, o processo durante o qual se aprende a ser “homem”, ou seja, apresenta-se o desenvolvimento de uma personagem masculina. Esse mesmo conceito do protagonista do “romance de aprendizagem” como um homem, um “herói”, está explícito numa definição do gênero que, segundo Esther Kleinbord Labovitz, é tradicionalmente aceita: “a young *male* hero discovers himself and his social role through the experience of love, friendship, and the hard realities of life” (Wilhelm Dilthey in Labovitz, 2: grifo meu)¹⁶². Também na definição que

¹⁶¹ PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

¹⁶² “um jovem herói masculino se descobre, e descobre seu papel social através da experiência do amor, da amizade e das duras realidades da vida” (Tradução nossa)

Buckley apresenta em seu estudo sobre o “Bildungsroman” de língua inglesa está presente a idéia de um protagonista masculino (...). (PINTO, 1990, p. 11)

A autora também investiga a crítica feminista¹⁶³ e sua posição quanto à temática da formação de protagonistas mulheres, em especial, de romances femininos. Por meio dessa investigação, ela chama a atenção para o fato de que, enquanto o protagonista masculino passa por um processo dinâmico, busca uma filosofia de vida e uma vocação, e consegue se integrar pessoal e socialmente, a aprendizagem feminina tende a ser extremamente limitada ao ambiente e afazeres domésticos. Tradicionalmente, tem sido reservado às protagonistas mulheres de romances de formação ora um destino passivo, estático, de subserviência e de conformação aos papéis sociais que lhe são atribuídos, ora um destino fracassado em que, qualquer tentativa de rejeição aos moldes tradicionais culmina em suicídio ou em outras formas de morte, literal ou simbólica, tais como a loucura ou a reclusão do mundo. Isso ocorre como resultado da incompatibilidade entre o crescimento pessoal da protagonista e as exigências sociais, que cerceiam o seu desenvolvimento. (PINTO, 1990, pp. 13-14)

Atenta aos trabalhos mais recentes que se desdobram sobre a questão da formação feminina, Pinto aponta para as digressões existentes nas trajetórias das protagonistas de *bildungsromane* femininos em relação às características tradicionais do gênero, assim resumidas por ela:

Essas características, em resumo, são: infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior (“the larger society”), auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente (...) (PINTO, 1990, p. 14)

Os desvios do *bildungsroman* feminino em relação ao *bildungsroman* tradicional se concentram, principalmente, no que as críticas feministas mais recentes, conforme Pinto, definem como *truncated bildungsroman*, ou seja, em obras que começam como romances de formação, mas não prosseguem como tal, não abrindo espaço para o pleno desenvolvimento das protagonistas. Esse tipo “truncado” de romance de formação foi bastante recorrente no século XIX, muito embora, como bem demonstra a autora, tais romances, cujos desfechos recaem, em sua maioria, na resignação e na aceitação da

¹⁶³ Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, Elizabeth Langland, Esther Kleinbord Labovitz, Ellen Morgan, Annis Pratt, Susan Rosowski, Phyllis Chesler, Nancy Chodorow, Judith Kegan Gardiner, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Carolyn Heilbrun, Elaine Showalter, Patricia Meyer Spacks, entre outras estudiosas do feminismo, estão entre os nomes citados por Cristina Ferreira Pinto.

protagonista de seus papéis sociais, não parecessem “truncados” para as escritoras ou para as leitoras da época, correspondendo aos ideais de feminilidade desse período. Essa noção de incompletude do processo de formação das protagonistas desses romances parece ser mais o resultado de uma concepção posterior, advinda do olhar feminista do século XX sobre essas obras. (PINTO, 1990, pp. 16-17) Acreditamos que *Jane Eyre* se situa entre esses *bildungsromane* considerados truncados por parte da crítica feminista, pois Jane, no final de seu percurso, acaba por se render ao matrimônio e à maternidade. Contudo, de nossa perspectiva, a ambigüidade, recorrente ao longo de toda a narrativa, persiste no desfecho de *Jane Eyre*, significando, simultaneamente, conformação e subversão, resignação e rejeição, adequação e reclusão.

Essa ambivalência presente em *Jane Eyre* não se restringe a apenas essa narrativa, sendo constante nos romances de formação femininos, que tratam das questões concernentes às normas de comportamento e ao ideal feminino de maneira dúbia. Tal duplicidade é passível de ser revelada por meio de uma leitura em *palimpsesto*, ou seja, por meio da leitura do texto aparente, que representa os aspectos mais convencionais do romance, e do subtexto da obra, onde são colocados os posicionamentos críticos das autoras, principalmente no que diz respeito às problemáticas femininas. Esse “texto por detrás do texto”, como já afirmamos no primeiro capítulo deste trabalho, foi descoberto por estudiosas feministas, como Sandra Gilbert e Susan Gubar fizeram em seu paradigmático estudo *The Madwoman in the Attic*, também mencionado por Pinto. (PINTO, 1990, p. 19)

Essa simultânea conformação e subversão existente no discurso literário feminino, definido por algumas estudiosas como reveladora da chamada “escritura feminina”, é comprovação de que o discurso feminino está inserido no discurso dominante patriarcal, sem deixar de incorporá-lo, todavia, em seus próprios textos. Citando Elaine Showalter em estudo intitulado *Feminist Criticism*, Pinto sintetiza assim o conceito de “escritura feminina”:

O conceito de “escritura feminina” não implica portanto que a escritora ignore o discurso “masculino”, ou mesmo que possa fazê-lo, já que tal discurso é parte do contexto em que a mulher se insere. A literatura que a mulher produz é “a ‘double-voiced discourse’ that always embodies the social, literary and cultural heritage of both the muted [‘female’] and the dominant [‘male’]”¹⁶⁴ (...) Desse modo, a literatura apresenta uma duplicidade, aproximando-se do discurso estabelecido, do conceito “masculino” tradicional de literatura, e ao mesmo tempo introduzindo

¹⁶⁴ “um ‘discurso de duas vozes’ que sempre incorpora a herança social, literária e cultural de ambas as partes emudecida [‘feminina’] e dominante [‘masculina’]” (Tradução nossa)

elementos novos que escapam a esse conceito tradicional, assim subvertendo-o. (PINTO, 1990, pp. 21-22)

Pinto expõe as diversas maneiras pelas quais o discurso feminino pode subverter o discurso tradicional, entre as quais ela cita o humor, a ironia, a escrita em *palimpsesto*, ou ainda, a prosa extremamente lírica, revestida de subjetividade: já que a mulher não possui, como o protagonista do *bildungsroman* tradicional, acesso aos horizontes ilimitados do mundo exterior, abertos ao protagonista masculino, a ela só resta empreender uma jornada interior, por sua complexa subjetividade. Em *Jane Eyre*, Charlotte Brontë lança mão de todos esses recursos narrativos, deixando entrever, nas memórias da protagonista, um intenso lirismo, sua turbulenta subjetividade, o tratamento irônico dispensado às figuras que representam os valores mais conservadores da sociedade, e, principalmente, um subtexto que subverte as normas de comportamento feminino ditadas pela sociedade vitoriana. Ao tempo em que Jane parece se adequar a essas normas ao se casar e ter filhos com Rochester, convém lembrarmos que o casal se retrai da sociedade para viver em reclusão em Ferndean, onde podem “ousar” viver uma relação amorosa fundamentada na igualdade dos sexos. Ademais, o desfecho de Bertha Mason, identificada por Gilbert e Gubar como o “alter-ego” de Jane, é bem diferente do da protagonista: por ser estrangeira, o comportamento de Bertha, certamente, destoava do comportamento feminino vitoriano, o que abre caminho para a sua loucura e alienação (geneticamente desenvolvidas ou socialmente impostas?), mantidas encarceradas no sótão da mansão.

Para Pinto, o *bildungsroman* feminino, além de promover uma revisão literária e histórica do gênero, revela as diferenças em relação ao modelo tradicional, principalmente quanto aos desfechos desses romances. Enquanto o *bildungsroman* tradicional oferece a possibilidade de o herói se integrar, social e pessoalmente, o *bildungsroman* feminino ou culmina no fracasso – suicídio, loucura, ou qualquer outra forma de alienação – ou ainda na possibilidade de integração pessoal, incompatível com a integração social. (PINTO, 1990, p.27) Acreditamos que *Jane Eyre* apresenta as duas perspectivas, por meio da loucura seguida de suicídio de Bertha, e da reclusão amorosa de Jane.

Pinto credita ao seu estudo a função de demonstrar o desenvolvimento do *bildungsroman*, corroborando, como já pudemos observar, com a argumentação de Maas, que atribui ao gênero a capacidade de absorver, em sua forma e conteúdo, o dinamismo histórico, apreendendo as transformações dos contextos sociais em que está

inserido, sendo o *bildungsroman* feminino uma clara ilustração disso. Pinto ainda declara que, ao incorporar o romance de formação feminino em seu estudo, pretende ampliar as definições tradicionais de Morgenstern, de Dilthey e de Jost. (PINTO, 1990, p. 32)

Em suas análises de quatro romances de formação femininos brasileiros do século XX – *Amanhecer*, *As Três Marias*, *Perto do Coração Selvagem* e *Ciranda de Pedra* – identificamos vários elementos que também estão presentes em *Jane Eyre*, a despeito de este ser um romance inglês do século XIX. Pinto observa que tanto em *Amanhecer*, quanto em *As Três Marias*, por exemplo, há um forte desejo da protagonista de se libertar do provincianismo do meio onde vive, e procurar um ambiente onde possa exercer suas ambições emocionais e intelectuais. Essa caracterização da protagonista como uma personagem inquieta, em desacordo com a inércia do local onde vive, também está presente na configuração do caráter de Jane Eyre, o que a motiva a percorrer os diversos cenários que compõem o romance – Gateshead Hall, Lowood School, Thornfield Hall, Moor House e Ferndean. Ademais, Pinto também chama a atenção para a função didática exercida pelos *bildungsromane* femininos que analisa, pois ela acredita que a trajetória formativa das protagonistas serve como exemplo a ser seguido pelas leitoras, à maneira dos romances vitorianos, cuja intenção, em geral, era a de instruir o público leitor e, no caso específico dos romances femininos, de educar as mulheres leitoras através das experiências da heroína. Nas palavras de Pinto:

Amanhecer e *As Três Marias* apresentam-se como exemplos de “Bildungsromane” femininos, enfocando as relações da protagonista com a família e seu meio ambiente; o desejo da protagonista de abandonar um ambiente provinciano por outro mais receptivo a seus anseios existenciais e intelectuais; e o processo de educação e conscientização da protagonista, o qual serve também a uma intenção de educar a leitora ou o leitor, função didática característica do “Bildungsroman” que se vê claramente no romance de Lúcia Miguel Pereira, mas que existe também em *As Três Marias*. (PINTO, 1990, p. 45)

Podemos citar, como exemplo das analogias que encontramos entre as análises de Pinto e *Jane Eyre*, a passagem de seu estudo em que descreve o desejo de Aparecida, protagonista de *Amanhecer*, de conhecer o mundo por detrás dos muros de sua casa e da escola onde estuda, muito semelhante ao desejo de Jane de ir além do horizonte estreito e limitado tanto pelos muros de Gateshead, quanto pelos muros de Lowood. Ambas as

protagonistas preferem e desejam os riscos e perigos do mundo desconhecido ao conforto inerte de suas vidas sem emoção:

Aí tem início também o desejo que Aparecida nutre de conhecer um mundo muito maior do que aquele limitado pelas paredes de sua casa ou pelos muros do colégio: “Tive uma grande vontade de sair dali, uma enorme curiosidade por tudo o que acontecia lá fora, do lado de lá daquele muro” (...) (...) Aparecida deseja encontrar um horizonte muito mais amplo, oportunidades muito maiores, deseja a realização pessoal que deve buscar no desconhecido e no risco: “Prefiro cair mas experimentar” (...) (PINTO, 1990, p. 47)

Outra semelhança entre Aparecida e Jane Eyre está na necessidade de ambas de, diante da necessidade de preenchimento emocional e intelectual, recorrer à imaginação como uma maneira de escapar da realidade vazia na qual vivem. (PINTO, 1990, p. 51) Já Guta, a protagonista de *As Três Marias*, divide com Jane a utilização da literatura como recurso para escapar do ambiente repressor onde vivem, e que desempenha, no caso de ambas, um papel fundamental em seus processos de aprendizagem. (PINTO, 1990, p. 64)

Como já averiguamos, Dilthey, em sua definição de *bildungsroman*, refere-se ao conflito entre as ambições pessoais do protagonista e as demandas sociais, o qual associamos ao conceito de conflito dramático de Hegel. Pinto corrobora com essa noção de conflito, identificando, no *bildungsroman* feminino, o conflito gerado pelas duas escolhas possíveis para a mulher: adequar-se aos papéis sociais que lhe são designados, abrindo mão, para isso, de sua própria individualidade, ou romper com as expectativas sociais e priorizar a sua independência. (PINTO, 1990, p. 53). *Jane Eyre*, de certa maneira, sintetiza essas duas escolhas, pois Jane se casa com Rochester, obedecendo, assim, aos preceitos sociais, mas não em detrimento de sua individualidade e independência, que ela continua a exercer mesmo depois do casamento. Entretanto, para que essa relação amorosa se desenvolva, faz-se necessário que o casal se “esconda” em um lugar como Ferndean, descrito como um local bastante remoto, quase selvagem.

Pinto, apoiada no estudo editado por Elizabeth Abel, Marianne Hirsch e Elizabeth Langland, intitulado *The Voyage In*, chama a atenção para a formação compartilhada, fato comum aos romances de formação femininos. A protagonista perfaz a sua trajetória formativa, mas outros personagens também vivenciam um processo de formação junto com ela. Geralmente, essas personagens são femininas – mães, irmãs, amigas – mas podem também ser amantes. Claramente, esse é o caso de Jane e Rochester: o romance enfoca a formação de Jane, mas paralelamente à sua

aprendizagem, ocorre o processo de maturação de Rochester, que aprende e se transforma ao longo da jornada de Jane. (PINTO, 1990, p. 55)

Outra peculiaridade do *bildungsroman* feminino se encontra no usual trajeto circular de suas protagonistas, que tendem menos a progredir em direção à maturidade, como ocorre com o *bildungsroman* tradicional, do que a regredir da idade adulta, retornando, freqüentemente, para os lugares e situações da infância e da adolescência, realizando movimentos circulares, repetitivos, ao invés de movimentos progressivos. (PINTO, 1990, pp. 59-60) Os movimentos circulares em *Jane Eyre* não passaram despercebidos pela fortuna crítica de Charlotte Brontë; Madeleine Wood, em artigo que já revisamos, analisa *Jane Eyre* sob a perspectiva da repetição, e conclui que os movimentos formativos de Jane dizem respeito à necessidade de experimentar, repetidamente, a ambigüidade de emoções sentidas quando de sua prisão no cômodo vermelho, à necessidade de reviver o trauma original. Sob nossa perspectiva, esse padrão circular de formação na trajetória das protagonistas de *bildungsromane* femininos tem íntima relação com a maneira feminina de ver, sentir e experimentar o mundo, diferenciando-se do modo masculino de formação, pragmático, objetivo e direcionado, o que não implica que a formação feminina é menos bem-sucedida do que a masculina. Aquela é mais limitada, especialmente quando comparamos com as possibilidades de escolha que o protagonista masculino possui. Contudo, gostaríamos de ressaltar que a forma feminina de aprender não é em nada inferior à maneira tradicional; a repetição, os caminhos circulares, o constante retorno representam um *modus operandi* feminino que pode ser tão próspero quanto a trajetória masculina tradicional, linear, progressiva e direcionada a um objetivo específico. Se os romances de formação femininos culminam, muitas vezes, na conformação aos padrões sociais ou no fracasso da rejeição desses mesmos padrões, isso se deve menos ao fato de que as protagonistas realizaram uma trajetória formativa circular do que à limitação de horizontes que lhes são impostas pela sociedade patriarcal.

Em *As Três Marias*, temos em Guta uma protagonista muito semelhante a Jane Eyre, inquieta, curiosa e desejosa de conhecer o vasto mundo, que se estende para além dos muros do internato. Todavia, tanto Guta quanto Jane se desapontam e vêem seus anseios frustrados, ao se depararem com a rotina e com a vida monótona que encontram em Fortaleza e em Thornfield, e em seus ofícios de datilógrafa e de preceptora, respectivamente. A seguinte passagem da análise de Pinto ilustra bem essa afinidade entre as duas protagonistas:

A cidade, no entanto, não corresponde às expectativas criadas ainda dentro dos muros do colégio. A vida em Fortaleza acaba por ser “igualmente monótona” e “enfadonha” (...) O espírito irrequieto e curioso de Guta não aceita adaptar-se à rotina que é para ela a ameaça de uma velhice precoce. Guta quer ver, quer conhecer. Insatisfeita sempre, ela continua ansiando pelo “mundo” (...) (PINTO, 1990, p. 69)

Esse trecho nos faz lembrar o desabafo mental de Jane no telhado de Thornfield, quando ela confessa a sua insatisfação, seu tédio e, assim como Guta em relação a Fortaleza, a sua frustração com a vida que leva em Thornfield. Transcrevemos aqui a passagem de *Jane Eyre* que melhor ilustra esse sentimento de Jane:

(...) I climbed the three staircases, raised the trap-door of the attic, and having reached the leads, looked out afar over sequestered field and hill, and along dim skyline: that 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 then 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. (BRONTË, 2000, p. 109)¹⁶⁵

Conforme Buckley, citado por Pinto, faz parte da história do protagonista do *bildungsroman* ter dois envolvimento amorosos, um degradante, e o outro enaltecendor. Esse segundo envolvimento tende a ser, para o protagonista, um “ponto de referência afetiva” (PINTO, 1990, pp. 72-73) Do ponto de vista moral, Rochester parece ser o amante que degrada a honra de Jane, pois insiste num casamento impossibilitado pelos códigos moral, legal e religioso de seu tempo, ao passo que St. John Rivers oferece a Jane um matrimônio legítimo. No entanto, Rochester propõe uma união fundamentada no amor verdadeiro, enquanto St. John Rivers propõe um casamento de conveniência, no qual o desejo de Jane estaria condenado a ser subjugado pela sua autoridade. Essa situação faz de Rivers o amante que a degrada, e de Rochester o que a enaltece, especialmente se procedermos a uma leitura de *Jane Eyre* em *palimpsesto*, ou seja, fundamentada no subtexto da narrativa, como propõem as críticas feministas.

Mais uma vez se apoiando em Buckley, Pinto menciona que os finais “abertos” ou indeterminados, como o final intrigante de *Jane Eyre*, cujo desfecho ecoa as enigmáticas palavras finais de St. John Rivers, são frequentes nos *bildungsromane*, devido ao caráter biográfico ou autobiográfico do gênero, que não permite um

¹⁶⁵ “(...) eu subia os três lances de escadas, erguia o alçapão do sótão, e chegando até o telhado olhava ao longe por sobre longínquos campos e colinas, acompanhando o obscuro horizonte – que então eu almejava que pudesse ir além desse limite; que pudesse alcançar o mundo agitado, cidades, regiões cheias de vida de que ouvira falar mas jamais tinha visto; que então eu desejava mais experiência prática do que possuía; mais intercâmbio com a minha espécie, mais intimidade com tipos variados do que tinha aqui ao meu alcance.” (BRONTË, 1996, p. 154)

“fechamento” do destino da personagem, já que, presume-se, sua vida não termina junto com a narrativa. (PINTO, 1990, p. 87)

É curioso observar como um romance brasileiro do século XX, como *Perto do Coração Selvagem*, de Clarice Lispector, estudado por Pinto, possa apresentar, em seu enredo, elementos que a aproximam de um romance do século XIX, escrito na Inglaterra vitoriana, como *Jane Eyre*. A relação entre a protagonista órfã do primeiro, Joana, e sua tia é muito semelhante à relação entre Jane e Mrs. Reed. Na análise de Pinto:

Joana envolve-se no silêncio, um silêncio que não é resignação e que parece ser ao Outro uma atitude de desafio: “ela é sempre calada, como se não precisasse de ninguém... E quando olha é bem nos olhos, pisando a gente...” (52) A presença de Joana é uma ameaça principalmente para a tia porque, não aceitando assumir o papel da órfã agradecida e humilde, tira à mulher o ponto de referência necessário para que esta cumpra sua função e autoridade maternas. Rompidas as relações ordenadas dentro das quais ela sabe movimentar-se, a tia procura uma maneira de retomar a autoridade sobre a situação e a sobrinha: se Joana não é a órfã obediente, então ela é um “bicho estranho”, uma “víbora fria” (53). Caracterizando Joana como um ser diferente e perigoso, ela encontra uma justificação para sua própria conduta (“Inútil gostar de [Joana], inútil fazer-lhe bem”, (53) e para mandar Joana para o internato. (PINTO, 1990, pp. 99-100)

Gostaríamos de ressaltar como essa descrição da relação entre Joana e sua tia é extremamente parecida com a atmosfera de hostilidade e animosidade nutrida em Gateshead por Mrs. Reed em relação a Jane. Poderíamos atribuir o ressentimento de Mrs. Reed às mesmas razões apontadas por Pinto para explicar a rejeição da tia do romance de Lispector em relação a Joana. Inclusive, Mrs. Reed também se sente incomodada com o olhar desafiador de Jane, assim como também com a sua falta de resignação e de autocomiseração, o que a faz tomar a decisão de enviá-la a Lowood School.

Pinto tece algumas considerações quanto à loucura feminina que achamos pertinente comentar aqui, tendo em vista a alienação mental de Bertha Mason em *Jane Eyre*. Para Pinto, a loucura se configura, muitas vezes, como uma forma fracassada de rejeição aos comportamentos convencionais da sociedade; a mulher tida como louca é rotulada pela sociedade, que identifica, em sua conduta, desvios do comportamento convencional, criando, desse modo, um rótulo que a aprisiona e a oprime, e que se configura como uma punição por seu comportamento diferenciado. Ademais, como Pinto bem lembra, o sistema médico oficial que diagnostica a loucura feminina, pelo

menos no século XIX, é composto por homens, que acabam por decidir pelo ostracismo ou pelo encarceramento da mulher, sendo este o caso de Bertha em *Jane Eyre*. A autora também identifica a loucura feminina como a única maneira acessível à mulher de criar um mundo privado, particular, próprio, desvinculado das leis que regulam o mundo social, onde ela pode ser ela mesma. Em suas palavras:

A loucura representa então a criação, pela própria mulher, de um mundo à parte onde ela pode escapar ao domínio masculino e encontrar um lugar *seu*. (...) A loucura – seu mundo próprio – é para Laura e muitas outras personagens femininas “the quintessential female privacy”¹⁶⁶, para usar as palavras de Heilbrun (*Womanhood*, 183). Isto é, sendo-lhes impossível encontrar um espaço – o “room of one’s own” que Woolf recomendava – no qual poderia manifestar sua essência, seus desejos, e satisfazer suas tendências criativas, a mulher busca-o na loucura, na auto-alienação, e, quando estas fracassam, na morte. (PINTO, 1990, p. 130)

Muito embora Pinto afirme, conforme Labovitz, que, freqüentemente, no *bildungsroman* feminino, o mentor intelectual da protagonista é um homem (PINTO, 1990, p. 139), convém lembrar que, em *Jane Eyre*, Miss Temple e Helen Burns são as personagens que irão exercer forte influência sobre o comportamento de Jane, corrigindo seus excessos juvenis, ajudando-a, assim, a encontrar uma maneira de se conduzir socialmente, auxiliando-a em seu processo de inclusão social. É bem verdade que Rochester desafia todo esse aprendizado adquirido por Jane em Lowood, principalmente por introduzi-la no domínio do erotismo, da paixão e da sexualidade. Entretanto, não podemos afirmar que Rochester, ou St. John Rivers, desempenhem as funções de mentores de Jane, apesar de ambos, em certas passagens, acreditarem estar encarregados de tal missão. Na verdade, Jane, ao se deixar encaminhar conforme o direcionamento das idéias de Rochester ou de Rivers, encontra-se prestes a cometer os maiores erros de sua jornada, sendo advertida ora por seu próprio bom senso, ora por coincidências inexplicáveis.

Na sua conclusão, Pinto resume as características gerais e tradicionais de um romance de formação, presentes em *Jane Eyre*, um *bildungsroman* por excelência:

(...) o choque entre personagem e meio de origem (limitado e provinciano); isolamento da personagem; conflitos com os pais; apresentação ou menção do período de educação formal; viagem para a cidade grande ou para um meio ambiente onde a personagem entra em contato com uma realidade mais ampla que, freqüentemente, vai lhe trazer decepções; problemas amorosos; processo de auto-educação; final indeterminado. (PINTO, 1990, p. 147)

¹⁶⁶ “a privacidade feminina fundamental”

Contudo, Pinto já observa uma diferença notável entre o *bildungsroman* tradicional e o romance de formação feminino. Enquanto no primeiro o protagonista entra em choque com a figura paterna, no segundo a protagonista feminina vive em conflito com a figura materna – a mãe, a tia, ou madrasta, etc. – ausente, em geral, física e emocionalmente. (PINTO, 1990, pp. 147-148) Em *Jane Eyre*, essa personagem em conflito com Jane é, sem dúvida alguma, Mrs. Reed, a tia que deveria desempenhar a função de mãe da menina órfã, mas que, diante da peculiaridade do caráter de Jane, torna-se hostil e intolerante à presença de Jane em sua casa. Pinto também lembra que há alguns temas que só são tratados em *bildungsromane* femininos, como por exemplo: “a questão da educação feminina e o direito da mulher ao trabalho fora do lar, o casamento, as relações homem-mulher e a sexualidade feminina.” (PINTO, 1990, p. 148)

Outra diferença entre o *bildungsroman* tradicional e o feminino está, como já afirmamos, na busca de seus protagonistas. Enquanto o protagonista masculino busca uma vocação, uma filosofia de vida, e obtém integração pessoal e social, a heroína do romance de formação feminino logo percebe que, para se integrar pessoalmente, faz-se necessário que ela abra mão da integração social, pois as demandas convencionais exigem a anulação da mulher, de seus desejos, ambições e realizações pessoais. Em outras palavras, a protagonista feminina busca sua própria identidade e autoafirmação, e isso lhe custa, muitas vezes, a inclusão social. Ao contrário do que parece, esta não é uma discussão defasada; pensemos nas mulheres ocidentais de hoje, da ficção e da realidade, que se recusam a exercer as funções convencionais de esposa e de mãe, por exemplo, porque priorizam as suas próprias individualidades. Não raro, ouviremos falar dessas mulheres como aberrações, como mulheres excluídas, não por suas próprias escolhas, mas pela sociedade. Isso traduz o quanto questões levantadas por *bildungsromane* femininos, mesmo os do século XIX, como *Jane Eyre*, continuam a ser relevantes, não apenas para as mulheres do século XXI, mas também para repensarmos a organização social atual, de uma forma geral.

3. Teoria do drama

3.1. A teoria do drama na antiguidade: a *Poética* de Aristóteles

Embora Aristóteles se detenha na tragédia e nos elementos estruturais que a compõem – o que faz da *Poética* uma exposição teórica sobre a tragédia – o seu tratado é, sobretudo, segundo Zélia de Almeida Cardoso, “a primeira obra específica sobre Teoria Literária da civilização helênica e, por conseguinte, da própria cultura ocidental.” (CARDOSO, 1993, pp. 11-12) Muito embora Platão discuta, em alguns de seus livros, questões acerca da poesia, é Aristóteles quem dedica um tratado inteiro à arte poética, abordando, mais especificamente, a tragédia. Contudo, tanto Cardoso quanto Sandra Luna, em seu estudo acerca da *Poética*¹⁶⁷, concordam no concernente ao caráter flexível de seus conceitos e ideias. Ademais, o tratado aristotélico, por si só, já se mostra bastante maleável, ao estabelecer constantes comparações entre a epopeia e a tragédia, ou seja, entre dois gêneros literários distintos. Assim, declara Cardoso: “a *Poética* não é um preceituário, um livro de “receitas” do bem escrever ou do bem compor. É uma exposição teórica, que parte da observação e da análise de obras literárias conhecidas do autor.” (CARDOSO, 1993, p. 11) Luna, por sua vez, lembra que a *Poética*, mesmotratando de obras pertencentes ao contexto histórico da Grécia antiga, revela-se um importante instrumental teórico arquetípico:

A verdade é que, decorridos vinte e quatro séculos desde que foi escrita, a *Poética* aristotélica continua a ser a principal fonte de onde jorram conceitos e idéias para o estudo da arte trágica e do drama em geral. (LUNA, 2005, p. 197)

Todavia, o crítico, ao fazer uso da *Poética* como instrumental conceitual, deve levar em consideração os devidos ajustes e adequações necessárias para o estudo do fenômeno literário analisado, sem perder de vista o contexto histórico particular da obra em questão e a criatividade do artista. Nas palavras de Luna:

O fato é que, apesar de sua dimensão idealista, ou por isso mesmo, os pressupostos de Aristóteles tocam o cerne da arte trágica de todos os tempos, oferecendo, como instrumento analítico do universo trágico, observações preciosas, desde que se leve em conta que entre o idealismo teórico e sua utilização como instrumental crítico escorre sempre o excesso do fenômeno literário, sendo parte desse excesso fomentada pelo contexto histórico da obra, a outra parte pela intervenção do gênio do poeta ou de suas musas. Claro está que a teoria

¹⁶⁷ LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: O Legado Grego*. João Pessoa: Ideia, 2005.

aristotélica, em sua aspiração ao universal, pode conter apenas o que de estrutural, de formal, de conceitual, caracteriza a arte trágica, cabendo ao crítico resolver as demais questões que resvalam da comparação entre os pressupostos da *Poética* e a obra examinada. (LUNA, 2005, p. 326)

Dessa forma, por se tratar de uma importante – e inaugural – obra de teoria da literatura, por apresentar conceitos arejados e flexíveis, que permitem o seu manuseio por parte do crítico, quando da análise de fenômenos literários que envolvam o trágico em sua constituição, e por aproximar, constantemente, o gênero narrativo (epopeia) do gênero dramático (tragédia), a *Poética* apresenta-se, então, como uma referência visceral, estrutural e bastante significativa para o embasamento teórico deste trabalho.

3.1.1. Conceitos aristotélicos para o estudo de uma ação dramática

Como já afirmamos anteriormente, Aristóteles aproxima, constantemente, o universo ficcional da epopeia, gênero narrativo, ao da tragédia, gênero dramático. Antes, porém, de conferirmos as convergências e divergências entre essas duas formas literárias apontadas pelo filósofo, acreditamos ser bastante proveitoso direcionarmos a nossa atenção para alguns conceitos e termos da *Poética*, pois estes, além de esclarecerem a nossa próxima subseção, voltada para essa aproximação entre a epopeia e a tragédia, serão úteis para a nossa análise, fazendo-se presente, direta ou indiretamente, em nosso último capítulo.

A tragédia, conforme Aristóteles, é composta por seis partes: ação ou Mito (*mythos*), caráter (*ethos*), pensamento, elocução, melopéia e espetáculo cênico. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 37-39) Segundo a sua formulação, dentre as partes da tragédia, a ação¹⁶⁸ ou o Mito (*mythos*), ou seja, a trama dos fatos, o enredo, a fabulação, é o componente mais importante. Assim, Aristóteles considera a ação como a alma da tragédia, e “só depois vêm os caracteres.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 43)

Já o caráter, para o filósofo, “é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado; por isso não têm caráter os discursos do indivíduo em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende ou o qual repele.” (ARISTÓTELES, 1993, pp. 43-45) Dessa maneira, entendemos que o caráter é o elemento que se faz presente por via da explicitação da intenção do agente da ação.

¹⁶⁸ A partir de agora, referenciaremos esse conceito como “ação”, para não confundirmos o Mito aristotélico (*mythos*) com a palavra “mito” e o os significados que ela veicula.

De acordo com Aristóteles, há dois tipos de ação: ação simples e ação complexa. Na primeira, a mudança de fortuna ocorre sem peripécia (*peripeteia*) ou reconhecimento (*anagnorisis*), enquanto na segunda, a mudança de fortuna se dá por meio da peripécia ou do reconhecimento, ou ainda, de ambos, conjuntamente. Peripécia é a inversão do sentido da ação – da felicidade para a infelicidade, ou vice-versa – e o reconhecimento é o conhecimento de alguém – ou de algo – ignorado até então:

“Peripécia” é a mutação dos sucessos no contrário, efetuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o dissemos, verossímil e necessariamente. (...)

O “Reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita.

A mais bela de todas as formas de Reconhecimento é a que se dá juntamente com a Peripécia, como, por exemplo, no *Édipo*. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 61-63)

A peripécia e o reconhecimento devem surgir necessária e verossimilmente, ou seja, através da estrutura interna da ação, respeitando a lógica interna da fabulação. (ARISTÓTELES, 1993, p. 59) A forma mais bela de reconhecimento ocorre quando este acontece juntamente com a peripécia, ou seja, algo que era ignorado passa a ser conhecido, ao mesmo tempo em que provoca a inversão do sentido da ação, como se dá em *Édipo Rei*, de Sófocles, para Aristóteles, obra paradigmática de estruturação de uma tragédia perfeita: quando vem a saber quem, de fato, é, a ação muda de direção e, de rei, Édipo passa a ser o criminoso, incestuoso e exilado.

Luna, tratando do reconhecimento aristotélico, cita Simon Goldhill, em *Reading Greek Tragedy*, que pondera sobre o processo de legitimização implicado na noção de reconhecimento de Aristóteles:

o reconhecimento é também um processo de legitimização. Não é, então, por acaso, que nos textos trágicos que tão freqüentemente giram em torno da incerteza com respeito à legitimidade de relações ou obrigações particulares na esfera das relações familiares e deveres cívicos vemos tantas “cenas de reconhecimento”. Porque estas cenas – consideradas por Aristóteles como um dos dois mais poderosos tipos de cenas nas tramas trágicas – dramatizam não apenas o momento da redescoberta sentimental de um membro da família, mas também a reafirmação da legitimidade ou obrigações de um laço específico. (Goldhill, apud LUNA, 2005, p. 261)

Sabemos o quanto isso é válido em *Jane Eyre*, pois Jane só se sente legitimada e socialmente prestigiada, depois que sabe da existência de seu tio paterno, John Eyre, que, ao morrer, deixa-lhe uma generosa herança, e depois que descobre, em

consequência disso, que os Rivers são seus primos. Voltaremos a esse evento em nossa análise do romance.

A ação complexa é composta de peripécia, reconhecimento e catástrofe (*pathos*); já a ação simples apresenta, apenas, o *pathos* que se segue à catástrofe. Esta é definida por Aristóteles conforme os seguintes termos: “A Catástrofe é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 63) Em outras palavras, a catástrofe é o componente da ação que faz da tragédia a elaboração estética literária do trágico, pois trata da manipulação dos aspectos dolorosos da experiência humana, postos em cena com o fim de provocar as emoções trágicas, ou seja, a piedade e o terror.

Segundo Aristóteles, a tragédia tem por finalidade justamente provocar os sentimentos de piedade e terror. Isso está posto em sua definição de tragédia:

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”. (ARISTÓTELES, 1993, p. 37)

Mais adiante, Aristóteles, ao propor situações que devem ser evitadas na composição das tragédias, define a piedade e o terror: “(...) a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, (...)” (ARISTÓTELES, 1993, p. 67) A piedade parece estar relacionada a um forte sentimento de compaixão experimentado diante daquele que sofre sem merecer, pois apresenta um caráter virtuoso, ou bem intencionado, portanto estando longe da condição de merecedor das consequências da catástrofe. Já o terror parece ser um sentimento de repulsão, de temor mesmo, pela catástrofe que se abate sobre o personagem, ainda mais quando a sua situação é passível de comover o público, estando ele numa situação intermediária de caráter, portanto capaz de provocar sentimentos empáticos de identificação do público com o seu sofrimento. Aristóteles estabelece essa situação intermediária como ideal para o surgimento das emoções trágicas, a piedade e o terror:

Resta portanto a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres.

(...) que nele [no Mito] se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. (ARISTÓTELES, 1993, p. 69)

Em outras palavras, um homem que se encontra na situação intermediária proposta por Aristóteles – não sendo vil ou malvado, mas propendendo antes para melhor do que para pior, caindo em desgraça, não por maldade, mas por causa de um erro cometido, e sendo membro de uma família ilustre – promove, mais facilmente, a piedade e o terror. A piedade se dá porque tal homem, por ser melhor do que pior e por pertencer a uma importante família, estando, portanto, mais propenso à felicidade e à excelência, não merece o sofrimento experimentado; o terror parece ser despertado a partir do sentimento de semelhança que a recepção nutre em relação a esse homem, e do conseqüente temor de viver situação catastrófica análoga à do personagem, o que resulta na empatia gerada por meio da situação trágica que vive.

Nessa definição de situação intermediária dada por Aristóteles está implicada a noção de “erro trágico” (*hamartia*) – “se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum **erro**”. As proposições aristotélicas sugerem que entendamos como involuntário o erro cometido pelo homem que se encontra na situação intermediária proposta por Aristóteles. Afinal de contas, se o caráter desse homem propende antes para melhor do que para pior, o erro cometido por ele não deve advir de uma vontade deliberada de agir maleficamente, mas antes, de um desconhecimento da natureza errônea de sua ação, de uma incapacidade de enxergar o potencial catastrófico de sua ação. Essa compreensão parece estar mais de acordo com as proposições gerais da *Poética*, pois prioriza o erro como constitutivo da ação, a “alma da tragédia”, e não como falta ou defeito moral do caráter, além do fato de que tal entendimento amplifica a tragicidade da ação cometida, visto que estabelece uma trágica distância entre a intenção do agente e o resultado da ação empreendida. Assim, podemos identificar o responsável pela ação trágica, mas não o culpado, pois, a partir dessa compreensão do erro como involuntário, não há intenção por parte do agente de praticar a ação perniciosa. Luna lembra que as noções de culpa e de pecado são posteriores ao contexto histórico da Grécia antiga, advindas de ideias e ideologias vinculadas ao estoicismo e ao Cristianismo, extremamente influentes nas composições literárias modernas, mais especificamente, nas composições de tragédias:

Depois dos gregos, insuflados na noção de culpa os fundamentos do estoicismo e do cristianismo, rareiam os erros involuntários, as idéias de

“pecado” e “culpa” sendo freqüentemente evocadas para forjar tragédias moralizantes a partir de ações que se configuram de maneira objetiva como punições por faltas cometidas. (LUNA, 2005, p. 278)

Esse é, muito claramente, o caso de Rochester em *Jane Eyre*, cuja ação errônea, ou seja, a tentativa de contrair matrimônio com Jane, apesar de já ser um homem casado, portanto, moral, legal e religiosamente impossibilitado para tal ação, é voluntária, deliberada, o que não significa que seja injustificada, mas é o resultado de um caráter propenso a não ceder a limitações de ordem alguma, que venham a interferir em seus desejos desmedidos, sendo tal caráter merecedor, portanto, da punição que recebe. Já o casamento com Bertha é uma *hamartia* no sentido aristotélico, um erro involuntário, uma falta de noção das conseqüências catastróficas que essa união engendrará.

Examinados os conceitos aristotélicos que julgamos essenciais para o estudo de uma ação dramática, convém investigarmos, agora, as passagens da *Poética* alusivas às afinidades entre a tragédia e a epopeia, o ancestral mais antigo do romance moderno.

3.1.2. Tragédia e epopeia: convergências e divergências

Apesar de se tratar de duas formas literárias antigas, diante da proposta de nossa tese e do caráter flexível dos conceitos do tratado de Aristóteles, acreditamos ser de grande valor conferir o que o filósofo diz a respeito das analogias e das dessemelhanças entre a tragédia e a epopeia, em outras palavras, entre o gênero dramático e o gênero narrativo. Aristóteles já aproxima a epopéia do gênero dramático – e da tragédia mais especificamente – ao tecer o seguinte comentário a respeito de Homero, poeta bastante admirado pelo filósofo:

Mas Homero, tal como foi supremo poeta no gênero sério, pois se distingue não só pela excelência como pela feição **dramática** das suas imitações, (...) Na verdade, o *Margites* tem a mesma analogia com a Comédia que têm a *Ilíada* e a *Odisséia* com a Tragédia. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 29-31 – grifo nosso)

Contudo, mais adiante, Aristóteles estabelece as diferenças mais relevantes entre a epopeia e a tragédia:

A Epopéia e a Tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a Epopéia da Tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a Tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a Epopéia não tem limite de tempo – e nisso diferem, (...) (ARISTÓTELES, 1993, p. 35)

Percebemos que, mesmo tratando de gêneros antigos, com exceção de suas observações quanto ao metro e à superioridade dos homens, convenções que caíram em desuso, especialmente depois do Romantismo, a comparação estabelecida por Aristóteles permanece válida para muitos romances e dramas, modernos e contemporâneos. Ele ainda salienta que todas as partes da poesia épica – ação ou Mito (*mythos*), caráter (*ethos*), pensamento e elocução – encontram-se na tragédia, que, por sua vez, contempla todas as partes da poesia épica, adicionadas à melopéia e ao espetáculo cênico. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 37-39)

Ao tratar da unidade de ação como imprescindível no construto de uma tragédia que se pretenda perfeita, Aristóteles, primeiro, exemplifica tal unidade a partir das epopeias homéricas, para, logo em seguida, defini-la:

Porém Homero, assim como se distingue em tudo o mais, também parece ter visto bem, fosse por arte ou por engenho natural, pois, ao compor a *Odisséia*, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses, por exemplo o ter sido ferido no Parnaso e o simular-se louco no momento em que se reuniu o exército. Porque, de haver acontecido uma dessas coisas, não se seguia necessária e verossimilmente que a outra houvesse de acontecer, mas compôs em torno de uma ação uma a *Odisséia* – uma, no sentido que damos a esta palavra – e de modo semelhante, a *Ilíada*. (...) o Mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 51-53)

Logo, unidade de ação, tanto na epopeia quanto na tragédia, não implica na construção de todas as ações praticadas por uma só pessoa, mas, sobretudo, na íntima e intrínseca conexão dos fatos, sendo as situações geradas “necessária e verossimilmente”, ou seja, através da lógica de causa e efeito, e de acordo com a proposta da fabulação, as coisas acontecendo uma por causa de outra, e não uma depois de outra. (ARISTÓTELES, 1993, p. 61) Outro recurso vinculado à coesão da ação e relacionado à economia temporal, tanto da composição épica, quanto da tragédia, é o início *in medias res*, ou seja, o início em meio a eventos importantes. Esse expediente tem por finalidade permitir que os conflitos engendradores da trama dos fatos, ou estejam na iminência de serem deflagrados logo no princípio da história, ou pertençam ao tempo pretérito, ou seja, já foram deflagrados antes mesmo de a história começar. Além do início *in medias res* ser um meio utilizado para alcançar uma extensão ideal da ação, os conflitos dramáticos parecem ainda mais trágicos quando, irremediavelmente, suas origens situam-se no passado. Luna lembra que

começando a ação num ponto estratégico, as causas que engendraram a catástrofe não mais podem ser alteradas e essa terrível imutabilidade da ordem das coisas passadas contribui poderosamente para acentuar o sentido trágico da ação. (LUNA, 2005, p. 242)

Apesar de Aristóteles afirmar que a peripécia é a inversão dos sucessos, ou seja, a passagem da felicidade para a infelicidade, ou vice-versa, considerando, assim, as duas possibilidades – felicidade e infelicidade – de desfecho para a tragédia, ele considera o Mito simples, que apresenta desfechos infelizes para seus heróis, como mais bem estruturado do que o Mito duplo, que apresenta, por sua vez, desfechos felizes. O Mito simples é, portanto, preferível ao Mito duplo, ao qual cabe o segundo lugar. O Mito simples é assim descrito na *Poética*:

É pois necessário que um Mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; (...) (ARISTÓTELES, 1993, p. 71)

Por essa razão é que Aristóteles elege Eurípedes como o mais trágico de todos os poetas, pois suas tragédias, na maior parte das vezes, terminam no infortúnio. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 69-71)

Já o Mito duplo é descrito tomando-se a *Odisséia*, portanto uma epopeia homérica, como paradigma:

Cabe o segundo lugar, não obstante alguns lhe atribuírem o primeiro, à Tragédia de dupla intriga, como a *Odisséia*, que oferece opostas soluções para os bons e para os maus. Estas Tragédias não parecem merecer o primeiro lugar senão por astenia do público, porque poetas complacentes as compuseram ao gosto dele. (ARISTÓTELES, 1993, p. 71)

Assim, Aristóteles não desconsidera as tramas com soluções felizes, como se dá com a *Odisséia* de Homero, porém, prefere as que apresentam desfechos infelizes, por se mostrarem mais trágicas. Observe-se que Aristóteles referencia a *Odisséia* para exemplificar o Mito duplo na tragédia, priorizando a construção dramática da ação, em detrimento da forma sob a qual esta ação é dada a público.

Torna-se, então, mais clara a diferença estabelecida por Aristóteles, ao longo de toda a *Poética*, entre tragédia – o gênero formal que busca, primordialmente, suscitar a piedade e o terror – e o *pathos*, sendo este o sentimento que a tragédia busca provocar, mas que pode estar presente em outros gêneros literários, ou ainda, em outras formas artísticas. Dessa maneira, a principal diferença entre a tragédia e a epopeia é que aquela tem por finalidade a provocação das emoções trágicas, enquanto esta pode até

contemplar o *pathos* em sua estrutura, mas não o tem como objetivo final, incitando-o e dispersando-o em diversos momentos da narrativa, inclusive em seu desfecho.

Aristóteles confere total autonomia ao texto poético, ou seja, as emoções trágicas devem ser suscitadas pela construção bem elaborada dos episódios, em detrimento do espetáculo cênico e da melopéia, próprios da tragédia, o que a aproxima, ainda mais, da epopeia:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o Mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 71-73)

O capítulo XV da *Poética* de Aristóteles é dedicado aos elementos que, segundo a sua compreensão, devem nortear a composição dos caracteres. Note-se que, nessa sua observação quanto aos caracteres, Aristóteles não estabelece distinção alguma entre tragédia e epopeia, o que nos permite inferir que o filósofo evidencia o processo de construção da caracterização em si, independentemente de esse processo acontecer na tragédia ou na epopeia, sendo suas considerações válidas para ambas. Conforme suas próprias palavras, o caráter deve ser composto de quatro elementos:

No respeitante a caracteres, a quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem eles ser bons. E se, como dissemos, há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o caráter. Tal bondade é possível em toda categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [caráter de mulher] seja inferior, e o [de escravos], genericamente insignificante.

Segunda qualidade do caráter é a conveniência: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível.

Terceira é a semelhança, qualidade distinta da bondade e da conveniência, tal como foram explicadas.

E quarta é a coerência: ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 77-79)

Como Aristóteles nada mais apresenta no concernente à composição dos caracteres, exceto que “tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1993, p. 79), leitores e críticos da *Poética*, ao longo de séculos, vêm praticando a exegese das lacunosas palavras de Aristóteles. Do nosso ponto de vista, ao se referir à bondade dos caracteres, Aristóteles não parece proceder a um julgamento moral, já que

sua ênfase, ao longo de seu tratado, recai toda sobre a ação, e não sobre o caráter. Ademais, ao tratar da situação intermediária, Aristóteles parece deixar bastante claro que, para que haja empatia, é necessário que o agente da ação trágica não se destaque nem tanto por suas virtudes, nem por seus vícios, contudo, propendendo mais para o melhor do que para o pior, sem fazer menção alguma à necessidade de que tal agente seja bondoso no sentido moral, entendido como generoso ou benévolo. Dessa maneira, podemos associar a bondade à elevação de caráter, própria dos gêneros sérios, como a tragédia e a epopeia que, segundo o próprio Aristóteles, devem imitar homens superiores. Dignidade, nobreza, excelência e distinção são algumas das palavras que são aplicáveis a esse conceito de Aristóteles e que, de fato, parecem ser mais concordantes com a proposta geral de seu tratado. Convém salientar que o Romantismo continuará a se apoiar nesse entendimento de bondade enquanto excelência na construção de seus protagonistas que, a despeito de situação financeira, *status* social e de ausência de descendência nobre ou aristocrata, apresentam uma elevação de caráter, entrevista em suas palavras e ações, que os distinguem dos demais personagens, caráter este determinado pela integridade, genuinidade e, muitas vezes, pela subversão às crenças e costumes moralizantes de sua época, como é o caso de Jane e de Rochester em *Jane Eyre*. Tornaremos a dissertar acerca da transgressão típica dos caracteres românticos em nosso próximo capítulo.

Entendemos a conveniência como adequação ao tipo social representado pelo personagem. Se é mulher, o personagem há de agir e discursar, convencionalmente, como mulher; se é rei, há de agir conforme o entendimento geral do que seja um rei, e assim por diante. Importante lembrar que a singularidade de caráter, tão explorada pela literatura moderna e, em especial, pela literatura romântica e pós-romântica, não era conhecida pelos poetas gregos que, ao imitar a realidade, optavam pela representação dos seres conforme suas características gerais e conforme o grupo social a que pertenciam.

A terceira qualidade dos caracteres, a semelhança, talvez seja a mais enigmática, pois Aristóteles não a define, apenas a diferencia da bondade e da conveniência. Contudo, Luna, atenta tanto à parte da crítica da *Poética* que acredita ser essa semelhança referente aos personagens da mitologia tradicional, quanto à outra vertente crítica, que acredita ser a semelhança associada à naturalidade e à afinidade com a realidade, termina por definir a semelhança nos mesmos termos em que Aristóteles propõe a verossimilhança. Em outras palavras, semelhança é a analogia com a realidade,

é a qualidade do caráter que faz com que a recepção o perceba como crível, verossímil, convincente, parecido com o real. (LUNA, 2005, p. 287)

Finalmente, a quarta qualidade diz respeito à coerência do caráter, ou seja, à sua manutenção ao longo de toda a obra. Os discursos e as ações do caráter devem se ajustar às suas intenções e se mostrar coerentes. A coerência também apresenta relação com a verossimilhança, pois um caráter que se mostra incoerente fere a credibilidade e ilustra a imperícia do poeta que, ao proceder dessa forma, falha quanto à verossimilhança e à necessidade da obra.

Aristóteles, ainda nesse capítulo, ressalta a importância de os desfechos resultarem da própria estrutura da ação, da organização interna da fábula, e não de uma intervenção divina – *deus ex machina* – criada como recurso do poeta para dar uma solução que o próprio desenvolvimento interno da ação não é capaz de proporcionar. (ARISTÓTELES, 1993, p. 81) Parece-nos que o desfecho de *Jane Eyre* é uma espécie de *deus ex machina* moderno, um *happy end* forçadamente criado, através do misterioso chamado de Rochester. Ao que tudo indica – e analisaremos isso mais tarde – a autora lança mão de tal recurso, não apenas para agradar o público consumidor de romances de sua época, mas, sobretudo, para garantir a realização amorosa da protagonista ao final de sua trajetória formativa.

Apoiando-se, mais uma vez, em Homero, Aristóteles indica a necessidade de se sublimar os defeitos dos caracteres, sem, todavia, fazer com que eles deixem de ser o que são: “Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 81) E poderíamos, assim, completar, “e assim procedeu Charlotte Brontë para com Rochester”, pois esse personagem, a despeito de todos os seus defeitos, é extremamente empático, devido a um cuidadoso investimento, por parte da autora, no processo de caracterização desse herói byroniano, a um só tempo irado, irascível, sarcástico, mas também atraente, sedutor e apaixonante.

Aristóteles referencia a capacidade da epopeia de conter, em sua estrutura, vários e extensos episódios que, por sua vez, podem assumir o desenvolvimento necessário para a sua completude, pois a epopeia pode ser longa e contemplar várias partes. Já o drama, por ser mais curto e por ser criado para a representação cênica, requer mais cuidado quanto à inclusão de episódios, que devem ser curtos e em menor quantidade do que na epopeia, para que a lógica de causalidade, a verossimilhança e a extensão

adequada ao drama não sejam atingidas. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 91-95) Não é à toa que parece ser possível acompanhar a trajetória formativa de um(a) protagonista – sua luta, suas derrotas e conquistas, sua capacidade de resistência, seu aprendizado – apenas por meio do gênero narrativo (romance de formação ou *bildungsroman*), cuja forma permite a distensão temporal e espacial, deixando entrever os diversos caminhos percorridos pelo(a) protagonista, durante as várias fases de sua vida.

Aristóteles aproxima, estruturalmente, a epopeia da tragédia:

Quanto à imitação narrativa e em verso, é claro que o Mito deste gênero poético deve ter uma estrutura dramática, como o da Tragédia; deve ser constituído por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio. (ARISTÓTELES, 1993, p. 121)

Em outras palavras, o conceito de unidade de ação, que Aristóteles recomenda para a feitura da tragédia, também é válido para a epopeia, pois ambas são estruturalmente parecidas. Aponta o filósofo, mais adiante, de modo mais específico, as similaridades e diferenças entre ambas as formas poéticas:

Efetivamente, na poesia épica também são necessários os Reconhecimentos, as Peripécias e as Catástrofes, assim como a beleza de pensamento e de elocução, coisas estas de que Homero se serviu de modo conveniente. (...) Mas diferem a Epopéia e a Tragédia pela extensão e pela métrica. (ARISTÓTELES, 1993, p. 125)

Dentre as vantagens da epopeia, Aristóteles menciona a possibilidade de representar ações que ocorrem simultaneamente, algo impensável para o teatro ateniense, e a possibilidade de engrandecer a poesia e torná-la mais interessante, por meio da inclusão de vários episódios. Além dessas vantagens, Aristóteles ainda chama a atenção para o espaço que a epopeia abre para o irracional que, em cena, conforme as palavras do próprio filósofo, resultaria no ridículo. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 127-129) Entretanto, o poeta não deve perder a verossimilhança de vista e, se preciso for, lançar mão do irracional, mesmo na tragédia, pois “De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis; (...)” (ARISTÓTELES, 1993, p. 131) Ou ainda: “Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 143)

Aristóteles dedica o último capítulo da *Poética* a julgamentos de valor entre a epopeia e a tragédia, lançando, já no primeiro parágrafo, a seguinte indagação: “E agora poder-se-ia perguntar qual seja superior, se a imitação épica ou a imitação trágica.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 145) Primeiramente, Aristóteles apela para a opinião

comum, com a finalidade de, a partir disso, rebatê-la, desconstruindo o seu argumento: “Dizem que a Epopéia se dirige a um público elevado, porque não exige a exterioridade dos gestos, e a Tragédia, aos rudes, e que, sendo vulgar, decerto que é inferior.” (ARISTÓTELES, 1993, p. 145) Mas, logo depois, o filósofo lembra que a gesticulação não é própria apenas do drama, estando também presente na dança e na recitação de poemas, cabendo julgar, nesses casos específicos, a *performance* dos atores, e não a forma artística. Ademais, em suas próprias palavras:

(...) a Tragédia pode atingir a sua finalidade, como a Epopéia, sem recorrer a movimentos, pois uma Tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades. Por conseguinte, se noutros aspectos a Tragédia supera a Epopéia, não é necessário que este defeito lhe pertença essencialmente. (ARISTÓTELES, 1993, p. 147)

Com isso, Aristóteles autoriza, mais uma vez, a autonomia do texto dramático, em detrimento da melopeia e do espetáculo cênico. O texto deve promover a piedade e o terror apenas a partir das partes que possui em comum com o texto narrativo: ação (*mythos*), caráter (*ethos*), pensamento e elocução. Contudo, é a partir desses mesmos argumentos que Aristóteles afirma ser a tragédia superior à epopeia. Tais são as vantagens da tragédia sobre a epopeia, segundo o filósofo: a tragédia contempla todas as partes da epopeia, acrescida da melopeia e do espetáculo cênico, que intensificam os prazeres dessa arte; a tragédia possui grande capacidade de representação, seja por meio da leitura, seja por meio da encenação; e a tragédia produz seus efeitos dentro de condições temporais mais limitadas do que a epopeia, o que, para Aristóteles, é uma grande vantagem. Em suas palavras:

Mas a Tragédia é superior porque contém todos os elementos da Epopéia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a Melopéia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação (resulta mais grato o condensado que o difuso por largo tempo; (...)) (ARISTÓTELES, 1993, p. 147)

Entretanto, mesmo considerando a tragédia como superior, Aristóteles não deixa de reverenciar Homero, o poeta épico, como o maior de todos os poetas, deixando entrever que ele é, no seu julgamento, superior a todos os outros poetas, superior, inclusive, aos tragediógrafos: “Por isso, como já dissemos, (...) Homero parece elevar-se maravilhosamente acima de todos os outros poetas (...)” (ARISTÓTELES, 1993, p. 123) Embora considere a tragédia uma forma poética idealmente superior à epopeia,

Aristóteles, em seu contexto literário, parece não ter encontrado poeta – nem mesmo Sófocles e seu *Édipo Rei* – que se equiparasse à magnitude de Homero.

3.1.3. Maldição e transgressão: *ate* e *hybris*

Para esta subseção, gostaríamos de nos apoiar sobre dois conceitos – *ate* e *hybris* – que, embora ausentes da *Poética*, encontram-se presentes nas tragédias gregas e, assim como os conceitos do tratado de Aristóteles, também podem ser utilizados nos mais diferentes contextos, obviamente, tomando-se os devidos cuidados com a sua adequação aos diversos momentos históricos.

Antes de tratarmos da *ate*, faz-se necessário que entendamos outro conceito, o de *pharmakós*, ou o bode expiatório. Segundo Vernant e Vidal-Naquet¹⁶⁹, *pharmakós* é a pessoa escolhida por uma comunidade arcaica, geralmente por suas qualidades vis e degradantes, para ser sacrificada através de um ritual de purificação, realizado com o fim de expurgar males, pragas e crimes que maculam aquele grupo social. O herói da tragédia, em especial da tragédia grega, pode ser interpretado como um *pharmakós*, como alguém que tem que enfrentar o sofrimento como sacrifício necessário para purgar seus erros e para que haja renovação no corpo social em que está inserido.

Assim, o herói, ao passar pelo sofrimento e pelo “sacrifício” engendrados pelo erro que comete, torna-se um desgraçado, o *pharmakós* representativo de uma comunidade, que, com o seu erro, atrai a poluição moral – e, até mesmo, física – para si, para seus familiares, para a sua comunidade e para as gerações seguintes. Em muitas tragédias gregas, esse herói é compelido a cometer o erro trágico por efeito da *ate*, assim descrita por Luna:

A *até* poderia ser descrita como uma força sobrenatural que compele as pessoas a agir erroneamente. Não raro, nas tragédias, *até* e *hamartia* aparecem associados: o herói, “enceguecido” por uma interferência divina, comete um erro e assim provoca a sua própria ruína e a de outras pessoas. (LUNA, 2005, p. 313)

Vernant e Vidal-Naquet fazem a seguinte observação, no que diz respeito à passagem da *ate*, ou seja, dessa maldição divina, para as futuras gerações do *pharmakós*:

¹⁶⁹VERNANT, J.P. & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 87-88.

Essa loucura do erro ou, para dar-lhe seus nomes gregos, essa *até*, essa *Erinýs* assedia o indivíduo a partir de seu interior; penetra-o como uma força religiosa maléfica. Mas, mesmo identificando-se de certo modo com ele, ela é ao mesmo tempo exterior a ele e o ultrapassa. Contagiosa, a poluição do crime, indo além dos indivíduos, prende-se à sua linhagem, ao círculo de seus parentes; pode atingir toda uma cidade, pode poluir todo um território. Uma mesma potência de desgraça, no criminoso e fora dele, encarna o crime, seus mais longínquos princípios, suas últimas conseqüências, o castigo que ressurge ao longo de gerações sucessivas. (VERNANT & VIDAL-NAQUET, 2005, p. 36)

Desse modo, podemos compreender a *ate* como uma intervenção divina sobre os seres humanos, um potencial de desgraça que opera no sentido de influenciá-los a cometer atos maléficos, erros que engendram as catástrofes, direcionadas para si mesmos e para os que lhe rodeiam. Tal intervenção, além de externa ao ser, é, muitas vezes, motivada por erros cometidos por membros de gerações anteriores, tal como o erro cometido por Édipo, advindo de Laio e de gerações predecessoras. Podemos acomodar esse conceito, apesar de extraído das tragédias gregas e dos mitos que lhes inspiraram, a uma situação moderna, por exemplo, à loucura de Bertha Mason em *Jane Eyre*. Sua perturbação mental, apesar de não ser devedora de nenhuma intervenção sobrenatural, portanto, não atribuível a nenhuma divindade, é um “legado” maldito que lhe é transmitido por gerações anteriores – sua mãe e seu irmão sofriam do mesmo mal, fato que foi escondido de Rochester, segundo o seu relato, para que não interviesse em sua decisão de se casar. A loucura de Bertha, sua “contaminação”, não é voluntária ou provocada por ela mesma, mas advinda de um problema de saúde mental, genético e hereditário. Todavia, muito embora “amaldiçoada” por gerações predecessoras, não podemos afirmar acerca de erros trágicos cometidos por Bertha, pois esta não possui voz ou ponto de vista no romance – ao menos, literalmente, quando não a tomamos como o “duplo” de Jane Eyre. Contudo, podemos lembrar a “contaminação” de Rochester, adquirida através do contato, sobretudo sexual, com a sua primeira esposa, e com o ambiente e o clima jamaicanos. Em seu relato, extremamente parcial, já que não temos acesso à voz de Bertha, cujas manifestações se reduzem a grunhidos, gemidos e gargalhadas, Rochester responsabiliza a poluição física e moral de Bertha e de sua família por seus próprios erros. Assim, apesar de não podermos afirmar que as atitudes de Bertha se classificam como erros trágicos, pois não podemos deliberar acerca da voluntariedade de suas ações, afetadas, muito provavelmente, por sua debilidade mental,

podemos identificar Bertha como o *pharmakós*¹⁷⁰, o bode expiatório, o membro da comunidade que precisa ser extinto – nessa circunstância específica, a despeito de seus próprios desejos – para que uma nova ordem se instale. No caso particular de *Jane Eyre*, essa nova ordem se dá com a independência financeira e a manutenção da integridade moral da protagonista, alcançadas por meio de sua fuga de Thornfield, e com a regeneração religiosa e moral de Rochester – a custo de sua debilidade física – o que, conseqüentemente, possibilita a união equilibrada e a realização amorosa de ambos.

Enquanto o conceito de *ate* atribui parte da responsabilidade pela ação catastrófica à intervenção sobrenatural, o conceito de *hybris* está mais voltado para a caracterização do agente do erro trágico, pois diz respeito a características suas, potenciais para a efetivação do erro trágico. Nas palavras de Luna:

Essa marca do herói, um comportamento excessivo, aproximado da soberba, uma arrogância que ultrapassa os limites do lícito, responde, em certo sentido, pela responsabilidade do herói sobre a catástrofe que o abate. (LUNA, 2005, p. 314)

Em outras palavras, a *hybris* é o elemento caracterizador do herói trágico; ao mesmo tempo em que o diferencia e o enaltece, colocando-o acima dos outros seres e conferindo a ele elevação e superioridade de caráter, provoca, em certa medida, a catástrofe, devido ao seu comportamento arrogante, excessivo, soberbo. A *hybris* também ajuda a compor o caráter intermediário do herói trágico de uma tragédia que se pretenda perfeita, conforme proposto por Aristóteles na *Poética*. Lembremos que tal herói propende antes para o melhor do que para o pior, não é malvado ou mal-intencionado, o que promove a empatia por parte do público. Arrebatado pela cegueira ocasionada pela *hybris*, em conjunção com a *ate*, julga estar tomando as decisões que levam ao curso correto da ação, mas, sem querer, provoca o oposto: suas decisões transmutam-se em ações maléficas, catastróficas para si e para os que lhe estão próximos.

Exercitando, mais uma vez, a capacidade de aplicação de um conceito presente nas tragédias e nos mitos gregos a uma situação moderna, poderíamos afirmar que Rochester, aristocrático, rico e socialmente poderoso, possui *hybris*, ou seja, devido ao seu *status* social e à sua descendência nobre, julga-se inatingível, é desmedido, soberbo e, por isso, incorre em erro. Todavia, seu deslize – tentar contrair matrimônio com Jane, já sendo casado com Bertha – não é *hamartia* no sentido aristotélico, pois é erro

¹⁷⁰ No próximo capítulo, discutiremos a noção de *anátema*, termo que consideramos mais apropriado para definir a função exercida por Bertha no romance de Brontë.

deliberado, planejado, intencional, o que não implica afirmar que não seja escusável, ou que o seu caráter seja mal. Podemos afirmar que a *hybris* do caráter de Rochester, adicionada à “maldição” da loucura, à *ate* de Bertha, ajudam a compor um herói que responde bem à tragicidade presente na trajetória formativa de Jane no romance de Brontë.

Além de a *hybris* ser um componente da caracterização do herói facilitador da efetivação do erro trágico, a desmedida, a soberba e a arrogância que caracterizam os agentes da ação trágica atraem o descontentamento e a fúria dos deuses que, afrontados pelos comportamentos excessivos dos heróis trágicos, lembram-lhes, por meio da *ate*, de sua condição humana e mortal, portanto, limitada e condicionada, ao menos parcialmente, à vontade dos deuses. Dessa maneira, na tragédia grega, os erros trágicos são engendrados tanto pelas escolhas do caráter excessivo (*hybris*), quanto pela intervenção sobrenatural (*ate*).

3.2. A teoria do drama na modernidade: conflito e crise¹⁷¹

3.2.1. O conflito dramático

A partir da leitura da *Poética* e de suas interpretações, podemos inferir que é a ação o eixo condutor da arte dramática na antigüidade grega. Com o advento da modernidade, ou seja, a partir do Renascimento, a ação cede o primeiro plano da construção ficcional dramática para a caracterização, que passa a assumir a posição dianteira do drama. Em conformidade com as mudanças históricas pelas quais o mundo estava passando, inspiradas no antropocentrismo e consubstanciadas no poder da vontade humana, determinante de suas próprias ações e destinos, a tragédia moderna trará à tona o indivíduo, o sujeito sozinho com os seus problemas que, sem deuses para o guiarem, traça, através de suas próprias escolhas, sua jornada rumo ao trágico. No drama que ressurge na modernidade, o herói voluntarioso, consciente de suas ações e desejos, busca agora atingir seus objetivos apoiando-se em si mesmo, sem o consentimento de ordens superiores, utilizando-se, para isso, de sua volição consciente e do livre-arbítrio, ou seja, sendo ele mesmo o juiz de suas ações. As causas da luta desse

¹⁷¹ Esta subseção foi adaptada de nossa dissertação de mestrado. Cf. LIMA, 2008.

sujeito são motivadas por paixões pessoais, como podemos deduzir das palavras de Hegel¹⁷², ao tratar da poesia dramática:

Na poesia moderna, romântica, ao contrário [da poesia antiga], é a paixão pessoal, cuja satisfação apenas pode concernir a uma finalidade subjetiva, em geral o destino de um indivíduo e caráter particulares, que fornecem o objeto privilegiado. (HEGEL, 2004, p. 246)

Hegel, em sua *Estética*, dedica bastante espaço ao estudo da poesia e de seus gêneros, épico, lírico e dramático. Ao último cabe reunir a objetividade da poesia épica e a subjetividade da poesia lírica, pois a poesia dramática expõe uma ação, um agir decorrente do interior do caráter que a realiza. Temos, no drama, a determinação do ânimo (aspecto subjetivo) que, por meio de sua vontade, age e se torna exterior (aspecto objetivo), resultando no Drama, sendo este a síntese dialética da Lírica, expressão literária da subjetividade, e da Épica, forma literária que se pretende objetiva. O Drama seria, conforme o pensamento de Hegel, superior aos outros gêneros e, portanto, a forma de expressão das sociedades mais avançadas. Devemos salientar que essa objetividade da Épica, tal como posta por Hegel, existe apenas no plano ideal na modernidade, pois com o advento do romance moderno, a partir de meados do século XVIII, a subjetividade “invade” o gênero narrativo. Basta lembrarmos os romances autobiográficos, escritos em primeira pessoa – dos quais *Jane Eyre* é um exemplo – que se tornaram extremamente populares exatamente por veicularem valores subjetivos, individualistas e situações intimistas. Retornaremos a essa questão em nosso próximo capítulo, quando dissertaremos acerca da história do romance.

Para Hegel, o princípio universal da poesia dramática não reside na execução tranqüila de uma ação – o que nos dá margem para interpretarmos a proposição hegeliana como uma extensão das proposições aristotélicas – mas no conflito de circunstâncias, paixões e caracteres, o que conduz a ações e reações que necessitam ter um fim, uma solução, uma superação da oposição causadora do conflito:

Mas o agir dramático não se limita à simples execução tranqüila de uma finalidade determinada, e sim repousa pura e simplesmente sobre circunstâncias, paixões e caracteres colidentes e, desse modo, conduz a ações e reações que, por seu lado, tornam novamente necessário um acordo [*Schlichtung*] da luta e da cisão. (HEGEL, 2004, p. 201.)

Não é necessário que a poesia dramática contenha apenas uma única ação conflituosa; Hegel reconhece a existência de episódios secundários num texto

¹⁷²HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Vol. IV. São Paulo: EDUSP, 2004.

dramático, dando como exemplos *Romeu e Julieta* e *Hamlet* de Shakespeare, fazendo apenas a ressalva de que todos eles devem apresentar uma solução, um desfecho e devem convergir para a ação principal. Do nosso ponto de vista, os episódios secundários de uma obra dramática, legitimados por Hegel, aproximam o gênero dramático da forma narrativa, que, por possuir uma capacidade maior de se estender temporal e espacialmente, comporta a inclusão de outras tramas, de outros cenários, de outros tempos, sem que isso prejudique a verossimilhança da obra, ao contrário, concorrendo para suscitar o interesse e a curiosidade do leitor, por meio do retardamento do desfecho da ação principal e da provocação do suspense. Percebemos como esses recursos são utilizados em *Jane Eyre*, quando, por exemplo, a união amorosa entre Jane e Rochester, ou seja, a ação principal, é suspensa para dar lugar à outra trama, relativa ao encontro de Jane com St. John, Diana e Mary, à descoberta da herança deixada por seu tio paterno, e à conseqüente descoberta de seu grau de parentesco com os Rivers. Contudo, tal suspense não implica no alheamento dessa trama secundária em relação à ação principal, pois, assim como no gênero dramático, e conforme Aristóteles, tal procedimento rasuraria a unidade de ação, seja do drama, seja da narrativa. Essa trama secundária de *Jane Eyre* é uma clara ilustração de como acontecimentos paralelos podem convergir para a ação principal: a herança de Jane e a experiência afetiva com os Rivers proporcionam a Jane a maturidade e o conforto necessários para a completude de sua trajetória formativa, isto é, para a reunião amorosa com Rochester.

Para Hegel, o trágico configura-se na legitimidade das causas que movem ambos os lados da oposição conflituosa. A afirmação da legitimidade de um dos lados só é possível a partir da negação do outro e, porque ambos são legítimos, os dois caem igualmente em culpa. Tal culpa advém do fato de que os dois lados da oposição encontram-se limitados por suas próprias finalidades, por seus próprios ânimos, incorrendo em falta por não atingirem a compreensão da legitimidade do desejo daquele que lhe opõe.

Hegel também chama a atenção para a responsabilidade que os indivíduos dramáticos chamam para os seus atos. Impulsionados por seus desejos, esses indivíduos agem e, ao agirem, devem assumir as conseqüências de suas atitudes. Nas próprias palavras de Hegel: “O indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos”. (HEGEL, 2004, p. 203) Nisso está o caráter subjetivo da poesia dramática, pois a

sorte do indivíduo depende do rumo da ação que ele projeta; se esta for bem-sucedida, assim também será o indivíduo; do contrário, o indivíduo sucumbirá junto com a ação.

Ao tratar do modo dramático de exteriorização, Hegel elege o diálogo como a forma completamente dramática, pois é através dele que os caracteres se revelam, exteriorizam suas finalidades, travam as oposições e, assim, levam adiante a ação:

Pois nele [no diálogo] somente os indivíduos agentes podem expressar *reciprocamente* seu caráter e finalidade, tanto no que se refere à sua particularidade quanto no que diz respeito ao substancial de seu *pathos*, entrar em luta e com isso levar adiante a ação em movimento efetivo. (HEGEL, 2004, p. 214)

Assim, apesar de ser a forma de exteriorização dos caracteres no drama, o diálogo é, na grande maioria dos casos, essencial à forma narrativa, também servindo ao propósito de exposição dos caracteres e de suas intenções, além de também contribuir para o desenvolvimento de conflitos e de soluções. Por meio do diálogo, o narrador interrompe a narração para ceder lugar à ostentação dos caracteres agindo por si próprios, muito embora estes sejam filtrados pela percepção do narrador. Desse modo, o diálogo constitui-se como uma presença do gênero dramático (adjetivo) no gênero narrativo (substantivo), ou na Épica, para invocarmos, mais uma vez, Rosenfeld. (ROSENFELD, 2000, pp. 17-18)

Hegel classifica as espécies de poesia dramática em tragédia, comédia e drama. Ao último ele atribui a seriedade de relações consistentes e os caracteres sustentáveis da tragédia, e a subjetividade, sem o engano cômico, da comédia. Em outras palavras, o drama seria uma síntese das outras duas espécies, apresentando características de ambas. De acordo com ele, “a firmeza trágica do querer e a profundidade das colisões se suaviza e nivela de tal maneira que pode chegar a uma reconciliação dos interesses e a uma unificação harmoniosa entre os fins e os indivíduos.” (HEGEL, 2004, p. 243) Assim, para Hegel, drama e tragédia são duas formas distintas, com características peculiares, não sendo o drama um desenvolvimento posterior da tragédia, mas uma espécie diferente de poesia dramática.

Segundo Hegel, o “drama” – uma das espécies da poesia dramática, conforme o seu pensamento – ou a tragédia moderna, em contraposição à tragédia antiga, faz da subjetividade um objeto e um conteúdo. O indivíduo não é mais a manifestação terrena de uma eticidade, de um valor universal, mas, acima de tudo, é expressão de si mesmo, de suas paixões e de seu conteúdo, que pode ser o amor, a honra pessoal, a ambição. As relações restantes desse indivíduo podem surgir como suporte para a manifestação de

sua individualidade, ou ainda, como obstáculos, conflitos que se voltam contra as exigências do ânimo subjetivo. Hegel dá destaque à caracterização na tragédia moderna, pois os caracteres modernos encontram-se em meio a uma amplitude de relações nas quais é possível agir de várias maneiras, implicando em conflitos residentes no caráter, nas escolhas individuais:

Na tragédia moderna, tais figuras oscilantes surgem com mais freqüência particularmente *no* modo como pertencem em si mesmos a uma dupla paixão, que os envia de uma decisão, de um ato para o outro (...) pretendo aqui apenas acrescentar que, mesmo se a ação trágica deve repousar sobre a colisão, a introdução de uma cisão em um e mesmo indivíduo, porém sempre implica muitas dificuldades. (HEGEL, 2004, pp. 266-267)

Daí ser constante nos caracteres trágicos modernos a oscilação de posição, a dúvida, a cisão, o conflito em si mesmo, entre os quais Hamlet, de Shakespeare, é o maior exemplo. Mesmo caracteres seguros podem encontrar-se divididos entre duas paixões igualmente sagradas e verem-se forçados a optar por uma delas, excluindo a outra, como faz Jane Eyre que, ao optar por sua liberdade e por seus princípios morais pessoais, exclui a sua paixão por Rochester e negligencia os seus desejos.

A superação do conflito dramático, para o esteta alemão, não precisa, necessariamente, envolver mortes, sofrimento e tristeza. Tudo pode acabar bem, interessando apenas à tragédia moderna que esta reconciliação se dê, principalmente, entre os indivíduos e seus destinos. Inclusive, ele se mostra bem favorável aos desfechos felizes, se assim o desenvolvimento da trama permitir, sendo a infelicidade gratuita assustadora e desnecessária:

Esta mera tristeza é, contudo, vazia e se torna particularmente uma necessidade assustadora, exterior, quando vemos sucumbir em tal luta na infelicidade de contingências meramente exteriores ânimos em si mesmos nobres e belos. Uma tal progressão pode nos atingir duramente, todavia ela apenas aparece como terrível, e assim põe-se imediatamente a exigência de que as contingências exteriores devem concordar com o que constitui a natureza propriamente dita daqueles belos caracteres. (HEGEL, 2004, p. 270).

E mais adiante:

Se, por isso, os interesses são em si mesmos de espécie tal que na verdade não vale o esforço de sacrificar os indivíduos por causa deles, na medida em que eles, sem se entregar a si mesmos, renunciam aos seus fins ou alternadamente podem se unir sobre isso, então o término não necessita ser trágico. (HEGEL, 2004, p. 271)

Convém lembrar que, mesmo as tragédias gregas, para se manterem trágicas, não tinham que apresentar, necessariamente, um desfecho trágico, havendo casos de

importantes tragédias que, a despeito da ocorrência de grandes catástrofes, possuem um final redentor – a terceira parte da *Orestéia*, (*Eumênides*) de Ésquilo, por exemplo. O próprio Aristóteles afirma que a ação trágica deve conter uma inversão de situação, uma passagem da felicidade para a infelicidade, ou vice-versa. Embora, para ele, seja preferencial que o desfecho de uma tragédia seja trágico, o final feliz não a destitui de sua tragicidade, pois essa forma literária pressupõe a exposição de sofrimentos, de dores e tristezas, independentemente de seu arremate. Com esse argumento, pretendemos demonstrar que o final redentor de *Jane Eyre* não invalida a dramaticidade e a tragicidade de que esse romance de Brontë é revestido.

3.2.2. O conflito social e a crise dramática

Os conceitos de conflito social e de crise dramática foram propostos por John Howard Lawson, em seu estudo *The Law of Conflict* de 1936¹⁷³. Sua formulação está inserida em um contexto no qual a tragédia se aburguesa, tornando-se “drama” e inserindo personagens comuns no universo trágico – especialmente após a quebra de paradigmas clássicos instaurada pelo Romantismo – o que a aproxima ainda mais do romance, gênero burguês por excelência. Para ele um conflito dramático é, necessariamente, um conflito social, pois se trata ou de oposições estabelecidas entre indivíduos, ou entre indivíduos e grupos, ou entre grupos, ou ainda entre indivíduos ou grupos e as forças sociais ou naturais, sendo a base desse conflito o exercício de vontades conscientes. Nas palavras do autor:

The following definition may serve as a basis for discussion. The essential character of drama is social conflict in which the conscious will is exerted: persons are pitted against other persons, or individuals against groups, or groups against other groups, or individuals or groups against social or natural forces. (LAWSON, 1978, p. 506)¹⁷⁴

Quanto ao conceito de crise dramática, Lawson a define como o momento de explosão dramática em que se estabelece uma distância entre a intenção do agente e o resultado da ação dramática, em que há um desequilíbrio entre a vontade consciente e a necessidade social. Com isso, ocorre uma ruptura, uma quebra nas relações, necessária

¹⁷³ LAWSON, John Howard. “The Law of Conflict”. In: CLARK, Barrett (ed.). *European Theories of the Drama*. 4 ed. New York: Crow Publishers Inc., 1978, pp. 505-509.

¹⁷⁴ “A seguinte definição pode servir como base para discussão. O caráter essencial do drama é o conflito social, no qual a vontade consciente é exercida: pessoas são colocadas contra outras pessoas, ou indivíduos contra grupos, ou grupos contra outros grupos, ou indivíduos ou grupos contra forças sociais ou naturais.” (Tradução nossa)

para o restabelecimento das forças e dos relacionamentos, para a configuração de uma nova situação:

the crisis, the dramatic explosion, is created by *the gap between the aim and the result* – that is, by a shift of equilibrium between the force of will and the force of social necessity. A crisis is the point at which the balance of forces is so strained that something cracks, thus causing a realignment of forces, a new pattern of relationships. (LAWSON, 1978, p. 508)¹⁷⁵

Lawson chama a atenção para o fato de que a crise isolada, desconectada de fatores e envolvimento humanos, não é dramática, exemplificando tal situação com um terremoto. Uma situação de crise será revestida de dramaticidade a partir do momento em que seres humanos preparam, através de suas vontades, exercidas conscientemente, o terreno propício para a eclosão de uma crise:

When human beings are involved in events which lead to a crisis, they do not stand idly by and watch the climax approach. Human beings seek to shape events for their own advantages, to extricate themselves from difficulties which are partially foreseen. The activity of the conscious will, seeking a way out, creates the very conditions which precipitate the crisis. (LAWSON, 1978, p. 508)¹⁷⁶

Dessa maneira, a vontade consciente deve ser forte o bastante para encaminhar uma situação ao seu ponto de crise: “The exercise of will must be sufficiently vigorous to sustain and develop the conflict to a point of issue.” (LAWSON, 1978, p. 508)¹⁷⁷. Além disso, o fim para o qual se move a vontade deve ser realista, ou seja, esta não deve perder a realidade de vista, de forma que o objetivo almejado tenha chances reais, possíveis e compreensíveis de realização.

Em suma, um conflito dramático é essencialmente social, pois envolve, necessariamente, seres humanos, sendo, por isso mesmo, dramático, pois o envolvimento de seres humanos, suas expectativas, motivos e vontades são fatores indispensáveis para tornar uma situação dramática. Nesse conflito, as vontades conscientes atuantes devem ser praticáveis e fortes o suficiente para levarem-no a um

¹⁷⁵ “a crise, a explosão dramática, é criada a partir da *disparidade entre o objetivo e o resultado* – ou seja, a partir de uma mudança de equilíbrio entre a força da vontade e a força da necessidade social. Uma crise é o ponto em que o equilíbrio das forças é tão forçado que algo se rompe, causando, então, um realinhamento de forças, um novo modelo de relacionamentos.” (Tradução nossa)

¹⁷⁶ “Quando seres humanos estão envolvidos em eventos que levam a uma crise, eles não assistem à aproximação do clímax à toa. Seres humanos procuram moldar os eventos de maneira que eles tirem vantagens, procuram livrar-se de dificuldades que são parcialmente previstas. A atividade da vontade consciente, procurando uma saída, cria as condições próprias que precipitam a crise.” (Tradução nossa)

¹⁷⁷ “O exercício da vontade deve ser suficientemente vigorosa para sustentar e desenvolver um conflito até um ponto de crise.” (Tradução nossa)

ponto de crise, ou seja, a um momento de ruptura, tornando-se necessário um reajuste de forças, uma reorganização das relações, o surgimento de uma nova situação. Nas palavras de Lawson:

The essential character of drama is social conflict – persons against persons, or individuals against groups, or groups against groups, or individuals or groups against social or natural forces – in which the conscious will, exerted for the accomplishment of specific and understandable aims, is sufficiently strong to bring the conflict to a point of crisis. (LAWSON, 1978, p. 509)¹⁷⁸

Podemos também relacionar essa nova organização, esse realinhamento de forças, advindos da crise dramática, à necessidade, posta por Hegel, de solução do conflito dramático, de finalização das oposições travadas entre diferentes subjetividades, oposições estas objetivadas em cena, por meio do drama. O que Lawson acrescenta às nossas discussões sobre o drama é o fator social, considerado pelo autor como inerente ao gênero dramático. Tal consideração, além de amplificar o conceito de conflito dramático de Hegel, introduz uma noção de extrema importância na estrutura dramática, ao apontar para as relações sociais como elementos causadores e facilitadores do conflito e, conseqüentemente, da crise dramática. Entretanto, o conflito social, tal como proposto por Lawson, e o momento máximo do conflito dramático, gerador da crise, não são exclusivos do gênero dramático, estando também presentes em outros gêneros, em especial no gênero narrativo, que, assim como o drama, também lida, essencialmente, com os conflitos e com as crises humanas. É impensável acreditarmos que o gênero narrativo possa existir sem conter, em sua estrutura, material humano potencialmente dramático, que conduz a oposições, conflitos e crises. A principal diferença entre os gêneros dramático e narrativo, todavia, parece estar, como colocado por Aristóteles na *Poética*, na capacidade de o último se estender temporal e espacialmente, o que abre caminhos para a inclusão de conflitos sociais os mais diversos e, conseqüentemente, de várias crises dramáticas. Pensamos ser este o caso, não apenas de *Jane Eyre*, mas de quase todas as epopeias, romances, contos e outras espécies narrativas escritas no ocidente, desde os tempos de Homero até os dias atuais. Em suma, o fator humano e o conflito social são vitais para a constituição estrutural tanto do gênero dramático, como posto por Lawson, como do gênero narrativo.

¹⁷⁸ “O caráter essencial do drama é o conflito social – pessoas contra outras pessoas, ou indivíduos contra grupos, ou grupos contra outros grupos, ou indivíduos ou grupos contra forças sociais ou naturais – em que a vontade consciente, exercida para a realização de objetivos específicos e compreensíveis, é suficientemente forte para trazer o conflito a um ponto de crise.” (Tradução nossa).

3.3. Morte da tragédia?

George Steiner inicia seu estudo – cujo título já é revelador de sua posição quanto à tragédia moderna, *A Morte da Tragédia*¹⁷⁹ – à maneira de Erich Auerbach¹⁸⁰, ou seja, comparando a tradição judaica com a tradição clássica grega, sendo a sua intenção diferente, pois Steiner se vale do contraste entre as duas tradições para, através desses exemplos, demonstrar por que meios se revela a visão trágica de mundo do ocidente, enquanto Auerbach, também através do contraste, busca salientar as diferentes concepções de realismo que as duas tradições inseriram na literatura ocidental.

Para Steiner, a visão judaica de mundo, por se apoiar na lógica da justiça e dos desígnios de Deus, que nunca erra, é antitrágica. Ou seja, por mais sangrenta e injusta que pareça alguma condição humana, esta é sempre passível de ser justificada pela vontade divina e pela recompensa e graça recebidas, senão nesta vida, após a morte, o que contraria a irracionalidade e o absurdo implicados na noção de trágico. Os gregos antigos, ao contrário, pareciam conhecer muito bem essa noção, atribuindo ao destino, à necessidade cega ou às ações frívolas de deuses de sua mitologia a tragicidade absurda contida na experiência humana, sendo a *Ilíada*, segundo Steiner, “a arte trágica primeira” (STEINER, 2006, p. 2) Muito embora essa estratégia grega não deixe de ser, do nosso ponto de vista, fundamentado na tese de Luna (LUNA, 2005), uma tentativa de apreender e enredar o trágico nas tramas da racionalidade, concordamos com Steiner que a tradição grega clássica se aproximava mais da inexplicabilidade dos fatos trágicos do que a tradição judaica, por sua lógica e tentativa de racionalização serem menos apegadas à ideia de justiça divina.

Para Steiner, a característica essencial da tragédia reside no fato de esta ser irreparável. Por essa razão, tanto a concepção judaica de justiça divina quanto o drama moderno não podem se enquadrar no que o autor define como tragédia. Em suas palavras:

As tragédias terminam mal. O personagem trágico é rompido por forças que não podem ser completamente compreendidas nem superadas pela prudência racional. Isso novamente é crucial. Onde as causas do desastre são temporais, onde o conflito pode ser resolvido por meios técnicos ou sociais, podemos ter drama sério, mas não tragédia. Por

¹⁷⁹STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

¹⁸⁰AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

mais flexíveis que fossem as leis do divórcio, não poderiam alterar o destino de Agamêmnon; a psiquiatria social não é resposta para Édipo. Mas relações econômicas mais saudáveis ou melhor alinhadas podem resolver algumas das graves crises nos dramas de Ibsen. Deve-se ter em mente essa distinção aguda. A tragédia é irreparável. Não é possível que haja compensação justa e material pelo sofrimento passado. Já obtém o dobro de mulas, como deve ser, pois Deus encenou através dele uma parábola de justiça. Édipo não recupera seus olhos ou seu cetro sobre Tebas. (STEINER, 2006, p. 4)

Desse modo, conforme o pensamento de Steiner, o que se sobressai na verdadeira tragédia é a dignidade, a nobreza e a grandeza do ser humano, que enfrenta e confronta as arbitrariedades do destino:

O homem se enobrece com a maldade vingadora ou a injustiça dos deuses. Isso não o torna inocente, mas consagra-o como se tivesse passado pela chama. Desse modo, nos momentos finais da grande tragédia, seja ela grega, shakespeariana ou neoclássica, há uma fusão de dor e êxtase, de lamento pela queda do homem e de regozijo pela ressurreição de seu espírito. Nenhuma outra forma poética realiza esse efeito misterioso; ela faz de *Édipo*, *Rei Lear*, *Fedra*, os mais nobres ainda que forjados pela mente. (STEINER, 2006, p. 5)

A nobreza do personagem trágico está nessa luta com o destino e em sua natureza exemplar, pois, de acordo com Steiner, ele é típico, ao representar, em sua grandiosidade, a sina dos homens comuns. (STEINER, 2006, p. 10) Veremos, em reflexões posteriores, que essa dimensão exemplar do personagem trágico não se restringe apenas ao que Steiner define como tragédia, estando presente na tradição romântica, e em muitos dramas e romances modernos.

O autor, ao longo de seu estudo, salienta a herança dramática do ocidente, dividida entre o passado clássico e o elizabetano, que só é rompida com a produção de Ibsen, já no final do século XIX. Steiner lembra que, por volta de 1560, o ocidente toma consciência da distinção entre tragédia e outras formas literárias que lidam com temáticas trágicas. Compreendeu-se, dessa maneira, que tragédia é a forma literária, criada para a encenação, que lida com assuntos trágicos. Entretanto, a história do drama e da teoria do drama nos mostra que a definição de tragédia não se deteve nessa proposição simplista. Por isso, desde o século XVII, a produção dramática, ao contrário do drama clássico e do drama elizabetano, tornou-se inseparável da teoria crítica; a maior parte dos dramaturgos também foram críticos e teóricos que tentaram extrair, através de suas práticas, a essência da tragédia, e oscilaram entre o legado grego e o elizabetano, buscando, por meio desse movimento pendular, ora conciliar essas duas tradições, ora encontrar uma nova forma dramática. (STEINER, 2006, pp. 7-26) Disso

resultou, na percepção de Steiner, as várias reescrituras das tragédias gregas e elizabetanas no período moderno, definidas por ele como a “arte do pastiche”: “Depois do século XVII, a arte do pastiche assumirá um papel crescente na história do drama. Barrados da invenção, os poetas começaram a encher lingüiça nova com carne velha.” (STEINER, 2006, p. 25)

Steiner, ao examinar o drama romântico, tenta identificar as causas pelas quais tal movimento, tão devotado ao gênero dramático e tão preocupado em fazer surgir uma nova forma dramática, falhou em suas aspirações. Para o autor, o século XVII é o grande divisor na história da tragédia, pois, depois da tradição neoclássica, a classe média burguesa, cuja ascensão se deu com a Revolução Francesa (1789), passou a influenciar as formas artísticas, produzidas, nesse momento, para satisfazer os gostos dessa classe iletrada, muito diferente da aristocracia e dos mecenas, patrocinadores da arte até então. Em outras palavras, o público burguês promoveu um rebaixamento dos padrões dramáticos, pois seu interesse recaía no mero entretenimento, nas palavras de Steiner, no “repouso da ilusão”. (STEINER, 2006, p. 66) Isso porque a realidade, então noticiada, impressa e publicada em extensos e variados periódicos, mostrava-se, a todo momento, com crueldade, violência e detalhes. Os homens comuns imergiram na corrente da história, antes dedicada a príncipes e reis, e tiveram suas vidas privadas e íntimas expostas. A necessidade de ilusão, conforme Steiner, era uma resposta imediata à realidade desesperadora. (STEINER, 2006, pp. 62-66)

Todavia, a despeito da pertinência da argumentação de Steiner, poderíamos nos perguntar se é possível se ter certeza quanto aos interesses que moviam o público grego, elizabetano ou neoclássico. Não estariam, entre esses interesses, também a necessidade de mero entretenimento? Não é perigoso homogeneizar uma categoria tão complexa como a recepção, como Steiner chega a fazer, ao sugerir que o público, ao comparecer ao teatro na Atenas do século V a. C, ou na Londres do final do século XVI e do começo do século XVII, ou em Versailles, no século XVII, “trocava o real por algo mais real (como acontece com cada pessoa que deseja se encontrar com as imagens de Ésquilo, Shakespeare, ou Racine)”? (STEINER, 2006, p. 66) Como assegurar o que ocorre com “cada pessoa”? Como sustentar tal generalização? E como medir o nível de desespero da realidade? A realidade também não seria desesperadora em tais contextos, mesmo não sendo amplamente divulgada, apenas sentida no âmbito individual, ou até mesmo coletivo? Preocupações com guerras, fome, pragas, conspirações, apesar de apontarem para o universal, não são sentidas, primeiramente, pelo indivíduo, na esfera

privada? Obviamente, não temos a pretensão de responder a essas questões, pois além de fugirem do domínio de nosso trabalho, requerem uma pesquisa extremamente dificultosa, fora de nosso alcance. Contudo, apesar de concordarmos que o público burguês e seu gosto por espécies literárias mais acessíveis, que apresentassem uma linguagem mais prosaica e formas simples, contribuíram para a transformação do *status* da tragédia, apontamos para as duvidosas assertivas de Steiner que, sob a nossa ótica, incorrem em perigosas generalizações.

Esse interesse da classe média por formas literárias mais acessíveis resultou na alta popularidade dos romances, gênero surgido na Inglaterra, no século XVIII, cujo desenvolvimento e consolidação foram testemunhados pelo século XIX. Para Steiner, a história do declínio do drama sério é a história do surgimento do romance: o espectador não mais precisava ir ao teatro para ver ali o espelho da vida, pois o romance havia tomado o lugar que era do drama, e o espectador havia se tornado leitor. Steiner resume essa nova condição do drama com as seguintes palavras: “Desde Racine, dramaturgos sérios e críticos sérios de drama têm sido homens à procura de um público.” (STEINER, 2006, p. 67)

Steiner chama a atenção para o discrepante contraste entre o talento dos autores do século XIX, românticos em sua maioria, e o fracasso de suas obras dramáticas, segundo o autor, inibidas tentativas de escapar das sombras projetadas por Sófocles ou por Shakespeare. Entretanto, o fracasso dos românticos resultou no que Steiner define acertadamente como “os dois maiores acontecimentos da história do drama moderno: a separação entre literatura e teatro e a transformação radical da noção de trágico e cômico, introduzida por Ibsen, Strindberg, Tchékhov e Pirandello.” (STEINER, 2006, p. 70) No concernente ao primeiro acontecimento, o Romantismo e sua inabilidade para o teatro criaram uma espécie de “drama privado”, ou ainda um “drama para leitura”, ou seja, para ser lido em ambientes privados, particulares, mas não exatamente para ser posto em cena, promovendo o que Steiner denomina de “separação entre literatura e teatro”; quanto ao segundo “maior acontecimento da história do drama moderno”, o Romantismo, ao fracassar em suas tentativas de criar um drama inaugural, a partir da convergência das estéticas clássica e elizabetana, abriu caminho para um drama realmente novo, que, na perspectiva de Steiner, só se tornou possível com as produções dramáticas posteriores de Ibsen, Strindberg, Tchékhov e Pirandello.

Apesar de apontar para o gosto do público, segundo Steiner, o fator responsável pelo fracasso da tragédia romântica é a própria ideologia romântica. Para ele, a visão

romântica da vida, a perspectiva otimista da condição humana e a mitologia redentora do Romantismo são grandes entraves à verdadeira noção de tragédia, conforme o entendimento de Steiner. O herói é sempre redimido de seus erros, justificados pela crença rousseauista na bondade natural do homem, pervertida e desviada de sua natureza pelo convívio social. (STEINER, 2006, pp. 71-73) Lembremos que, para Steiner, a tragédia é irreparável, não apresentando perspectiva de solução ou de redenção para o herói. O Romantismo, de fato, abre as portas do Céu para o seu herói, cujos erros são escusáveis, a partir da noção de corrupção implicada na idéia romântica de sociedade, e cujos remorsos o redimem, o que resulta, para Steiner, numa visão antitrágica do mundo. *Fausto* talvez seja o maior representante dessa tendência, mas são inúmeros os exemplos:

O tema do remorso ressoa através da tradição inteira do drama romântico, de Coleridge a Wagner. A fábula varia, mas os clichês são constantes. O herói trágico ou o herói-vilão cometeu um crime terrível, talvez inominável. Ele é atormentado por sua consciência e vaga pela vida, ocultando uma chama interior que se revela por meio do seu aspecto fervoroso e do seu olhar brilhante. Ele é conhecido como o Velho Marinheiro, Caim, o Holandês Voador, Manfredo ou o Judeu Errante. Às vezes ele é assombrado por um duplo perseguidor, uma imagem vingativa de si mesmo ou de sua vítima inocente. Na hora da crise mortal ou da morte próxima, a alma do herói romântico é “arrancada da agonia maldita”. (STEINER, 2006, p. 73)

Rochester, de *Jane Eyre*, é, muito claramente, esse herói romântico, atormentado pelo passado, de olhar febril e cujos erros são perdoados e redimidos. Após sofrer com os seus remorsos, a sua fervorosa oração é atendida sob a forma do retorno de Jane. A despeito do fato de Steiner considerar tal desfecho antitrágico, contrário à natureza da tragédia, gostaríamos de lembrar que, para Aristóteles, embora a tragédia devesse apresentar, preferencialmente, um desfecho trágico, não é o final o que a define, mas sim a ação trágica, a catástrofe, a exibição das dores e sofrimentos humanos, a promoção das emoções catárticas – a piedade e o terror. Tanto é assim que Aristóteles admite o final redentor entre os possíveis desfechos para a tragédia, apesar de indicar o desfecho infeliz como o preferencial para esse gênero dramático. Vale a pena citarmos o filósofo novamente:

É pois necessário que um Mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por força de algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. (...) Cabe o segundo lugar, não obstante alguns lhe atribuam o primeiro, à Tragédia de dupla intriga, como a *Odisséia*, que oferece opostas

soluções para os bons e para os maus. (ARISTÓTELES, 1993, pp. 71-73)

Vejamos bem que Aristóteles não apenas autoriza a intriga dupla, ou seja, a trama que apresenta finais redentores para os bons e catastróficos para os maus, como também, ao preferir o desfecho trágico, ele não deixa de priorizar a ação, ou seja, a passagem da felicidade para a infelicidade deve decorrer de um erro, estrutural para a ação trágica, desencadeador da catástrofe, não por falha de caráter, “não por malvadez”, mas porque um personagem, que propende antes para o melhor do que para o pior, errou. Apesar de tal erro, no entendimento de Aristóteles, como já discutimos, ser involuntário, o que não é o caso da maioria dos heróis românticos, inclusive Rochester, que erra voluntariamente, fica muito patente que o desfecho trágico não deve ser concebido como uma punição pelo caráter do herói. Se o herói se encontra na situação intermediária proposta por Aristóteles, comete um erro, voluntário ou involuntário, engendrador da catástrofe, ele pode, sim, de acordo com a *Poética* de Aristóteles, ser o protagonista de uma tragédia e ter um final redentor. Ademais, ao tratar da peripécia como a inversão dos rumos da ação trágica, Aristóteles afirma ser a peripécia a passagem da felicidade para a infelicidade, ou vice-versa, como já referenciamos acima. Em suma, parece-nos que Aristóteles, com toda a sua “antigüidade”, é mais flexível quanto ao que ele define como tragédia do que Steiner, que desconsidera as chamadas tragédias românticas, denominando-as “quase-tragédias” ou melodramas, por levar em consideração os seus desfechos redentores:

Dramas de remorso não conseguem ser definitivamente trágicos. A fórmula fica “próxima da tragédia”. Aos quatro atos de violência trágica e de culpa segue-se o quinto ato da redenção e da inocência retomada. “Quase-tragédia” é precisamente o compromisso de uma época que não acredita na finalidade do mal. Representa o desejo dos românticos de desfrutar dos privilégios do grandioso e do sentimento intenso associados ao drama trágico, sem pagar inteiramente o preço. Esse preço é o reconhecimento do fato de que há no mundo mistérios da injustiça, desastres por excessos de culpa, e realidades que violentam constantemente nossas expectativas morais. O mecanismo do remorso atemporal ou da redenção através do amor (...) permite ao herói romântico partilhar da excitação do mal sem arcar com o seu custo real. Isso leva o público à beira do terror somente para poupá-lo no último instante, sob a luz do perdão. “Quase-tragédia” é, de fato, outra palavra para melodrama. (STEINER, 2006, p. 75)

De fato, muitas produções dramáticas do século XIX, criadas para agradar o público burguês consumista, aproximaram-se do melodrama, apoiando-se em repetitivas fórmulas, no predomínio dos recursos teatrais sobre o texto dramático, em enredos

pouco originais, apelativos ao maniqueísmo simplista e à exploração desmedida da piedade, entendida aqui como uma das emoções trágicas aristotélicas. O que Steiner parece não considerar é que diferentes ideologias, produzidas de acordo com as mudanças de cunho histórico e social, podem produzir diferentes concepções de tragédias. Ele não aceita as convenções dramáticas e trágicas românticas porque elas diferem do padrão clássico, elizabetano e neoclássico, e não porque elas se revelaram muito pouco efetivas em termos de *performance* teatral e de público. Se há algo a se questionar acerca do fracasso das tragédias românticas, acreditamos que é essa inaptidão para o teatro que deve vir à baila, e não a ideologia redentora romântica.

Steiner ainda afirma que somos, essencialmente, românticos, pois grande parte do nosso teatro e do nosso cinema contemporâneos ainda busca a evasão da tragédia, apresentando os chamados “finais felizes”, os clichês dos *happy ends*. (STEINER, 2006, p. 77) Contudo, do nosso ponto de vista, tais produções contemporâneas não se evadem da tragédia, apenas acompanharam as mudanças históricas e trouxeram à tona uma nova ideia de tragédia, influenciada pelas noções de Rousseau, que substituíram as origens metafísicas do mal pelas origens sociais do mal, noções estas que abrem os portais da redenção final para os heróis/heroínas trágicos românticos.

Steiner ainda culpa a subjetividade, o egotismo e o narcisismo românticos, que motivaram o intenso desenvolvimento da Lírica nesse período, pelo fracasso da tragédia romântica. Para ele, não há nada mais alheio ao dramático do que o modo lírico. (STEINER, 2006, p. 78) De fato, o drama é um gênero que necessita da objetivação, da exposição das intenções das subjetividades em conflito, como pudemos observar a partir da leitura da *Estética* de Hegel. Concordamos com Steiner que as tendências românticas à subjetividade, à individualidade, ao egocentrismo e à introspecção podem ter, realmente, dificultado a plena realização de uma forma literária tão social e objetiva como é o gênero dramático.

Outro fator, indicado por Steiner, que contribuiu para o mau êxito do drama trágico romântico é a projeção das sombras das magistrais obras de Shakespeare sobre a produção romântica, tendo sido o dramaturgo elizabetano adorado e cultuado por grande parte dos autores românticos. Segundo Steiner, esse parâmetro de elevado nível contribuiu fortemente para a produção de meros pastiches românticos, de obras que, inibidamente, tentavam se vincular ao padrão intimidante de Shakespeare. (STEINER, 2006, pp. 81-82)

Dessa maneira, o romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, conforme o pensamento de Steiner, não poderia ser analisado sob a perspectiva da tragédia, e não apenas por se tratar de um romance, mas, sobretudo, por se tratar de um romance romântico. E também por se tratar de um romance de formação, que, para Steiner, representa uma recusa à tragédia. Ao mencionar o ideal de educação e aprendizado para Goethe, o “inventor” do *bildungsroman*¹⁸¹, Steiner tece o seguinte comentário:

Daí o interesse de Goethe pela educação, durante toda a sua vida. A educação é a ordenação do crescimento natural. Para Goethe, a centelha divina do homem é o fato dele poder ser ensinado. Onde dura essa centelha, como no idoso Fausto, não há espaço para desespero ou danação. A literatura deve educar, se não pelo preceito explícito, ao menos pela demonstração da qualidade de auto-realização através de ações e personagens. Esse é o *leit-motiv* de *Wilhelm Meister*, de *Ifigênia*, de *Fausto*. É a esperança que se mantém no final de *Torquato Tasso*.

Agora, há claramente nesse ideal de crescimento e educação uma recusa implícita da tragédia. Tragédias como *Édipo* e *Lear* revelam uma espécie de progresso para o auto-conhecimento. Mas este é conquistado ao preço da ruína. Os personagens trágicos são educados pela calamidade e atingem seu desempenho na morte. Somente a *Oréstia* (que Goethe preferia em meio aos dramas trágicos gregos) finaliza com uma afirmação de progresso inequívoco, e a *Oréstia* é um caso muito especial. (STEINER, 2006, pp. 96-97)

Não nos surpreende que Steiner considere a *Oréstia* “um caso muito especial”, embora ele não nos explique a razão. Em conformidade com a sua visão de tragédia, a *Oréstia*, apesar de ser uma tragédia grega, apresenta um final redentor, o que, para Steiner, macula a noção de tragédia. Parece-nos que ele não sabe muito bem o que fazer com a trilogia de Ésquilo, já que, na sua concepção, para que haja uma tragédia de verdade, é preciso que os personagens trágicos se arruinem, que não haja espaço para redenção, perdão ou qualquer outra ordem de negociação. E, como já observamos, Aristóteles apresenta um conceito de tragédia, apreendido ao longo de toda a sua *Poética*, muito mais flexível, capaz de inserir a *Oréstia* entre as outras tragédias gregas, sem tratá-la como “um caso muito especial”.

Uma discussão levantada por Steiner e que vale a pena referenciarmos aqui diz respeito à oposição romântica ao Neoclassicismo. Steiner chama a atenção para o fato de que, para os românticos, a estética dramática clássica era bastante conciliável com a elizabetana, não havendo nessa junção maiores conflitos. O Romantismo se posicionava

¹⁸¹ Goethe “inventou” o romance de formação por meio do seu canônico *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, considerado o romance paradigmático dessa categoria, conforme acreditamos ter exposto na seção anterior, quando tratamos do romance de formação.

contra a estética neoclássica, que, como bem define Steiner, tratava-se de um travestimento da tradição ática. (STEINER, 2006, pp. 108-109) Desse modo, Steiner afirma que:

Na imaginação do século XIX os trágicos gregos e Shakespeare encontravam-se lado a lado, numa afinidade que transcendia todas as imensas contrariedades da circunstância histórica, crença religiosa e forma poética. (STEINER, 2006, p. 110)

Em *Jane Eyre*, isso é bastante perceptível. Alusões à mitologia clássica, citações e passagens extraídas dos dramas de Shakespeare e da Bíblia compõem esse mosaico, no qual o passado grego e a tradição dramática elizabetana convergem. Convém salientar que o imaginário de Shakespeare e de seu público apoiava-se tanto na cultura popular, quanto na tradição mística cristã medieval, cuja maior sustentação encontrava-se nas narrativas sagradas da Bíblia.

O Iluminismo deu o golpe final na mitologia cristã, esforçando-se por fazer desaparecer a crença em superstições, no sobrenatural e em tudo o mais que não pudesse ser aferido, verificado, medido e pesado pela razão. Steiner faz uma bela análise acerca dessa nova visão de mundo, trazida à tona pelos iluministas, e suas reverberações no drama moderno. Suas admiráveis palavras são válidas de serem citadas:

Na tragédia grega como em Shakespeare, as ações mortais estão cercadas por forças que transcendem o homem. A realidade de Orestes encontra-se vinculada às Fúrias; as Irmãs Sobrenaturais esperam pela alma de Macbeth. Não se pode conceber Édipo sem uma esfinge, nem Hamlet sem um fantasma. As sombras reunidas pelos personagens do Drama grego e shakespeariano prolongam-se em uma escuridão maior. E a totalidade do mundo natural é uma festa para a ação. Os trovões sobre os bosques sagrados, em Colona, e as tempestades em *O Rei Lear* são causados por algo maior do que o tempo. Na tragédia, o relâmpago é um mensageiro. Mas não pode mais ser assim uma vez que Benjamin Franklin (a encarnação do novo homem racional) faz seu escoamento com uma pipa. O palco trágico é uma plataforma que se estende precariamente entre o céu e o inferno. Aqueles que caminham sobre ela podem encontrar, a qualquer virada, ministros da graça ou da danação. *Édipo* e *Lear* instruem-nos sobre quão pouco do mundo pertence ao homem. A mortalidade é o compasso de uma espiada breve e perigosa e, para todas as sentinelas, seja em Elsinore ou nas ameias, em Micenas, o surgimento da alvorada tem seu alento de milagre. Afugenta os viajantes da noite para a fuga ou para o repouso. Mas ao toque de Hume ou de Voltaire, as visitas nobres ou odiosas que haviam assombrado a mente, desde que o sangue de Agamêmnon clamou por vingança, desapareceram de uma vez, ou procuraram refúgio espalhados em meio às luzes a gás do melodrama. Os galos modernos perderam a arte de cacarejar para que os espíritos inquietos retornem ao purgatório. (STEINER, 2006, p. 111)

Interessante notar que o lamento de Steiner acerca da perda da atribuição poética e mística de sentido aos mistérios do mundo natural, à maneira das mitologias clássica e cristã, não permite que ele perceba que o Romantismo foi o movimento estético e filosófico que resgatou o misticismo, como uma maneira de combater a visão ordenada, calculada e regrada do Iluminismo. Obviamente, o misticismo romântico é de outra ordem, apresentando uma misteriosa sacralidade na relação entre a natureza, dotada de poderes sobrenaturais, e a subjetividade, o Eu romântico. Parece-nos que é, justamente, essa dimensão privada e individualista dos tempos modernos que Steiner não consegue aceitar.

Steiner concebe a tragédia como o lugar, por excelência, das nobres dinastias, dos interesses de Estado, das disputas monárquicas, o que nos faz crer que o autor corrobora com uma visão elitista acerca dessa forma dramática. Embora compreenda que a ascensão da classe média foi um fator histórico e social que mudou o *status* das formas literárias, estáveis até então, fazendo surgir as “tragédias” privadas por meio dos romances, dentre os quais ele cita *Os Sofrimentos do Jovem Werther* como o maior exemplo, Steiner, simplesmente, desacredita em qualquer forma moderna de tragédia, pois, de acordo com a sua compreensão do fenômeno “tragédia”, ela só pode existir em contextos elitistas, tal como era Atenas, ou a Inglaterra sob o reinado de Elizabeth I, ou Versailles. Parece estar fora do alcance das noções de Steiner a possibilidade de que o drama moderno e o romance dramático sejam formas modernas de tragédia, permeada das problemáticas e das ideologias próprias de seu tempo.

Quanto à linguagem própria da tragédia, Steiner argumenta a favor do verso, embora deixe manifesto o fato de que a poesia é um atributo que pode estar presente na prosa, ou até mesmo na matemática, mas que, na linguagem, o lugar apropriado para a poesia é o verso. Uma das distinções que ele estabelece entre o verso e a prosa é o fato que o primeiro pode conter “verdades poéticas”, ou seja, verdades relativas a mitologias, ou ao campo moral, ou psicológico, mas não verificável empiricamente, enquanto a prosa, segundo suas palavras, é “matemática aplicada”, demandando seqüências lógicas e temáticas mais prosaicas, perceptíveis pelos sentidos. A prosa poética, segundo Steiner, só surgiu como possibilidade no universo literário após a produção de Rimbaud e de Joyce. (STEINER, 2006, pp. 138-139)

A tragédia nasce em verso e permanece assim até a modernidade. A razão, entrevista por Steiner, pela qual os personagens trágicos se comunicam em verso está no

fato de que eles são reis, profetas e heróis, portanto, encontram-se distanciados do homem comum, sendo a linguagem em verso um dos fatores que sinaliza a nobreza desses personagens e o quão distante eles se encontram do mundo prosaico. Steiner também insiste na argumentação de que o verso e a prosa lidam com universos distintos, possuem recursos e potencialidades próprias. Shakespeare sabia muito bem reconhecer e utilizar os recursos de ambos, servindo-se da prosa para os comuns, e do verso para os senhores, ao passo que a poesia moderna, conforme Steiner, não é poesia, mas prosa inflada ou desnorteada. Dentre as qualidades do verso poético elencadas por Steiner está a sua capacidade de aglutinar e carregar significados simultâneos. (STEINER, 2006, p. 139-144)

Mais uma vez, percebemos no posicionamento de Steiner uma tendência a recusar e a rejeitar qualquer alteração no formato do fenômeno “tragédia”, tal como ele a qualifica. É bem verdade que o verso e a prosa têm seus recursos e adequações próprias, mas isso não implica que a prosa, apesar de seqüenciada e de seu apego maior ao mundo real, não possa também ser capaz de apontar para diversos significados simultâneos, podendo transitar entre a dimensão literal, ou seja, entre o que está sendo afirmado de acordo com a seqüência de ações que apresenta, e a dimensão simbólica, extraída a partir de relações e contrastes, por exemplo, entre o que está sendo afirmado literalmente e o cenário, o ambiente, os personagens, as situações, etc. Em outras palavras, queremos apontar, com mais contundência do que Steiner, para a potencialidade poética da prosa, e cremos que *Jane Eyre* – anterior a Rimbaud e Joyce – é uma convincente ilustração disso.

Ao afirmar que a linguagem em verso promove o distanciamento dos nobres personagens trágicos em relação ao homem comum, Steiner, mais uma vez, vai de encontro a Aristóteles que, em sua *Poética*, como já discutimos, deixa entrever a necessidade do desenvolvimento de empatia entre os personagens trágicos e a recepção, para que a tragédia seja efetiva e provoque as emoções trágicas, a piedade e o terror. No nosso entendimento, as tragédias gregas e elizabetanas eram compostas em verso porque era essa a convenção, e não para promover distanciamento: por mais ideais, nobres e longínquos que fossem os heróis gregos ou os monarcas ingleses, eram as suas dimensões humanas, universais – o amor, a dor, o confronto com a morte, com o medo, o orgulho, a ambição, os ciúmes – que os aproximavam do homem comum. Com as mudanças sociais trazidas pela modernidade, as antigas convenções foram revistas e

modificadas, o que, obviamente, transformou as formas literárias, inclusive a tragédia. Parece-nos que Steiner é intolerante a essas alterações.

Steiner associa a ascensão da prosa na literatura ocidental às relações econômicas da modernidade. Quando essas relações passaram a predominar na sociedade, por volta do final do século XVII, a noção de trágico tornou-se mais ampla, para incluir as ruínas financeiras e as desavenças da classe média ocorridas por motivos de dinheiro. Tais temáticas foram bastante exploradas e desenvolvidas nos modernos romances, o que permite a Steiner afirmar, de maneira generalizante e radical, que “a poesia do dinheiro é a prosa”. (STEINER, 2006, p. 152) Em outras palavras, o romance moderno é uma reação literária aos interesses monetários da sociedade de sua época, mais especificamente, da burguesia, leitora ávida dessas narrativas modernas escritas em prosa.

Steiner reconhece em Ibsen, em Strindberg e em Tchekkhóv os iniciadores de um novo drama, desvinculado das filiações clássica e elizabetana. Contudo, conforme Steiner, as produções desses dramaturgos não são tragédias, pois, no seu entendimento, a tragédia é universal, permanente e atemporal, e não lida com problemas socialmente localizados, cujas soluções podem ser encontradas por meio de uma reorganização das forças sociais, como ocorre com as produções de tais dramaturgos. Para Steiner, estes se utilizam da forma dramática para denunciar os constrangimentos e as mazelas sociais decorrentes do poder das convenções, das leis e das instituições arbitrárias, o drama desempenhando, assim, uma função panfletária. Steiner chega a se referir a Ibsen como “o pedagogo, o reformador”. (STEINER, 2006, p. 166)

Steiner conclui que a existência da verdadeira e grandiosa obra de arte só é possível em contextos nos quais o artista e o público partilham de crenças e convenções, ou seja, compactuam com uma mesma mitologia, assim como os gregos compactuavam com os seus mitos, transpostos para as tragédias do século V a. C, e como os ingleses da era elizabetana compactuavam com os mitos da doutrina cristã. Quanto aos mitos surgidos no Iluminismo, isto é, desde a época de Descartes e de Newton, Steiner os chama de mitos da razão, “não mais verdadeiros, talvez, do que aqueles que os precederam, mas menos responsivos aos clamores da arte.” (STEINER, 2006, p. 182) Apesar das mitologias particulares, criadas individualmente após o Iluminismo por autores como Blake ou Yeats, Steiner atribui a crise da tragédia moderna à ausência de uma mitologia compartilhada com uma coletividade e construída através de milênios e séculos, como foram as mitologias grega e cristã, respectivamente:

Estou tentando esclarecer um fato simples, no entanto decisivo, para o entendimento da crise da tragédia moderna. As mitologias que centralizaram os hábitos imaginativos e as práticas da civilização ocidental, que organizaram a paisagem interna, não foram produto do gênio individual. Uma mitologia cristaliza sedimentos acumulados sobre grandes extensões de tempo. Ela junta, na forma convencional, as memórias primais e a experiência histórica da raça. Por se tratar da fala da mente quando se encontra em estado prodigioso ou de percepção, os grandes mitos são elaborados tão lentamente quanto a própria linguagem. Mais de mil anos de realidade estão presentes atrás das fábulas de Homero e Ésquilo. A imagem cristã da peregrinação da alma era antiga antes de Dante e Milton se utilizarem dela. Como uma pedra que repousou em água vivente, ela se tornou firme e lustrosa ao toque do poeta. Quando a ordem de mundo clássica e cristã entrou em declínio, o conseqüente vazio não pôde ser preenchido por atos de invenção particular. (STEINER, 2006, p. 183)

Após essa reflexão, Steiner estabelece o Marxismo como a terceira mitologia experimentada pelo ocidente, veiculada por alguns grupos particulares, porém imposta sobre milhões de pessoas. A mitologia marxista, em voga no século XX, ao tentar explicar a condição humana por meio da história e das forças de classe envolvidas no contexto material da experiência social, estabelece seus próprios parâmetros, de ordem moral e intelectual, para organizar a realidade. Por outro lado, Steiner crê que as raízes da mitologia marxista são superficiais, por serem mais devedoras a articulações de natureza política do que à emoção coletiva propriamente dita. Todavia, o marxismo, de acordo com Steiner, apresenta-se revestido de todas as características que compõem uma mitologia:

(...) no momento [a mitologia marxista] é tão articulada e compreensível quanto qualquer mitologia imaginada para ordenar o caos complexo da realidade. Possui seus heróis e lendas sagradas, seus santuários e emblemas de terror, seus ritos de purgação e anátema. Encontra-se entre as três maiores configurações de crença e forma simbólica, disponíveis ao poeta quando ele procura um contexto público para sua arte. (STEINER, 2006, p. 184)

Steiner ressalta, contudo, que as três mitologias disponíveis ao artista ocidental não são capazes de renovar o drama trágico. A mitologia clássica remete a um passado morto, enquanto as mitologias cristã e marxista são antitrágicas, pois se apóiam em ideais de redenção e justiça, inapropriados para a tragédia, conforme o pensamento de Steiner; a primeira fundamenta-se na ordem metafísica do mundo e no padrão de justiça divina, e a segunda na atribuição de sentido à experiência humana pelo desajuste das condições materiais de vida, no desejo pelo equilíbrio das forças de classe e na

aspiração por justiça social. (STEINER, 2006, p. 184) Recorremos às belas e insubstituíveis palavras de Steiner, no tocante às mitologias cristã e marxista:

O cristianismo oferece ao homem uma segurança da certeza final e repouso em Deus. Ele conduz a alma na direção da justiça e ressurreição. A paixão de Cristo é um evento de dor indizível, mas é também uma cifra através da qual é revelado o amor de Deus pelo homem. Na luz negra do sofrimento de Cristo, o pecado original é demonstrado como um erro jubiloso (*felix culpa*). Através dele a humanidade será restaurada a uma condição bem mais exaltada do que foi a inocência de Adão. No drama da vida cristã, a flecha bate contra o vento, mas aponta para o alto. Sendo um limiar do eterno, a morte do herói cristão pode ser ocasião de tristeza, mas não de tragédia. (STEINER, 2006, p. 188)

Mais adiante:

Convencido de que os poderes da razão conseguem dominar o mundo natural e conferir completa dignidade e sentido à vida humana, um comunista não pode mais reconhecer o sentido da tragédia. (...) O teatro trágico é uma expressão da fase pré-racional da história; fundamenta-se na assunção de que existem, na natureza e na psique oculta, forças incontroláveis capazes de enlouquecer e destruir a mente. O marxista sabe que tais forças não possuem existência real; são metáforas da ignorância antiga ou fantasmas para assustar as crianças no escuro. Ele sabe que não existe tal coisa como *Anangké*, a necessidade cega que oprime Édipo. “A necessidade é cega”, afirmava Marx e Engels, “somente quando ela não é entendida.” A tragédia só pode ocorrer onde a realidade não foi arreada pela razão e consciência social. Quando o novo homem da sociedade comunista desembocar em uma encruzilhada de três vias, ele encontrará uma fábrica ou uma casa de cultura, não um Laio furioso em seu carro. (STEINER, 2006, p. 193)

Steiner conclui seu raciocínio deixando entrever a sua descrença no ser humano, pois, para ele, a humanidade se encontra no mais completo e total desamparo, especialmente após as atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial. Segundo Steiner, Deus se cansou das selvagerias humanas e se retirou para algum canto remoto do universo, desde, aproximadamente, o século XVII, abandonando “o mundo aos seus próprios recursos desumanos.” E sem Deus, não há tragédia, porque “(...) a tragédia é a forma de arte que requer o peso intolerável da presença de Deus. Ela agora está morta porque Sua sombra não incide mais sobre nós como incidia sobre Agamêmnon ou Macbeth ou Atália.” (STEINER, 2006, p. 200)

Muito embora essa visão de mundo de Steiner seja bastante compreensível, recusamo-nos a acreditar que a tragédia tenha morrido junto com as convenções clássicas, elizabetanas e neoclássicas, sendo este o ponto fulcral da argumentação tecida por Steiner. Nem o rebaixamento dos heróis trágicos, nem a linguagem prosaica, nem mesmo o rebaixamento das situações trágicas – com a incorporação das dificuldades

financeiras, por exemplo, como posto por Steiner – são capazes de destituir o texto dramático do seu caráter trágico, principalmente se considerarmos os preceitos aristotélicos contidos na *Poética*. Nossa afirmação, provavelmente, soa um tanto irônica, pois ao nos apoiarmos na “antiguidade” de Aristóteles, acreditamos estar salvaguardando a tragédia moderna, que, sob a nossa perspectiva, ainda é capaz de reter, em sua estrutura, o que Aristóteles acertadamente identifica como sendo essencial ao drama trágico. Preferimos o alargamento e a flexibilidade dos parâmetros de definição de tragédia, como interpretamos serem os fundamentos tratados por Aristóteles em sua *Poética*, à estreiteza de critérios de Steiner, baseados em convenções e apegados à tradição literária um tanto quanto elitista e exclusivista. O que, de fato, define um drama trágico é a promoção das emoções trágicas (a piedade e o terror), a situação intermediária do agente central da fábula, a empatia desenvolvida entre este e o público, a trama construída de acordo com as leis da verossimilhança e da necessidade, em observância à unidade de ação, a exposição de mortes, dores e sofrimentos, isto é, a presença da catástrofe, elemento que deve estar presente tanto nos *mythos* simples, quanto nos *mythos* complexos, conforme algumas das proposições aristotélicas. Tendo esses fatores em vista, podemos concluir que a tragédia não morreu; a despeito das mudanças nas convenções, reflexo das mudanças sociais experimentadas pelo mundo ocidental, ela continua viva, despertando as emoções trágicas, exibindo o padecimento de heróis empáticos e nobres, enredados em tramas verossímeis e estruturalmente muito bem-construídas, para elencarmos apenas alguns dos conceitos elaborados por Aristóteles. Com essa visão mais ampla de tragédia, que não desautoriza o drama trágico moderno, podemos incluir os romances, assim como Aristóteles incluiu as epopeias homéricas, como textos que vêm a compartilhar e ilustrar muitas das características da tragédia. A nossa leitura de *Jane Eyre* pelo viés estrutural do drama e da tragédia encontra-se alicerçada nessa asserção, e continuamos a afirmar que a obra se caracteriza como um “romance dramático”, no entendimento de Rosenfeld, fazendo uso de elementos constitutivos do gênero dramático e da tragédia, mobilizando essas estratégias com fins que são específicos à sua própria condição de *bildungsroman*.

III. SUBJETIVIDADE ROMÂNTICA E SACRALIDADE

*I have no relative but the universal mother,
Nature: I will seek her breast and ask repose.*
(Jane)

1. O Romantismo inglês¹⁸²

O Romantismo inicia-se, oficialmente, na Inglaterra, em 1798, quando as *Baladas Líricas*, de William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, foram publicadas anonimamente, encerrando-se em 1832, com a morte de Sir Walter Scott e com a aprovação da primeira reforma pelo parlamento inglês, *The First Reform Bill*¹⁸³. A partir daí, inaugura-se no cenário literário inglês a Era Vitoriana, ainda muito ligada à estética dos autores românticos da primeira metade do século XIX, embora disciplinada pelos padrões comportamentais extremamente rígidos que marcaram esse momento histórico da Inglaterra.

A despeito dos marcos históricos acima referidos, é interessante notar que os primeiros autores do Romantismo não se identificavam com o termo “romântico”, que só passou a ser utilizado para designá-los meio século depois pelos historiadores ingleses. (ABRAMS, 1979, p. 5) Antes disso, eles eram vistos como indivíduos independentes, ou como pertencentes a grupos ou escolas, como por exemplo, *The Lake School* (Escola do Lago), formada por William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge e Robert Southey, *The Cockney School*, formada por Leigh Hunt, William Hazlitt e John Keats, entre outros, e *The Satanic School*, com Lord Byron, Percy Bysshe Shelley e outros.

Os *lakists*, ou poetas do lago, foram, então, os iniciadores do movimento romântico na Inglaterra. Sainte-Beuve, em *Primeiras Segundas-Feiras* (1840), é quem melhor os define:

(...) escola dos lagos (...) assim chamada porque todos esses poetas habitam ou habitaram os lagos de Westmorland e de Cumberland. Ainda que unidos muito mais pelos elos de parentesco e de amizade do que por concordarem em doutrinas de uma mesma poética,

¹⁸² As seções 1, 2, 3 e 4 deste capítulo foram adaptadas da nossa dissertação de mestrado. Cf. LIMA, 2008.

¹⁸³ ABRAMS, M. H. (ed.). *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. 2. 4ª ed. New York: W. W. Norton, 1979, p. 1.

Wordsworth, Southey, Coleridge e Wilson podem ser encarados como membros de uma verdadeira seita.¹⁸⁴

Diante da esperança, trazida em 1789 pela Revolução Francesa, de um mundo regido por novas leis, fundamentadas, principalmente, no princípio de liberdade e no enaltecimento do homem comum, ou seja, no desprezo pela herança aristocrática que, durante séculos, serviu para justificar a superioridade e a opressão de um pequeno grupo de nobres sobre a maioria plebeia, quase todos os autores ingleses de renome deixaram-se levar por este sonho, entre eles Robert Burns, William Blake, Wordsworth, Shelley, Coleridge e Mary Wollstonecraft. Edmund Burke, em suas *Reflexões Sobre a Revolução na França* (1790), onde expunha severas críticas à Revolução, parecia isolado nesse contexto de euforia. Contudo, com o desapontamento advindo dos encaminhamentos dados à Revolução num período mais tardio, sobretudo depois do Terror e do Império de Napoleão Bonaparte, os autores dividiram-se entre aqueles que ainda acreditavam, ou não, nos princípios revolucionários. Apesar das diferenças ideológicas, todos pareciam concordar que estavam vivendo um momento ímpar na história da criação artística, inspirados por aquilo que ficou conhecido como “o espírito da época”, como podemos deduzir das palavras de Shelley em sua “Defesa da Poesia” (1821):

É impossível ler as composições dos mais celebrados escritores da atualidade sem nos surpreendermos com a vida eletrizante que arde em suas palavras. Eles medem a extensão e sondam as profundezas da natureza humana com um espírito abrangente e penetrante, e eles próprios são talvez quem mais sinceramente se surpreendem com suas manifestações; pois trata-se menos de seu espírito do que o espírito da época.¹⁸⁵

No famoso prefácio escrito por Wordsworth à segunda edição das *Baladas Líricas* (1800), reputado como o primeiro manifesto romântico na Inglaterra, temos acesso a suas concepções de uma nova estética para a criação poética, consideradas extremamente necessárias por ele, em contraposição ao que se convencionou chamar de poesia. Além de defender uma temática mais voltada para a simplicidade das coisas da vida, a partir de “incidentes e situações da vida comum”¹⁸⁶ (WORDSWORTH, 1987, p. 170), Wordsworth também acreditava no potencial poético da linguagem popular, mais natural e real. Afastando a poesia de complicações e rebuscamentos retóricos, Wordsworth intenta aproximá-la da

¹⁸⁴ SAINTE-BEUVE. *Primeiras Segundas-Feiras*. In: LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1987, pp. 159-160.

¹⁸⁵ SHELLEY, Percy Bisshe. “Defesa da Poesia”. In: LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1987, p. 244.

vida humilde e rústica, porque nesta condição as paixões essenciais do coração encontram melhor solo para atingirem a maturidade, sofrem menos restrições e falam numa linguagem mais clara e enfática; (...) E, finalmente, porque nesta situação as paixões humanas são incorporadas às belas e permanentes formas da natureza. (WORDSWORTH, 1987, p. 171)

Em outras palavras, é no homem comum, na sua linguagem, na sua proximidade com a natureza e nos costumes da vida rural que o poeta poderá encontrar o material que o aproximará da verdade dos sentimentos e emoções.

Embora julgasse que a poesia fosse “um transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos” (WORDSWORTH, 1987, p. 172), Wordsworth não dispensava o poder da longa e profunda meditação, da atividade mental no momento da criação poética. O trabalho com a linguagem deveria ser feito de maneira tal que o poeta conseguisse dar às coisas comuns um aspecto surpreendente. Para isso, a utilização do verso é de extrema importância, pois além de tornar a linguagem mais bela e prazerosa, o metro tende a amenizar as fortes paixões possíveis de serem suscitadas pela linguagem mais direta.

Outro grande teórico do Romantismo na Inglaterra foi Coleridge, parceiro de Wordsworth nas *Baladas Líricas*. Ambos acreditavam que os dois principais aspectos da poesia residiam na adesão à verdade da natureza e no revestimento poético dado às coisas comuns através da imaginação. Por divergirem quanto à maior importância desses dois aspectos, romperam e passaram a defender, separadamente, aquilo que julgavam ser a essência da poesia. Wordsworth foi o teórico da poesia e da linguagem naturais, enquanto Coleridge foi o defensor do sobrenatural, da imaginação como o mais poderoso recurso poético. Para ele, a “suspensão voluntária e momentânea da descrença”¹⁸⁶, ou seja, a fé poética por parte do leitor, que compactua com o autor o mundo criado por este, e que aceita as convenções da realidade ficcional com que se defronta, era a base da poesia romântica, sobrenatural, imaginativa e criadora. Assim, situações desconhecidas, sobrenaturais, tornar-se-iam naturais a partir da verdade das emoções por elas provocadas.

Estudioso de filosofia, sendo, inclusive, considerado como o introdutor da filosofia alemã – de Fichte, Schelling, Kant – no Romantismo inglês, Coleridge dedica grande parte da sua *Biographia Literaria* (1817) a especulações filosóficas sobre a

¹⁸⁶ COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. In: LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1987, p. 202.

imaginação e à sua teoria sobre o Romantismo sobrenatural. Cita, como exemplos práticos dessa sua teoria, seus próprios poemas, como *Christabel*, *Kubla Khan*, *The Rime of the Ancient Mariner* *The Dark Lady*, cujos prefácios aprofundam ainda mais essa abordagem poética.

Embora não tenha se dedicado a poéticas e teorias, Lord Byron foi outro importante autor do Romantismo inglês. Figura polêmica e excêntrica, George Gordon Byron, nome verdadeiro do poeta, levou uma vida estigmatizada pelas extravagâncias de uma existência desregrada, ilimitada e transgressora. Amantes, dívidas, separações escandalosas e alegações de incesto fazem parte do repertório de eventos associados à vida de Byron.

Aristocrata, cujo título de barão fora herdado de sua família paterna, Byron notabilizou-se por suas poesias, consideradas, a um só tempo, inovadoras e escandalosas pela sociedade de seu tempo. O autor passou a receber mais atenção a partir da publicação dos dois primeiros cantos de *Childe Harold's Pilgrimage* (1812), considerados pelos críticos como um novo fenômeno literário. Seus poemas, entre eles, *The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Corsair* e *Lara* estabeleceram o que a crítica convencionou chamar de “o herói byroniano”, personificado pela figura do próprio poeta: talentoso e extremamente passional, avesso à sociedade e às instituições sociais, esse herói é indiferente a questões relacionadas a *status* social e privilégios de classe. Além disso, tende a apresentar uma personalidade arrogante, excessivamente autoconfiante, que o impede de prever e antecipar possíveis perigos, agindo de uma maneira autodestrutiva. Em 1816, Byron exila-se, voluntariamente, da Inglaterra, para tentar escapar da censura britânica. Seu último trabalho, *Don Juan*, não foi concluído pelo autor, apesar dos 16 cantos compostos até 1824, ano da morte do poeta.

Outros autores românticos, como Shelley, Southey, Blake e Keats, por exemplo, exerceram grande influência sobre os autores vitorianos. Mas, sem dúvida, Wordsworth, Coleridge e Byron, por suas produções poéticas, prefácios e escritos, ocuparam postos privilegiados na memória – e nas obras – de grande parte dos vitorianos. Já entre os romancistas, Walter Scott e Jane Austen tornaram-se as referências para os escritores dessa nova geração. Interessa-nos a influência exercida por esses autores, sobretudo porque muitos deles estão presentes no romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, diretamente – por meio de citações e de referências a seus nomes e suas obras – e indiretamente – por meio da semelhança de estilo, temática, ambientação, caracterização, entre outros aspectos evidenciados na narrativa de Brontë.

Retornaremos a esses autores quando tratarmos de suas contribuições teóricas e ficcionais para a noção romântica de subjetividade.

2. Era Vitoriana: Romantismo disciplinado?

A Era Vitoriana inicia-se em 1832, quando a primeira reforma (*The First Reform Bill*) foi aprovada no parlamento inglês, e encerra-se em 1901, com a morte da Rainha Vitória. (ABRAMS, 1979, p. 927) Esse período é reconhecido na história da Inglaterra como um tempo de grande prosperidade e estabilidade econômicas. Sua superioridade tecnológica e econômica a colocava em uma privilegiada posição no panorama mundial e dava aos ingleses motivos para se orgulharem de seu país.

A aprovação da primeira reforma permitiu que a burguesia ascendente, assim como as novas cidades industriais, obtivessem maior representação política no parlamento inglês, destituindo, assim, alguns velhos privilégios da aristocracia, completamente descabidos na nova organização econômica em que a Inglaterra estava fundamentada, o que resultou na presença majoritária dos *Whigs*¹⁸⁷ no parlamento, depois de mais de quarenta anos de predominância *Tory*. A coroação da Rainha Vitória, em 1837, coincide com o período em que alguns dos maiores problemas da Inglaterra já estavam sendo solucionados, abrindo caminho para uma época próspera, de economia sólida.

O espírito geral das pessoas nessa época encontrava-se dividido; por um lado, havia o orgulho, por estarem inseridos em um contexto único na história da humanidade, no qual máquinas e descobertas científicas pareciam afirmar, a cada dia, a superioridade humana sobre a natureza; por outro lado, havia a angústia, sentida diante das enormes diferenças sociais nunca antes testemunhadas, produto da recente economia baseada no modo de produção em massa, e diante da incerteza em relação ao futuro, devido ao sentimento de insignificância diante da ciência que, com suas pesquisas, desautorizavam e abalavam velhas crenças religiosas. Mark Twain é quem melhor define esse período quando, em 1897, por ocasião da celebração do 60º aniversário da coroação da Rainha Vitória, afirma o seguinte: “British history is two thousand years old, and yet in a good many ways the world has moved farther ahead

¹⁸⁷ Os *Whigs* são os políticos ingleses de inclinação liberal, enquanto os *Tories* são os de tendência conservadora que, durante muito tempo (1783-1830), constituíram maioria no parlamento e defenderam os interesses dos proprietários de terra.

since the Queen was born than it moved in all the rest of the two thousand put together.” (ABRAMS, 1979, p. 927)¹⁸⁸

Os sentimentos de satisfação e deslumbramento dos ingleses ante sua supremacia mundial foram expressos na Grande Exibição (*The Great Exhibition*), no Hyde Park, em Londres, em 1851, organizada pelo marido da Rainha Vitória, Príncipe Alberto. Essa exibição consistiu em expor ao público, em uma gigantesca estrutura de vidro, conhecida como o Palácio de Cristal (*The Crystal Palace*), todas as descobertas feitas pela indústria e pela ciência.

No entanto, as descobertas no campo da geologia, da astronomia, e as pesquisas de Charles Darwin, publicadas em seu famoso livro, *A Origem das Espécies* (1859), levaram o homem a questionar a religião, a idéia de Deus e, conseqüentemente, a admitir sua insignificância perante o mundo e o universo. Isso gerou um sentimento de melancolia, muito próximo da sensibilidade romântica. (ABRAMS, 1979, pp. 934-935)

Poetas vitorianos, como Elizabeth Barret Browning e Robert Browning, Dante Gabriel Rossetti e Christina Rosseti, Algernon Charles Swinburne, Lord Tennyson, Mathew Arnold, entre outros, receberam muita influência dos poetas românticos. Porém, grande parte da energia criativa romântica passou a ser disciplinada, com o fim de evitar os exageros típicos da geração anterior, tanto no que diz respeito às inovações formais, quanto aos excessos de sua temática. A palavra inglesa que manifesta com exatidão esse espírito vitoriano de recusa aos exageros é o adjetivo “*earnest*”. Embora possamos traduzir tal palavra por “sério”, ou “severo”, o significado da palavra em inglês é muito mais complexo, pois não se refere apenas ao humor, ou a um estado de espírito, sendo identificado com a adoção de certos hábitos e valores tipicamente vitorianos.

Essa seriedade, ou *earnestness*, era característica da sociedade burguesa inglesa que, em ascensão, começava a determinar comportamentos e gostos. Portanto, essa postura contrapunha-se ao que ficou conhecido como *byronism*, ou seja, a tudo que estava associado à figura de Lord Byron, que, além de ter sido excessivo em suas atitudes, obras e personalidade, era aristocrata. Além disso, os não-conformistas, ou seja, os grupos religiosos da Inglaterra que não haviam adotado o Anglicanismo, juntamente com os evangélicos, formavam uma grande força religiosa que abrangia a

¹⁸⁸“A história britânica tem dois mil anos e, no entanto, de muitíssimas maneiras, o mundo tem se modificado mais desde que a Rainha nasceu, do que no resto dos dois mil anos juntos.” (Tradução nossa).

classe média burguesa. Esse Puritanismo, aliado ao *earnestness* e ao padrão de comportamento comedido da Rainha Vitória, tomado como modelo, conduziram a classe média a um comportamento sóbrio, respeitável e modesto. De acordo com a *Norton Anthology of English Literature* (1979), essa classe tinha a necessidade de se sentir respeitada: “(...) an insistence reflecting the insecurity of a newly powerful class in a fluid society, a class anxious to have a fixed set of manners by which to live and to measure themselves and the families of others.”(ABRAMS, 1979, p. 939)¹⁸⁹

Desse modo, a Era Vitoriana também ficou marcada por este paradoxo: em uma época de liberdades – comerciais, políticas, religiosas – e de expansão de horizontes, um código invisível de conduta social impedia a expansão dos sentimentos, tão própria do Romantismo. A literatura desse período manifestou tanto os valores do Romantismo, quanto os de sua própria geração. É o que verificamos em várias obras inglesas dessa fase, em especial nos romances, gênero que se desenvolveu muito nesse momento.

Dentre os poetas vitorianos, podemos destacar os nomes de Swinburne, Tennyson, os Browning e os Rossetti. Dentre os romancistas, os nomes de Charles Dickens, das irmãs Brontë, William Makepeace Thackeray, Anthony Trollope, Thomas Hardy e George Eliot são os mais relevantes. Por ter sido o gênero mais popular nesse período da história inglesa, e, sobretudo, por analisarmos um romance vitoriano em nossa presente tese, cremos que uma breve excursão pela história do romance, nascido, inclusive, em território inglês, faz-se necessária em nosso trabalho. A esse estudo dedicamos a nossa próxima seção.

3. Romance: surgimento e ascensão

É fato acordado pela crítica literária que o romance surgiu, consolidou-se e popularizou-se na Inglaterra, no século XVIII. Apesar de grandes investimentos anteriores na prosa de ficção, como *Dom Quixote* (1605 e 1615), de Miguel de Cervantes, ou mesmo os contos e as novelas medievais, ou as novelas romanescas francesas do século XVII, conhecidas como *romances* em inglês, o século XVIII assistiu à formação e ascensão dessa forma narrativa de características próprias, de traços estilísticos e técnicas peculiares.

¹⁸⁹ “(...) uma insistência que refletia a insegurança de uma nova classe poderosa em uma sociedade fluida, uma classe ansiosa para ter um conjunto de maneiras estabelecidas, que servisse de parâmetro para viver e para avaliar a si mesmos, assim como para avaliar as famílias de outros.” (Tradução nossa)

Ian Watt, em seu clássico estudo contido em *A Ascensão do Romance* (1957)¹⁹⁰, direciona sua pesquisa no sentido de buscar as causas para o surgimento e a consolidação desse novo gênero no cenário político, econômico, social, cultural, filosófico e religioso inglês, no século XVIII. Embora tenha sido criticado, reavaliado e ampliado pela crítica posterior, seu estudo, de base sociológica, permanece bastante lúcido, na medida em que esclarece, pormenorizadamente, o contexto histórico no qual o surgimento do romance está inserido, e apresenta argumentos que se tornaram muito relevantes no que concerne ao estudo do novo gênero.

A Inglaterra, segundo Watt, apresentava as características necessárias para que se desse ali, e não em outro território, a fertilização e a maturação do romance, e o público leitor tem papel fundamental nisso. Não que houvesse tido um aumento por parte desse público, mas teria havido, sim, um incremento no hábito de leitura. Estatísticas da época confirmam as grandes dificuldades que havia para que a maior parte da população tivesse acesso à instrução, entendida aqui como alfabetização: quase não havia escolas na Inglaterra; as instituições de caridade (*charity schools*) mais serviam ao propósito de suas doutrinas religiosas do que à instrução de seus alunos; apenas as mulheres de classe nobre, ou média, tinham acesso à educação, mesmo assim bastante restrita; as crianças tinham frequência irregular na escola, fosse por causa dos períodos de colheita e das mudanças de estações nas áreas rurais, fosse em decorrência do trabalho infantil nas fábricas nas áreas urbanas. Além disso, o alto preço dos livros, aliado à falta de privacidade e de luz nas habitações, tornavam o hábito de leitura um luxo apenas acessível a poucos. Por outro lado, havia uma emergente classe média, formada principalmente por comerciantes e industriais, que não só passaram a adquirir o hábito de ler com mais frequência, como passaram também, em razão de seu poder econômico, a determinar o conteúdo das obras veiculadas pela imprensa. Essa classe, por conta do desenvolvimento político e econômico da Inglaterra, encontrava-se mais estabelecida e fortalecida em território inglês do que em qualquer outro país. As mulheres, devido à vasta disponibilidade de produtos manufaturados e industrializados no mercado, antes produzidos por mão-de-obra feminina doméstica, passaram a ter mais tempo livre, assim como a classe média em geral, e a dedicar seu ócio à leitura de assuntos leves e, de preferência, instrutivos. (WATT, 1990, pp. 34-48)

¹⁹⁰ WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos Sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Em 1724, ainda de acordo com o estudo de Watt, havia setenta e cinco tipografias em Londres. Esse número subiu para quase duzentas em 1757. Esse dado, aliado à crescente quantidade de periódicos surgidos nesse século, comprova o aumento do hábito de leitura na Inglaterra. O conteúdo dessas publicações interessava particularmente à classe média, com seus artigos que, além de aconselhar e informar sobre normas de conduta e comportamento, em uma linguagem simples e de fácil compreensão, guiavam a opinião de seus leitores nos debates políticos e culturais do momento. A burguesia, apesar de possuidora de bens, não tinha hábitos próprios de sua classe, como a aristocracia. Os periódicos – dos quais o *Spectator* (1711) merece destaque, por ter se constituído em um paradigma dos periódicos ingleses, servindo de modelo para vários outros que surgiram posteriormente – com seu duplo propósito de instruir e oferecer entretenimento, ajudavam na constituição dos valores e dos costumes da classe média, sendo comum, inclusive, em suas publicações, matérias sobre etiqueta social e regras da toalete. Havia espaço para correspondências com os leitores em muitos desses periódicos, utilizado para críticas e sugestões, o que implica na importância que os leitores assumiam quanto à decisão do que era publicado. Também havia lugar para a literatura, fosse através da publicação de contos e romances em séries, fosse através de resenhas críticas. O romance popularizou-se tanto nesse período que revistas literárias, especializadas em resenhas sobre os últimos romances e autores, tornaram-se também bastante difundidas. (WATT, 1990, pp. 34-48)

Os livreiros, por sua vez, também tiveram participação capital no surgimento do romance. Comerciantes de material impresso, diante de um público ávido por leituras leves e distração, eles passaram a empregar escritores dispostos a escrever suas histórias e a vendê-las. O resultado disto foi o surgimento de uma classe de escritores que vendiam suas produções como mercadorias, ajustando-as às leis de mercado próprias do capitalismo. O patrocínio dos aristocratas às atividades culturais dos artistas, em voga até o século XVII, deu lugar ao comércio das artes e ao mercantilismo das idéias, a que muitos escritores adaptaram-se, dentre eles Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, considerados por Watt como os primeiros romancistas da história do gênero. Defoe e Richardson, também editores, portanto homens de negócios, souberam adequar suas atividades às leis de mercado e tornaram-se bastante populares no século XVIII. *Robinson Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722) do primeiro, e *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748) do segundo, foram sucessos em seu tempo e são considerados exemplos canônicos do romance em fase de formação. Entretanto, nem todas as produções desse

período foram bem-sucedidas. Muitos autores, com o intuito de obter mais lucro com suas obras, cujo preço era avaliado pelo número de páginas, tornaram-se, propositalmente, prolixos, criando histórias intermináveis, quase sempre medíocres, repetindo fórmulas já testadas em produções de sucesso anteriores, plagiando e forjando autorias. Esse tipo de produção foi alvo constante de uma parte da crítica, que via nos romances um perigo em potencial, pois permitia às pessoas entregarem-se ao prazer de lerem histórias frívolas, sem conteúdo moral algum, muitas vezes contendo exemplos de personagens e situações perniciosas. (WATT, 1990, pp. 48-54)

As bibliotecas itinerantes, cujo negócio consistia em vender ou alugar livros, entre eles romances – os mais populares eram os publicados em três volumes – traduções das histórias romanescas francesas, panfletos, entre outros, assumiram papel de importância para a popularização da leitura. Muitas pessoas letradas, cujo poder aquisitivo não comportava a compra de livros, tiveram acesso a eles através dessas bibliotecas. No entanto, elas eram vistas por grande parte da crítica como responsáveis pela disseminação de idéias imorais, nocivas à sociedade, principalmente às mulheres, consideradas como seres biologicamente inferiores, portanto de constituição mais frágil e mais suscetível à corrupção pelos maus exemplos. (WATT, 1990, pp. 40-43)

Vale salientar que a crítica desse período ainda estava calcada nos padrões neoclássicos de composição, e tendia a rejeitar o romance por seu caráter plebeu, sem filiação alguma às formas clássicas. Além disso, a linguagem direta, simples e em prosa dos romances, unida à temática voltada para indivíduos comuns, vivendo conflitos cotidianos, era vista como denunciadora de um gênero pobre, sem valor literário, cuja função consistia no entretenimento vazio e temporário. Foi preciso muito esforço por parte de romancistas como Defoe, Richardson e Fielding – que utilizaram os prefácios, posfácios e capítulos introdutórios de seus romances para vincular suas obras a propósitos morais edificantes – para modificar a visão, em geral preconceituosa, da crítica em relação ao romance. Embora esses princípios morais, assegurados pelos escritores como sendo norteadores das obras, sejam questionáveis, não há dúvidas de que foi por esse viés que o romance passou a ser visto com olhos mais generosos. Diante da virtude recompensada de Pamela, do arrependimento de Moll Flanders, ou da punição de Lovelace, a crítica passou a encarar o romance como um gênero, se não com valores literários próprios, ao menos com atributos morais e didáticos louváveis. (WATT, 1990, pp. 49-50)

Paralelamente a esse esforço no sentido de reivindicar para o romance *status* moral e instrutivo, esses mesmos escritores tentaram teorizar o romance sob uma perspectiva clássica, apoiando-se, sobretudo, na *Poética* de Aristóteles e nos exemplos clássicos. Fielding chegou até mesmo a elaborar uma teoria épica do romance, de acordo com a qual o romance seria um poema épico e cômico em prosa. Cômico, não porque seu propósito fosse o humor, mas por tratar de personagens comuns e extrair seus enredos de situações próximas do real. Ao propor tal teoria, ele se vale de uma total liberdade, já que a epopéia cômica de Homero, *Margites*, perdeu-se, assim como a parte da *Poética* referente à comédia. É justamente essa ausência de um *corpus* clássico que fundamentasse a legitimidade de uma literatura baseada em personagens comuns o que abre caminho para suas teorizações, no sentido de conferir maior valor artístico ao romance. Richardson também se apoiou em Aristóteles ao adaptar o conceito de unidade de ação da teoria do drama à sua “*new species of writing*” (“nova espécie de escrita”), segundo suas próprias palavras.¹⁹¹

O romance teve que passar por várias fases de provação e experimentação até adquirir propriedades distintivas que lhe garantissem seu lugar e valor na cena literária. As discussões levantadas pelos próprios romancistas, ora reivindicando para o romance filiação clássica, ora apontando para seu caráter instrutivo, conduziram a uma crescente tolerância e admiração que, paulatinamente, passaram a existir em função do valor próprio do gênero como forma artística autônoma. Além do preconceito, o romance ainda teve que lutar com as próprias dificuldades inerentes a um gênero em formação e, por isso mesmo, sem convenções formais a serem seguidas. As técnicas autobiográfica e epistolar de Defoe e de Richardson, respectivamente, e a distância épica assumida por Fielding, são apenas alguns dos principais caminhos percorridos pelo romance até se tornar o gênero literário mais popular nos séculos XIX e XX.

3.1.O individualismo e o romance

Desde a Revolução Gloriosa de 1688, a Inglaterra experimentava a descentralização do poder monárquico, que passou a ser dividido com ministros e um parlamento. Essa política, associada a uma nobreza empreendedora, menos apegada aos princípios da corte e mais atenta aos princípios de acumulação do capital, possibilitou a

¹⁹¹ VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 72.

instauração de um sistema capitalista precoce, de acordo com o qual a propriedade privada e os bens adquiridos através do trabalho tornavam um homem tão, ou até mais, respeitado do que sua herança aristocrática. O Protestantismo, presente nas bases da formação dos costumes e pensamentos do povo inglês, também contribuiu para a constituição do capitalismo, com sua visão estimulante de trabalho como uma atividade digna e admirável – é através dele que a propriedade do Senhor é cuidada – concepção totalmente oposta à perspectiva católica de castigo e punição pela queda de Adão. (WATT, 1990, pp. 60-67)

Todas essas variáveis somaram-se para criar uma sociedade capitalista, competitiva e com os olhos voltados para o progresso material individual, concebendo, assim, uma estrutura social individualista, adequada para o desenvolvimento do capitalismo. A competição, a corrida pelo dinheiro e pelo lucro, muitas vezes às custas do bem estar alheio, fez a comunidade desaparecer e deu lugar ao indivíduo empreendedor, tentando fazer fortuna e alcançar sucesso material. *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders* de Defoe, por exemplo, são interpretados por Ian Watt à luz do individualismo econômico, pois ambos os personagens abrem caminhos na direção do sucesso econômico, em detrimento de família, laços conjugais e filiais, pátria, religião, etc., utilizando-se, inclusive, de outras pessoas para perseguirem seus objetivos de ordem material. (WATT, 1990, pp. 55-67)

O Protestantismo também corrobora com o individualismo, à medida que desautoriza o papel intermediário da igreja entre os fiéis e Deus. Além disso, o Puritanismo, forma protestante predominante na Inglaterra, estimula a introspecção espiritual, o autoexame religioso como responsabilidade do indivíduo. Sob essa ótica, o indivíduo deve submeter-se ao exercício constante de autoanálise, com o intuito de orientar-se espiritualmente, buscando em si as soluções para os conflitos cotidianos. Esse estado de contemplação interior exerce grande influência nos romances, que projetam, em sua maioria, essa individualidade de maneira secularizada, por meio do acesso à subjetividade e à interioridade das personagens. (WATT, 1990, pp. 67-77)

O pensamento filosófico do século XVIII também se destacou por seu forte investimento na individualidade. Depois de séculos de uma tradição cuja essência estava na convicção da existência de premissas universais, a filosofia volta-se para a análise da realidade captada pelos sentidos, investigada em suas particularidades e concretude. Os universais são, então, rejeitados, para que os elementos singulares e distintivos dos objetos fossem priorizados. Conforme esse novo ponto de vista filosófico, cujos maiores

representantes são Descartes e Locke, a experiência individual é de importância fundamental para a percepção e compreensão da realidade no processo de investigação filosófica. (WATT, 1990, pp. 13-19)

A classe média burguesa inglesa, diante dessa conjuntura extremamente favorável ao individualismo, acabou incorporando-o em suas atitudes. Ao dissociar ambiente doméstico de ambiente de trabalho, ela optou por deixar a agitação dos centros urbanos e recolher-se aos subúrbios, em suas casas georgianas, compartimentadas em aposentos individuais, em que, a cada um destes, estava agregada uma saleta destinada à leitura e escrita. (WATT, 1990, pp. 161-165) Essa nova concepção de moradia, que privilegiava a privacidade burguesa, certamente tanto contribuiu para o aumento do hábito de leitura entre os membros dessa classe, como também facilitou o processo de escrita entre os romancistas, que, provavelmente, encontraram, na intimidade de seus aposentos, a tranquilidade necessária para compor suas obras.

Seguindo a tendência geral, nada mais natural que o romance se tornasse popular, pois é, por excelência, um gênero individualista, demandando solidão tanto na composição quanto na fruição. Para uma classe abastada, individualista, sedenta por instrução e com tempo livre, o romance, assim como os periódicos, eram formas perfeitas de entretenimento. É nessa esteira que esse novo gênero narrativo irá desenvolver suas técnicas e convenções literárias.

Ian Watt tenta agrupar todas as características intrínsecas ao romance, presentes desde os seus primórdios, ou seja, desde as publicações de Defoe, Richardson e Fielding, sob o conceito de “realismo formal”. Esse conceito intenta abarcar todos os traços do romance que o diferenciam de outras formas anteriores de prosa de ficção, em especial, das novelas romanescas, com as quais é freqüentemente confundido. Dentre esses traços particulares, o mais evidente é o realismo, entendido como a extração de enredos e personagens a partir de situações reais, prosaicas, muito próximas do cotidiano. Ao optarem por uma temática mais voltada para o dia-a-dia dos leitores, os romancistas facilitavam o acesso a suas obras que, ao contrário das produções de tendência clássica, não exigiam erudição ou grande instrução para usufruí-las. Esse realismo destaca o romance de outras formas de prosa de ficção, porque nem trata de mitos, deuses ou semideuses, como as epopeias, nem trata de personagens elevados e bem nascidos, como as novelas francesas, nem de personagens chulos e vulgares, muito comuns em narrativas populares, mas toma a experiência humana em seus detalhes

como matéria-prima básica para seus enredos, transmutando o individualismo de seu momento histórico em composição artística. (WATT, 1990, pp. 11-16)

O romance, sem dúvida, foi o gênero responsável pela inserção do homem comum, com suas virtudes e vícios, no universo literário. O interesse pela particularidade levou esse gênero a evidenciar muito mais o indivíduo e suas peculiaridades, do que os tipos sociais ou psicológicos. As minúcias, as descrições pormenorizadas de ambientes e personagens, tornaram-se essenciais na composição de quadros da vida real, a que o romance se propunha. Dessa maneira, a caracterização e a ambientação foram particularizadas ao extremo, os personagens foram identificados com nomes próprios reais e completos, e os interiores domésticos, aposentos, cozinhas e salas, descritos minuciosamente, através de linguagem simples e referencial, sem a retórica característica da tradição clássica. O tratamento do tempo também mudou, sendo enfatizadas pelo romance a contemporaneidade e as relações de causa e efeito. Por causa desse novo modo de apreciação do tempo, as técnicas narrativas também tiveram que receber um tratamento diferente. Recorrendo a relatos autobiográficos, à técnica epistolar, à distância épica ou à interferência direta do narrador, o romance usou da total liberdade garantida a um gênero novo e experimentou as formas que melhor conviessem à expressão autêntica e verossímil de seus personagens e situações. (WATT, 1990, pp. 19-30)

Sandra Guardini Vasconcelos, nas suas *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII* (2002), amplia o conceito de “realismo formal” de Watt, pois, apoiando-se na crítica posterior, considera-o insuficiente para dar conta das diversas possibilidades de realização abertas ao romance. Apoiando-se em outro estudioso do romance, J. Paul Hunter, ela lembra todas as características associadas ao romance pela crítica literária durante mais de dois séculos:

contemporaneidade; credibilidade e probabilidade; familiaridade, existência cotidiana e personagens comuns; rejeição de enredos tradicionais; língua liberta da tradição; individualismo e subjetividade; empatia e vicariedade; coerência e unidade de concepção; inclusividade, digressividade; fragmentação; autoconsciência da inovação e da novidade. (VASCONCELOS, 2002, p. 21)

A autora, além dessas características apontadas tradicionalmente pela crítica, reivindica, junto com Hunter, outras,

cujas presença [a crítica] tem ignorado porque desestabilizam suas noções sobre a forma do romance: a presença do surpreendente, do proibido, do bizarro, do estranho, do inexplicado, também esses elementos que pertencem à ordem da experiência humana, da existência

cotidiana e ao mundo familiar das pessoas comuns e que escapam a uma definição estreita de realismo e de probabilidade. (VASCONCELOS, 2002, pp. 21-22)

Dessa maneira, a autora considera essas outras características, geralmente negligenciadas pela crítica, como constituintes do romance, desde que façam parte da coerência interna da obra, que não firam seus princípios de verossimilhança. Além disso, para ela, o realismo do romance é definido a partir da luta do indivíduo com a ordem social, ocasionada pela situação de mobilidade social trazida pelo capitalismo, e pelo conflito entre as aspirações individuais e as limitações sociais.

Já que, segundo Bakhtin¹⁹², o romance absorve as características do presente inacabado e, por isso, é um gênero em constante formação, não podemos concluir a história do romance, nem determinar suas convenções e características por completo. Sua flexibilidade permitiu que assimilasse e incorporasse as mudanças de cada época, transformando-as em material estético, inovando em técnicas e temáticas. Assim como a sua formação deu-se a partir de conjunturas específicas, seu desenvolvimento, até os dias de hoje, dependeu dos caminhos abertos pela humanidade, de suas conquistas e frustrações, de seus avanços e recuos, ou ainda, da sua completa incapacidade de agir.

3.2. O romance e a mulher

O romance, enquanto gênero novo e livre, abriu as portas da vida literária para as mulheres inglesas de classe média, na condição de leitoras, personagens e escritoras. O ócio imposto pela organização social patriarcal, a facilidade de poder arriscar e escrever sob a forma de um gênero novo, que não demandava uma formação clássica, ainda inacessível para grande parte das mulheres, e a privacidade das moradias burguesas, que permitia o isolamento necessário no momento da composição, foram fatores que contribuíram para fazer do romance o gênero que conduziu as mulheres à experiência da escrita pública e literária. Porém, as coisas não foram tão fáceis assim.

A primeira dificuldade encontrada pelas mulheres ansiosas para publicar estava na ausência de tradição de escrita feminina, na falta de um exemplo a seguir. Obviamente, elas não podiam seguir os exemplos masculinos, pois não havia nada mais condenável para uma mulher do que ser identificada como masculinizada ou ambiciosa.

¹⁹² BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1998, p. 400.

A modéstia, o recato e o comedimento eram virtudes admiradas e estimuladas nas mulheres, cujo espaço de atuação restringia-se à esfera doméstica. A primeira escritora inglesa a viver do que escrevia foi a poetisa, dramaturga e ficcionista Aphra Behn (1640-1689). Depois, vieram Mary Delarivière Manley (1663 ou 1670-1724) e Elizabeth Haywood (1693-1756), com suas histórias de virgens perseguidas pela tirania e opressão masculinas, marcadas pelos estereótipos masculino e feminino, cujo pano de fundo moral acabava sendo obscurecido pelas passagens de sedução, consideradas ousadas e picantes. Essas escritoras foram massacradas pela crítica, que passou a associar a ocupação de mulheres escritoras com devassidão sexual. Reagindo a essa opinião, surgiram as novelas pias com Jane Barker (1652-1732), Penelope Aubin (1679-1738) e Mary Davys (1674-1732), de teor moralista e maniqueísta, nas quais a virtude sempre triunfava e era recompensada no final. Pode-se dizer que o reconhecimento de todas essas produções está mais na iniciativa de suas autoras do que no mérito artístico. Contudo, as escritoras que surgiram posteriormente valeram-se dessas experiências para aprimorarem suas técnicas narrativas. (VASCONCELOS, 2002, pp. 103-105)

As mulheres que ousavam expor seus escritos aos austeros olhos públicos, muitas vezes, escondiam-se sob pseudônimos, ou não assinavam seus romances, omitindo sua identidade com um enigmático “*by a Lady*”, no intuito de ganhar da crítica uma opinião mais condescendente e generosa, já que era costume não se exigir muito de obras escritas por mulheres. Era também comum o hábito de se desculparem em seus prefácios por seus erros, falta de estilo, de talento ou de experiência, a fim de demonstrarem que, apesar de publicarem seus romances, eram modestas, como convinha ao comportamento feminino. (VASCONCELOS, 2002, pp. 108-110)

Aos poucos, as romancistas foram mudando esse ideal de feminilidade através de suas próprias protagonistas. Unindo beleza, castidade e fragilidade a inteligência, bom senso e independência na caracterização de suas heroínas, as escritoras criaram um canal através do qual podiam expressar todo o seu desgosto e revolta pelas convenções sociais. Pode-se dizer que esses romances ajudaram a reformar os costumes, principalmente no que diz respeito às condições de vida das mulheres, através da enorme influência que exerciam sobre seus leitores (e leitoras, em especial!), e por seu caráter instrutivo. Apesar de seus enredos gravitarem em torno de um repertório comum, “em torno de infortúnios amorosos e, freqüentemente, de moças órfãs ou desamparadas cuja real identidade é revelada depois de vencidas as atribulações e armadilhas da intriga, (...)” (VASCONCELOS, 2002, p. 111), uma nova geração de

escritoras empenhava-se em construir um novo paradigma de comportamento feminino. Assim, escritoras como Charlotte Lennox, Charlotte Smith, Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft, Elizabeth Inchbald, Fanny Burney¹⁹³, entre outras, ao mesmo tempo em que deram continuidade à tradição de escrita feminina, inovaram em seus romances, transformando suas heroínas em mulheres independentes e fortes, com interesses na expansão de seus conhecimentos, nem tão inocentes ou tão vítimas da opressão masculina. (VASCONCELOS, 2002, pp. 110-113)

Segundo Vasconcelos, o enredo dos romances femininos, mesmo com as novidades introduzidas pelas escritoras da nova geração,

(...) foi sempre uma história da jornada de sua protagonista em busca de identidade, na maior parte das vezes através do casamento. Foi uma história de aprendizagem, em que a heroína é lançada para fora do espaço protegido da casa e da família e obrigada a enfrentar as agruras e atribulações do mundo exterior. Aí, sua força moral e seus princípios são postos à prova, num enredo que, mesmo que se valendo de artifícios narrativos, maquinações e intrigas incríveis, trata de problemas reais vivenciados cotidianamente pelas mulheres setecentistas: o abandono, a maternidade, a escolha do parceiro, o adultério, a perda da castidade, o celibato. (VASCONCELOS, 1990, p. 113)

Quanto ao aspecto formal, o romance feminino ainda refletia muito das técnicas narrativas das novelas romanescas: falta de profundidade psicológica de seus personagens, inverosimilhança quanto ao acúmulo de aventuras e desfechos arranjados. A experiência e maturidade literária feminina foram conquistadas com a passagem do tempo e com as mudanças das convenções sociais. Entretanto, não há dúvidas de que o romance feminino setecentista inglês, em seus aspectos temáticos e formais, influenciou as gerações seguintes de escritoras, em especial as romancistas inglesas do século XIX.

Outra variante do romance de notável influência no século XIX é o romance gótico. Em geral, qualificado como uma forma literária cujas características mais óbvias são “a ênfase na representação do terrível, a insistência nos cenários arcaicos, o uso do sobrenatural, as personagens estereotipadas, o uso da técnica do suspense” (VASCONCELOS, 2002, p. 125), o romance gótico também, por sua vez, recebeu muita influência das novelas romanescas. Os personagens aristocratas, a ambientação em mansões e castelos que remetiam a épocas medievais, e a atmosfera sobrenatural são

¹⁹³ Charlotte Lennox (1730-1804), autora de *Female Quixote*; Charlotte Smith (1749-1806), autora de *The Old Manor House*; Ann Radcliffe (1764-1823), pioneira do estilo gótico, autora de *The Romance of the Forest* e *The Mysteries of Udolpho*; Mary Wollstonecraft (1759-1797), mãe de Mary Shelley, autora do tratado revolucionário *A Vindication of the Rights of Woman* e de *Mary: A Fiction* e *Mary or The Wrongs of Woman*; Elizabeth Inchbald (1753-1821), atriz e autora de *A Simple Story* e *Nature and Art*; Fanny Burney (1752-1840), autora de *Evelina*, *Cecilia*, *Camilla* e *The Wanderer or Female Difficulties*.

alguns dos traços das novelas romanescas presentes no romance gótico. Seus enredos, geralmente voltados para o tema da perseguição por forças aparentemente sobrenaturais¹⁹⁴, ambientados em espaços domésticos marcados pela ambivalência da proteção e do perigo, associados à técnica de criação de suspense a partir de seu estímulo seguido de relaxamento, inauguraram uma forma literária altamente influente nos séculos subseqüentes. (VASCONCELOS, 2002, pp. 118-133)

As razões para o surgimento do romance gótico têm sido comumente relacionadas com o conturbado período histórico em que ele está inserido. (VASCONCELOS, 2002, p. 122) Embora as mudanças clamadas pela Revolução Francesa já estivessem sendo gradativamente incorporadas ao sistema político, econômico e social da Inglaterra desde 1688, sua detonação foi a verbalização, em alto e bom som, da sensação geral de que, no século XVIII, o mundo não era mais o mesmo, de que algo, historicamente inédito e de proporções imprevisíveis, estava ocorrendo naquele momento. Os medos e incertezas em face de uma nova realidade repercutiram na literatura, e o romance gótico é considerado a expressão mais direta dessas inseguranças. O retorno ao passado, os personagens da nobreza e os castelos dos romances góticos pareciam afirmar o desejo de permanência da ordem social antiga, de base feudal, em que predominava a sensação de controle e de imutabilidade. O medo, o susto e o perigo são decorrentes do que não se sabe explicar, do que é de natureza duvidosa e enigmática, cuja aparição, repentina e assustadora, é ameaçadora à ordem das coisas. Na verdade, o romance gótico projeta um olhar moderno sobre o passado, revelando, assim, o estado de hesitação e perplexidade do homem do século XVIII diante das transformações históricas que testemunhava. (VASCONCELOS, 2002, pp. 118-133)

Em vista do exposto, podemos concluir que Charlotte Brontë deixa entrever em *Jane Eyre*, além da influência recebida por autores românticos, pertencentes à geração literária anterior, toda a tradição do romance feminino setecentista, em especial a tradição do romance gótico. No romance de Brontë, ainda vemos as temáticas recorrentes nos romances femininos e góticos do século XVIII, ou seja, a moça órfã, desamparada socialmente, “perseguida” por uma figura masculina ambígua, simultaneamente atraente e perigosa, sedutora e enigmática, proprietário de uma mansão descrita à maneira das habitações das narrativas góticas, povoada de “fantasmas” do

¹⁹⁴ O desfecho dos romances góticos geralmente atribuía explicações racionais para essas forças sobrenaturais.

passado, trancados durante o dia, soltos à noite. Contudo, Brontë colabora para a consolidação e legitimidade do romance feminino no século XIX, pois, apesar de *Jane Eyre* referenciar, constantemente, a tradição, a construção da fábula (*mythos*), bem como a construção dos personagens, particularmente no tocante à firmeza de caráter e à busca pela independência da heroína, e a sofisticação estilística do romance, revestem a obra, não apenas de inovação, mas, sobretudo, de riqueza textual, o que permite a leitura e a interpretação do romance de Brontë sob diversos prismas.

Podemos ainda concluir, em termos gerais, que o romance é um gênero compatível com seu momento histórico e, portanto, com o Romantismo. Ao emoldurar o indivíduo comum em seu tempo, espaço e linguagem próprios, em seus conflitos com a ordem social, seja esta representada pelo capitalismo, ou pelo sobrenatural, o romance assume a tendência romântica de se concentrar na subjetividade e na experiência individual. Inclusive o romance gótico, através de seus cenários medievais e de seu recurso ao sobrenatural, tem muito em comum com o medievalismo, escapismo e goticismo da estética romântica. Gênero novo até no nome – *novel* em inglês significa novo – o romance coaduna-se com a proposta romântica geral de ruptura com o velho, com as tradições neoclássicas, e de compromisso com o novo e com a liberdade de criação. Não foi à toa, então, que o romance recebeu imensa acolhida no século XIX, tornando-se o gênero mais popular na Inglaterra da Era Vitoriana.

4. Charlotte Brontë e a tradição romântica e romanesca

Sem dúvida alguma, o nome de Charlotte Brontë não apenas é referência para a tradição literária inglesa, como também se inscreve na lista de autores canônicos da literatura ocidental. Juntamente com Emily e Anne Brontë, as três irmãs escritoras inglesas da Era Vitoriana destacaram-se por seus romances, famosos em seu tempo, clássicos nos dias de hoje.

Nascida em 21 de abril de 1816, em Thornton, Yorkshire, no norte da Inglaterra, Charlotte ocupa posição de destaque em relação às suas irmãs, não apenas por ser mais velha, mas principalmente por ter sido a que mais viveu, apesar de ter falecido com apenas 38 anos, em 1855. Em consequência disso, foi a que mais publicou, como também a que mais tomou iniciativas nesse sentido. Sua biografia, marcada por tragédias familiares – entre elas, a morte de sua mãe, Maria Branwell, quando ainda

tinha cinco anos de idade, a morte de suas irmãs mais velhas, Maria e Elizabeth, quando ainda eram crianças, de seu irmão Branwell, em setembro de 1848, causada por problemas decorrentes do uso abusivo de álcool, rapidamente seguida das mortes de Emily, em dezembro do mesmo ano, e de Anne, em maio do ano seguinte, causadas por tuberculose – é considerada, por muitos críticos, como altamente influente em sua trajetória literária. Suas experiências pessoais, tais como a passagem por instituições de ensino de caráter religioso quando criança, suas brincadeiras de infância com seus irmãos, a viagem a Bruxelas e o suposto envolvimento adúltero com seu mestre, M. Heger, assim como suas experiências profissionais como professora e preceptora, também são encaradas como de fundamental importância para o entendimento de suas obras. De fato, é possível estabelecer relações entre a biografia e a obra de Charlotte Brontë, assim como a de qualquer outro autor, mas não podemos perder de vista a autosuficiência da obra literária, que deve prevalecer sobre fatos biográficos.

A primeira publicação de Charlotte foi em conjunto com suas irmãs, mas partiu de sua iniciativa. Em 1846, sob os pseudônimos de Currer, Ellis e Acton Bell, Charlotte, Emily e Anne Brontë, respectivamente, tornaram públicos seus poemas. Mesmo não obtendo êxito – apenas duas cópias foram vendidas – elas não desistiram de seguir publicando, dessa vez, romances. Charlotte submeteu o manuscrito de *The Professor*, apenas publicado postumamente em 1857, a vários editores, sendo rejeitado por todos. Contudo, em 1847, publicou *Jane Eyre*, que se revelou grande sucesso de público e crítica. No mesmo ano, Emily publicou *Wuthering Heights*, juntamente com *Agnes Gray* de Anne, que ainda publicou *The Tenant of Wildfell Hall* no ano seguinte. Depois da morte de suas irmãs, Charlotte ainda deu a público *Shirley* (1849) e *Villette* (1853).

The Professor é o único romance de Charlotte Brontë que traz um narrador protagonista masculino. William Crimsworth é um professor de inglês em uma escola para meninas em Bruxelas, onde conhece e se envolve com a virtuosa jovem anglo-suíça Frances Henri, a despeito das intervenções mal intencionadas e enciumadas da diretora, Zoraïde Reuter. O romance capta as dificuldades financeiras do casal, que se colocam como obstáculos à realização de suas ambições. Contudo, após o casamento, Crimsworth e Frances resolvem abrir sua própria instituição de ensino e prosperam juntos. Vale notar a ênfase dada pelo romance à necessidade sentida por Frances em continuar trabalhando após o casamento, o que leva ao trabalho conjunto do casal no sentido de alcançarem sucesso profissional e financeiro.

Shirley, por sua vez, é o único romance de Charlotte Brontë escrito em terceira pessoa. A trama se desenvolve em Yorkshire, durante os últimos anos das Guerras Napoleônicas. Repleto de detalhes históricos, a trama é centrada nas disparidades e movimentos sociais daquele momento, quando a mão-de-obra humana estava sendo, gradualmente, substituída por máquinas nas fábricas de tecido do norte da Inglaterra. Através de personagens como Shirley Keeldar, Robert Geràrd Moore e Caroline Hellstone, o romance denuncia as dificuldades encontradas pelas mulheres para se realizarem pessoalmente, devido à condição de inferioridade imposta pela sociedade masculina, e às dificuldades em ascender socialmente numa conjuntura econômica de transição, tornada ainda mais complicada pelas consequências das guerras.

Villette traz a melancólica e solitária Lucy Snowe como narradora protagonista. Essa narrativa difere das outras por se deter mais nas reflexões e percursos mentais da protagonista do que em suas atividades e ações. Lucy é uma personagem resignada em sua solidão e isolamento, agravados pela atmosfera mesquinha da escola católica onde leciona inglês, em Villette, na Bélgica. Podemos encontrar muitas similaridades entre esse romance e *The Professor*, apesar da diferença de sexo e de expectativas dos protagonistas. É considerado o romance mais triste de Charlotte Brontë, devido ao sofrimento contido e aos sentimentos reprimidos da protagonista, revelados apenas para o leitor.

Charlotte manteve o uso de pseudônimos, tão comum na tradição de romances femininos do século XVIII, até a publicação de *Villette*. Sua opção pela omissão da identidade, assim como a ambigüidade dos nomes próprios escolhidos por ela e suas irmãs, é explicada no seguinte trecho:

Averse to personal publicity, we veiled our own names under those of Currer, Ellis and Acton Bell; the ambiguous choice being dictated by a sort of conscientious scruple at assuming Christian names positively masculine, while we did not like to declare ourselves women, because – without at that time suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called 'feminine' – we had a vague impression that authoresses are liable to be looked on with prejudice; we had noticed how critics sometimes use for their chastisement the weapon of personality, and for their reward, a flattery, which is not true praise.
(http://www.thegreatbooks.org/library/texts/bronte/bio_notice.htm)¹⁹⁵

¹⁹⁵ “Avessas à publicidade pessoal, nós ocultamos nossos próprios nomes sob os de Currer, Elis e Acton Bell; a escolha ambígua foi ditada por um tipo de escrúpulo consciente em adotarmos nomes Cristãos assumidamente masculinos, ao mesmo tempo em que não queríamos declararmo-nos mulheres,

Em outras palavras, consciente da reação usual da crítica em relação às obras escritas por mulheres, Charlotte quis evitar ser alvo de tais apreciações e, assim, mostrando apropriada modéstia e mascarando não apenas sua identidade, mas também seu sexo, buscou a real avaliação de suas obras. Ironicamente, sua escrita foi, em geral, considerada masculina, ou masculinizada, como Sally Shuttleworth lembra:

The review in the *Christian Remembrancer* found ‘masculine hardness, coarseness, and freedom of expression’ in the novel, while Elizabeth Rigby noted in the *Quarterly Review* that if it was by a woman she ‘had long forfeited the society of her own sex.’ (SHUTTLEWORTH, 2000, p. XVII)¹⁹⁶

Entre as influências de Charlotte Brontë, de acordo com Margaret Smith¹⁹⁷, convêm destacar a Bíblia, Shakespeare, Scott, Byron, Wordsworth, além de suas irmãs e, ainda, toda a tradição de romancistas do século XVIII, entre eles Richardson e Ann Radcliffe, principalmente. Quanto a Jane Austen, geralmente considerada, junto com Walter Scott, a maior romancista do período romântico, Charlotte Brontë a critica justamente por não apresentar em suas obras características românticas: “she ruffles her reader by nothing vehement, disturbs him by nothing profound. The passions are perfectly unknown to her.” (ABRAMS, 1990, p. 19)¹⁹⁸

A simpatia de Charlotte Brontë em relação à estética romântica é visível, sobretudo, em *Jane Eyre*, sua obra mais dramática e mais romântica. Além disso, embora a autora seja reconhecida pelo conjunto de sua obra, *Jane Eyre* é, seguramente, o romance que vem projetando seu nome ao longo de quase dois séculos, sendo, por isso, sua obra mais importante.

porque – sem, naquele tempo, suspeitarmos que nosso modo de escrever e pensar não era o que é considerado ‘feminino’ – nós tínhamos a vaga impressão de que autoras estão sujeitas a serem olhadas com preconceito; nós tínhamos percebido como os críticos, às vezes, usam, para puni-las, a arma da personalidade, e para gratificá-las, a adulação, que não é elogio verdadeiro.” (Tradução nossa)

¹⁹⁶ “A crítica no *Christian Remembrancer* encontrou ‘firmeza masculina, rudeza e liberdade de expressão’ no romance [*Jane Eyre*], ao passo que Elizabeth Rigby observou no *Quarterly Review* que, se aquilo havia sido escrito por uma mulher, ela ‘tinha já, há muito tempo, perdido a sociedade com seu próprio sexo.’” (Tradução nossa)

¹⁹⁷ BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Edition, introduction and notes by Margaret Smith. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. v –xx.

¹⁹⁸ “ela agita seu leitor por nada veemente, perturba-o por nada profundo. As paixões são perfeitamente desconhecidas para ela.” (Tradução nossa)

5. A subjetividade romântica e o romance vitoriano

O movimento romântico inglês não se configura de maneira homogênea ou unificada. Como já afirmamos anteriormente, segundo a *Norton Anthology of English Literature*, os autores românticos não se agrupavam sob nenhum termo específico, e o termo “romântico” só passou a ser empregado pelos historiadores meio século depois das chamadas publicações “românticas”. (ABRAMS, 1979, p. 5) Quanto a esse aspecto, a Era Vitoriana difere da fase romântica da literatura inglesa: enquanto os escritores românticos (situados, na história literária da Inglaterra, entre os anos de 1785 e de 1830) não se identificavam como pertencentes a um grupo único, fragmentando-se em escolas ou em grupos menores, entre os autores vitorianos (situados entre os anos de 1830 e de 1901) predominava um forte senso de pertencimento a um momento histórico localizado, facilitado pelo longo reinado da Rainha Vitória (1837-1901). Nossa proposta, nesta seção, consiste em relacionar, a despeito das aparentes discrepâncias, a literatura produzida pelo movimento romântico inglês e as produções literárias da Era Vitoriana. Apesar de o Romantismo se apresentar fracionado em tendências as mais diversas, durante um intervalo de tempo mais curto do que o período vitoriano, pretendemos demonstrar, sobretudo, como a intensidade romântica – concentrada, em sua maior parte, na subjetividade, expressa, principalmente, nas produções líricas e nos ensaios – está presente na literatura vitoriana, encontrando-se diluída nos romances, gênero mais popular da Inglaterra nesse período.

Muito embora o Romantismo inglês se caracterize pela diversidade e heterogeneidade de suas produções, a tradição literária tenta uniformizar tal movimento por meio do enfoque em seus seis poetas principais: William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Lord Byron, Percy Bisshe Shelley, John Keats e, mais recentemente incluído pela crítica, William Blake.¹⁹⁹ Entretanto, as obras desses autores são extremamente diversas entre si, não tendo sido incomum a existência de controvérsias entre eles, que se posicionavam criticamente em relação aos trabalhos uns dos outros. Nem mesmo Wordsworth e Coleridge, parceiros na composição das *Baladas Líricas*, mantiveram-se unidos ao longo de suas trajetórias, tendo rompido a parceria para seguirem caminhos distintos, rumo ao que acreditavam ser, para cada um deles, a

¹⁹⁹ GREENBLATT, Stephen (ed.). *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. 2. 8th ed. New York and London: W. W. Norton & Company, 2006, p. 1.

essência de uma nova poesia. Ademais, o foco voltado para esses seis poetas oblitera a participação, extremamente significativa, das mulheres na poesia romântica, dos ensaístas, das autobiografias, enfim, de uma parte representativa desse influente momento da história literária da Inglaterra.

Contudo, apesar das discordâncias, os escritores desse período, contagiados pela atmosfera de mudanças no cenário político, econômico e social da Europa, promovidas pela Revolução Francesa (1789), acreditavam estar unidos por um sentimento de otimismo e de desejo de renovação, espiritual e literária, comum a todos os poetas, definido por Shelley como “espírito da época”, conforme demonstramos acima. Acreditamos estar contido nesse “espírito da época” um forte direcionamento, até então inédito no panorama cultural e literário ocidental, para a subjetividade, entendida neste trabalho como categoria central do Romantismo – cuja presença também é notável na literatura vitoriana – e como o elemento unificador das produções desse período literário na Inglaterra. Para entendermos melhor esse investimento na subjetividade, sua constituição e suas manifestações, faz-se necessária uma breve exposição do contexto ideológico no qual o Romantismo europeu encontra-se inserido.

O Romantismo é considerado, no concernente às artes e ao pensamento ocidental, de maneira geral, tão revolucionário quanto as repercussões da Revolução Francesa nos âmbitos político, econômico e social. As transformações na França trouxeram uma nova perspectiva de organização social, que gerou, por sua vez, uma crença, por parte dos segmentos mais liberais da Europa, numa espécie de renascimento do mundo, regido por novas leis. Em meio a esse otimismo, havia as pessoas de tendência religiosa, que interpretavam os acontecimentos da Revolução Francesa como alusivos ao apocalipse, ao qual logo se seguiria o *millenium*, ou seja, a instauração de um período de mil anos de paz no mundo, em outras palavras, o estabelecimento de um novo mundo. Entre os seguidores de tendência mais materialista, havia uma forte impressão de recomeço da História, de inauguração de uma nova era, de abertura para novas possibilidades de experiência. Todavia, os rumos tomados pela Revolução Francesa – o Reino do Terror, a decapitação dos monarcas franceses, a ascensão política de Napoleão Bonaparte, tornado imperador da França entre os anos de 1804 e de 1815 – provocou, entre os partidários da primeira fase da Revolução, um desencantamento e uma sensação de fracasso diante dos ideais frustrados pelas conseqüências da Revolução. Ainda assim, o sentimento de desapontamento não afetou, totalmente, as esperanças dos mais otimistas; para estes, se a revolução tornara-se impraticável

objetivamente, ou seja, no mundo exterior, ainda havia o recurso à mente individual, à consciência, à subjetividade, como espaço apropriado para a ocorrência de revoluções internas, praticáveis no sujeito. (GREENBLATT, 2006, pp. 6-8) Pautado nessa ideologia, tanto o Romantismo eufórico da primeira fase, como o Romantismo melancólico da fase posterior, motivados pela atmosfera de mudanças pela qual o mundo ocidental estava passando – não apenas os acontecimentos revolucionários na França, como também a Revolução Industrial, exportada da Inglaterra para toda a Europa – e pelo “espírito da época”, apostaram na subjetividade como fonte de inspiração para novas propostas e ideias. Os primeiros exemplos foram dados pelos alemães, através do movimento pré-romântico *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), que deu a público obras de cunho altamente subjetivo, cujo maior representante é o aclamado romance de Goethe *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774).

A crítica literária tradicional aponta o prefácio escrito por Wordsworth para a segunda edição das *Baladas Líricas* (1800) como o primeiro manifesto romântico da Inglaterra, muito embora, antes mesmo da publicação da primeira edição da referida composição, em 1798, poemas de caráter romântico já houvessem sido publicados na Inglaterra por autores como Anna Letitia Barbauld, Charlotte Smith, Mary Robinson, William Blake e Robert Burns, entre outros. A exemplo da oitava edição da *Norton Anthology of English Literature* (GREENBLATT, 2006, pp. 8-16), que segue o prefácio de Wordsworth para apontar as principais características do Romantismo inglês, também seguiremos o prefácio, cotejando-o com outros escritos românticos desse período literário da Inglaterra, para avaliarmos o nível de importância conferida à subjetividade, expressa livre e desmedidamente em suas produções, e compararmos à subjetividade contida, mas, sobretudo, presente, nos romances vitorianos.

Começamos por considerar que a filosofia ocidental do início do século XVIII apoiava-se sobre o pressuposto de que a realidade podia ser representada objetivamente, pois, conforme esse pensamento, todos os indivíduos compartilham das mesmas capacidades sensoriais quanto à captação do mundo externo, o que torna a natureza humana homogênea e pouco diversa, e a realidade una. Ao longo do século XVIII, porém, a filosofia passou a enfatizar a particularização da realidade, que deixou de ser um conceito único e passou a ser compreendida como o resultado das percepções individuais de cada mente, sendo esta capaz de recriar “realidades” por meio de seus “filtros” subjetivos, o que torna a natureza humana mais complexa e diversificada, e a

realidade múltipla, multifacetada e pouco objetiva. (GREENBLATT, 2006, p. 8) Nas palavras de Shelley em sua “Defesa da Poesia”, “Tudo existe na medida em que é percebido – pelo menos em relação àquele que o percebe.” (SHELLEY, 1987, p. 241) Isso explica, em grande parte, os fundamentos sobre os quais se encontra o esforço dos poetas românticos em demonstrar que a grande e verdadeira poesia nasce do interior do poeta, de sua psicologia, de seus sentimentos e de seu estado de espírito, e não das situações e eventos externos ao seu ser. Wordsworth, em seu prefácio, descreve a poesia da seguinte maneira: “Afirmar que a poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos; origina-se na emoção acumulada na tranquilidade” (WORDSWORTH, 1987, p. 184). A primeira parte da afirmação de Wordsworth diz respeito à necessidade do poeta de acolher os seus próprios sentimentos, que surgem espontânea e poderosamente de dentro de si, como fontes de inspiração para a composição da boa poesia. A segunda parte se relaciona com o exercício da meditação, da tentativa de reviver e recriar, posteriormente, na “tranquilidade”, a emoção experimentada pelo poeta em situações anteriores, com o propósito de proceder, de fato, à composição de sua poesia. Os autores vitorianos não deixaram de pôr em prática a afirmação de Wordsworth, muito embora de uma maneira mais moderada e mais adequada aos padrões de comportamento vitorianos. Os “sentimentos poderosos” do autor romântico, que dão origem à sua poesia, perderam, no contexto vitoriano, grande parte de sua impetuosidade e extravagância. Poderíamos mesmo declarar que o “transbordamento espontâneo” desses sentimentos cedeu lugar à reflexão posterior, à “emoção acumulada na tranquilidade”. Todavia, a valorização do olhar particular do autor e, sobretudo, como este filtra a realidade conforme a sua visão de mundo, persistiu ao longo do período vitoriano. Prova disso é que os romances realistas, muito em voga no século XIX na Inglaterra, não são tão objetivos quanto se propõem a ser. A realidade das irmãs Brontë, por exemplo, com seus romances situados em cenários remotos, em meio aos charcos e às paisagens rurais do norte da Inglaterra, é muito diferente da realidade urbana dos romances de Charles Dickens, em sua maioria situados na Londres barulhenta, poluída e desumana do século XIX.

Na verdade, essa relativização da realidade, perceptível nos diferentes “realismos” dos romances vitorianos, é uma filiação de outra premissa romântica, firmada na proposital fusão das noções de personagem – eu-lírico – e de autoria. Muitos dos intensos sentimentos experimentados pelo autor romântico eram transpostos para as suas produções de forma tão subjetiva e intimista, que os limites entre ficção e realidade

(ou biografia) tornavam-se muito tênues. Lord Byron talvez seja o maior exemplo de figura autoral que transpunha esses limites com bastante recorrência, criando heróis – os chamados heróis byronianos – cujas personalidades eram tão polêmicas e transgressoras quanto o próprio Byron. Os romances vitorianos escritos em primeira pessoa são um reflexo direto desse entrelaçamento entre as experiências do autor e as situações vividas pelos personagens, em outras palavras, configuram-se como reverberações da subjetividade romântica. A confusão entre as noções de autor e de personagem estimulava especulações por parte do público, que, ora tentava obter informações acerca da vida dos escritores por meio das ações dos personagens dos romances que liam, ora, de fato, confundia ficção e realidade de maneira tal, que já não sabia distinguir quando se tratava de uma ou de outra. *Jane Eyre* oferece-nos uma ilustração bastante nítida do que pretendemos demonstrar aqui: a protagonista, Jane, narra eventos de sua trajetória – a passagem por uma severa instituição de ensino, o exercício do magistério, primeiro como professora da mesma instituição onde estudou, depois como preceptora, o relacionamento adúltero com um homem mais velho, a descrição de paisagens do norte da Inglaterra – que são muito semelhantes às experiências vividas pela autora. Charlotte Brontë, assim, como Jane, também viveu situações traumáticas na escola onde estudou, foi professora e preceptora, viveu grande parte da sua vida em Haworth, Yorkshire, no norte da Inglaterra e, quando de sua estada em Bruxelas, na Bélgica, onde aprimorou seus estudos de francês, Brontë envolveu-se com o seu professor, M. Heger, casado com a proprietária da escola. (BRONTË, 2000, pp. vii-li) Em suma, os limites entre ficção e realidade em *Jane Eyre*, são, de fato, muito estreitos.

Um modo que os românticos encontraram de justificar a subjetividade como categoria válida para as suas experimentações poéticas foi através da criação de teorias, elaboradas com o intuito de esclarecer termos bastante abstratos, referentes à noção de subjetividade, tais como, mente, emoção, imaginação, etc. A autobiografia de cunho filosófico escrita por Coleridge, *Biographia Literaria*, por exemplo, traz, entre outras discussões, as complexas distinções entre os conceitos de sensorial e de intuição, entre razão e compreensão, entre discurso e intuição, entre imaginação primária e secundária, ou ainda, entre memória e fantasia. (COLERIDGE, 1987, pp. 188-207) William Hazlitt, em ensaio intitulado “Sobre a Poesia em Geral” (1818), procede a uma distinção entre a imaginação e a inteligência, sendo a primeira considerada superior, associada à estética romântica, enquanto a segunda é um valor essencial para a composição artística de

tendências neoclássicas.²⁰⁰ Shelley inicia o seu já citado ensaio, “Defesa da Poesia”, estabelecendo a diferença entre os conceitos de razão e de imaginação, este último permeado de referências ao poder de criação da subjetividade, contrapondo, assim como Hazlitt, as estéticas neoclássica e romântica. (SHELLEY, 1987, p. 220) Para Shelley, a poesia escapa do controle do raciocínio e da vontade deliberada, da lógica, no sentido iluminista, sendo acessível apenas por meio da inspiração, que é uma etapa anterior ao processo de composição, constituída por instantes, lampejos quase divinos, que se instalam no espírito do poeta, independentemente de sua intenção. (SHELLEY, 1987, pp. 239-243)

Entre alguns românticos, havia uma preocupação com esse mergulho tão profundo e intenso na subjetividade, pois se acreditava que tamanha introspecção poderia levar à melancolia ou à loucura. (GREENBLATT, 2006, p. 9) De fato, muitas produções românticas se aproximavam desses estados de espírito, acenando ora para a melancolia, ora para a loucura, ora para ambos. Dentre as várias instâncias, podemos citar *The Rime of the Ancient Mariner* (1798), de Coleridge, como ilustração dessa inclinação romântica à melancolia e à loucura. Essa tendência foi legada à literatura vitoriana; pensemos, aqui, mais uma vez, nos romances das irmãs Brontë: a atmosfera lúgubre e as misérias, pessoais e sociais, dos personagens de *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, e o contínuo estado de tristeza da protagonista Lucy Snowe de *Villette*, de Charlotte Brontë, causam, em tais personagens, humores muito próximos da insanidade. Contudo, Charles Lamb, em seu ensaio “A Sanidade do Verdadeiro Gênio”, de 1826, desfaz o entendimento comum de que a loucura é a condição indispensável para que o gênio, ou seja, a porção criadora do poeta, manifeste-se. Mesmo compreendendo que tal associação se deve ao fato de que o estado de exaltação no momento da criação em muito se assemelha ao estado onírico ou febril, Lamb, ao contrário de Shelley, credita ao poeta total domínio e controle sobre a sua produção. Em suas palavras, “os maiores espíritos sempre serão encontrados nos escritores mais sadios”, ou ainda, “o verdadeiro poeta sonha acordado”.²⁰¹

Ainda de acordo com a oitava edição da *Norton Anthology of English Literature*, *The Prelude* (1789-1839), de Wordsworth, é representante de uma forma literária que se

²⁰⁰ HAZLITT, William. *Sobre a Poesia em Geral*. In: LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1987, pp. 211-212.

²⁰¹ LAMB, Charles. “A Sanidade do Verdadeiro Gênio”. In: LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1987, p. 250.

tornou central no Romantismo europeu: uma obra longa, de caráter pessoal, sobre a crise e a renovação do ser, e sobre sua jornada interior em busca da identidade e do destino espiritual. Tal gênero desenvolveu-se, posteriormente, na prosa, por meio de autobiografias espirituais, como a *Biographia Literaria*, de Coleridge, e *Confessions of an English Opium Eater* (1821), de Thomas De Quincey, e por meio do gênero “ensaio”, como os de autoria de Lamb e Hazlitt. (GREENBLATT, 2006, p.10) Podemos afirmar que o romance vitoriano, em especial o romance de formação (*bildungsroman*), ecoa essa temática romântica, pois trata da jornada de um ser ficcional rumo à descoberta de sua própria identidade e ao crescimento espiritual, intelectual e, até mesmo, físico. Todos os romances de Charlotte Brontë são romances de formação, por exemplo: em *Jane Eyre*, Jane peregrina rumo à vida adulta e amorosa, em *Shirley*, vemos o aperfeiçoamento espiritual de Caroline Hellstone, em *Villette*, temos acesso à interioridade conturbada, mas em transformação, de Lucy Snowe e, finalmente, em *The Professor*, somos testemunhas do desenvolvimento pessoal e profissional de William Crimsworth. Entretanto, o romance de formação inglês mais reconhecido talvez seja *David Copperfield* (1849-1850), de Dickens.

A disposição romântica para a espontaneidade, tão valorizada no prefácio de Wordsworth – “transbordamento **espontâneo** de sentimentos poderosos” – e nas seguintes palavras de Keats: “if poetry comes not as naturally as the leaves to a tree, it had better not come at all” (GREENBLATT, 2006, p. 10)²⁰², foi, de certo modo, cerceada pelas convenções vitorianas, moldadas conforme um padrão de comportamento social extremamente engessado, comedido, repressor e, muitas vezes, hipócrita. Se levarmos em consideração a poesia do coração, advogada pelo Romantismo, e a poesia da razão, a qual norteava os escritos neoclássicos, fundamentados nas ideias iluministas e nos modelos clássicos, é possível sustentar que a literatura vitoriana apoiou-se sobre uma síntese dessas duas vertentes literárias, estando a meio caminho do excesso de cálculo e de racionalidade do século XVIII, e do excesso de sentimentalismo e de subjetividade de fins do século XVIII e início do século XIX.

Uma das inovações mais notáveis trazidas pelo movimento romântico foi a exaltação da natureza como uma espécie de lugar ideal para o refúgio da subjetividade. Wordsworth argumenta, em seu prefácio, que os cenários naturais e as paisagens rurais, além de motivarem o estado de meditação e de reflexão no qual o poeta deve se

²⁰² “se a poesia não surgir tão naturalmente quanto as folhas de uma árvore, é melhor que ela não surja de forma alguma” (Tradução nossa)

encontrar para compor, contrapõem-se ao panorama urbano, recém-industrial e caótico das cidades inglesas, povoadas de indústrias, fábricas e favelas, amontoadas de gente e poluídas, sonora e atmosfericamente. Esse desgosto para com as repercussões da Revolução Industrial e para com os gigantescos abismos sociais persistiu durante o período vitoriano. Os romances conhecidos como *the condition of England novels* (romances que tratam da condição da Inglaterra, ou, numa tradução mais livre, romances sociais) tornaram-se um canal por meio do qual os autores expunham as mazelas sociais, posicionando-se criticamente diante da nova condição social da Inglaterra industrial. Os romances de Dickens, de Elizabeth Gaskell e, particularmente, o romance de Benjamin Disraeli, sugestivamente intitulado *Sybil, or The Two Nations* (Sybil, ou As Duas Nações), de 1845, são algumas dessas narrativas que denunciam as diferenças sociais, as perdas e o caos advindos do deslocamento da população das regiões rurais para as regiões urbanas, migração esta ocasionada pela Revolução Industrial.

Para além desse contraste entre as paisagens rurais e urbanas, o foco romântico na natureza possui outro sentido, mais filosófico, metafísico e espiritual. O Romantismo estabeleceu uma relação inaugural com a natureza, na qual esta reflete o estado de espírito, os sentimentos e as emoções do sujeito de maneira quase que sobrenatural, sendo revestida de poderes divinos, constituindo-se uma expressiva entidade vital na relação com a subjetividade. Segundo a *Norton Anthology of English Literature*, Wordsworth estabelecia uma relação de intimidade com a natureza, devotando a esta, em seus poemas, não apenas o amor que se devota a Deus, mas também o tipo de amor que se declara a um pai, a uma mãe, ou, até mesmo, a uma amante. (GREENBLATT, 2006, pp. 11-12) O romance vitoriano herdou muito dessa relação visceral, familiar e sagrada com a natureza. Os principais romances das irmãs Charlotte e Emily Brontë, *Jane Eyre*, da primeira, e *O Morro dos Ventos Uivantes*, da segunda, traduzem essa relação peculiar, configurada entre o eu-lírico romântico e a natureza, para a forma narrativa. Arriscamos sustentar que, nessas obras, a relação entre os personagens e a natureza é romântica, não tendo sido submetida ao “filtro” moderador vitoriano, sendo a natureza apresentada em toda a sua magnitude, mistério e sacralidade. Quanto a este último aspecto, esperamos elucidá-lo melhor em sua relação com a subjetividade romântica em *Jane Eyre*, representada pela protagonista e pelos personagens do romance.

Conforme a *Norton Anthology*, Hazlitt via a proposta estética de Wordsworth como o equivalente literário à Revolução Francesa no âmbito político. Ao aconselhar os poetas a priorizar os “incidentes e situações da vida comum”, a inspirar-se na “vida humilde e rústica”, utilizando-se de uma “linguagem realmente falada por homens” (GREENBLATT, 2006, p. 12), Wordsworth promovia uma radical inversão das hierarquias tradicionais na esfera literária. A tradição literária, até então, só incorporava nos chamados gêneros sérios – tragédia e epopeia, em especial – personagens de origem nobre, empregando linguagem diferenciada e marcada por efeitos retóricos, referidos pelo próprio Wordsworth como “dicção poética”. Os personagens comuns e a linguagem coloquial estavam reservados a gêneros “menores”, como a comédia. Sendo assim, o Romantismo foi o primeiro movimento a inseri-los na literatura séria, em detrimento dos reis, rainhas e nobres, em geral, que povoavam, convencionalmente, esse universo literário, refletindo, na literatura, a tomada do poder político na França pelos segmentos populares da sociedade, que destronou a monarquia francesa. Essa “revolução” no mundo das letras ocidentais instaurou mudanças definitivas nas convenções literárias, sendo o romance a forma literária que mais evidencia tais mudanças. Além de ter se tornado o gênero literário mais popular do século XIX, o romance adentrou o rol da literatura séria, a despeito de trazer para os seus enredos “incidentes e situações da vida comum”, cujo enfoque, em sua maior parte, era na trajetória de personagens comuns, destituído de bens materiais, por meio de uma linguagem prosaica, uma “linguagem realmente falada por homens”, à maneira sugerida por Wordsworth em seu revolucionário prefácio. Esse fenômeno foi verificado, não apenas na Inglaterra Vitoriana, mas em todo o mundo conhecido como ocidental, como atestam os canônicos romances franceses, alemães, portugueses, russos, norte-americanos, brasileiros, entre outros, do século XIX.

Vale a pena salientarmos que o Romantismo não apenas promoveu a já referida inversão das hierarquias sociais na literatura séria, como abriu suas portas para os “fora-da-lei”, personagens à margem da sociedade e polêmicos, como ciganos, ladrões, loucos, contraventores da ordem. (GREENBLATT, 2006, p. 12) Apesar de o foco do romance vitoriano, em sua maioria, ser no ser humano comum, conseguimos flagrar instâncias de comportamento transgressor em alguns personagens de algumas narrativas, particularmente naquelas cuja filiação ao Romantismo é mais perceptível, como nos romances das irmãs Brontë, por exemplo. Em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, Rochester, o “herói” com quem Jane se envolve, de caráter dubio, enigmático e

sarcástico, à maneira dos heróis byronianos, é um polêmico “acumulador de mulheres”, que mantém a sua esposa louca encarcerada no sótão de sua mansão – Bertha, outra personagem “fora-da-lei” – enquanto viaja pela Europa, gastando a sua fortuna com paixões efêmeras e relacionamentos fugazes. Ao se apaixonar por Jane, Rochester não hesita em propor-lhe casamento, ao tempo em que esconde o seu verdadeiro passado da protagonista, o que reforça, ainda mais, o seu perfil contraventor. Em *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, Heathcliff, também composto à maneira dos heróis byronianos, possui uma origem desconhecida, provavelmente cigana, o que faz dele um personagem misterioso e ameaçador, resultando, assim, em sua marginalização e discriminação, responsáveis pela revolta e pelo sentimento de vingança que o consome em grande parte da narrativa.

O foco romântico no indivíduo comum e na busca pelo potencial poético existente nas situações e na linguagem prosaicas é reflexo do investimento do Romantismo na subjetividade. O poeta romântico deseja estabelecer uma relação especial com o leitor, aproximando-se deste através da linguagem, desvelando a poesia que há por trás das circunstâncias familiares, proporcionando-lhe, assim, o mesmo prazer que experimenta ao se sentir inspirado por eventos cotidianos, corriqueiros, mas portadores de uma beleza que o poeta, em sua aguçada sensibilidade, é capaz de apreender. Nas palavras do próprio Wordsworth, “Meu objetivo foi imitar e, tanto quanto possível, adotar a própria linguagem humana; (...) Desejei manter o leitor com carne e sangue, convencido que, dessa forma, eu o interessarei.” (WORDSWORTH, 1987, p. 173)

Esse interesse pelos fatos da vida comum e pela linguagem prosaica levou os poetas românticos a escreverem poemas que se distinguiam, em forma e conteúdo, da produção literária neoclássica anterior. O romance vitoriano integrou em sua forma narrativa a temática romântica, voltada para assuntos cotidianos, e substituiu o verso pela prosa. Os românticos, apesar de advogarem em defesa do verso, ao apelarem para uma linguagem mais próxima da fala, já admitiam o uso poético da prosa, largamente utilizada pela geração de romancistas vitorianos. Wordsworth declara em seu prefácio:

Pode-se afirmar com segurança que não há nem pode haver qualquer diferença *essencial* entre a linguagem da prosa e a composição métrica. (...) a poesia não derrama lágrimas “como choram os anjos”, mas sim humanas e naturais; ela não pode se vangloriar de qualquer seiva que diferencie seus sumos vitais dos da prosa; o mesmo sangue humano circula nas veias de ambos. (WORDSWORTH, 1987, p. 175)

Hazlitt, em ensaio que já mencionamos, “Sobre a Poesia em Geral”, amplia ainda mais o conceito de poesia, aplicando-o à natureza humana de maneira geral, não fazendo distinção de classes sociais, nem limitando o poeta e a poesia a uma forma singular:

O homem é um animal poético. (...) A criança é o verdadeiro poeta, quando começa a brincar de esconder ou repete a história de Jack o matador de Gigantes: o menino-pastor é um poeta, quando pela primeira vez ornamenta a cabeça da sua amada com uma guirlanda de flores; o camponês, quando se detém para olhar o arco-íris; o aprendiz, quando observa a prática de seu mestre; o avarento, quando abraça o seu ouro; o cortesão, que baseia suas esperanças num sorriso; o selvagem, que pinta seu ídolo com sangue; o escravo, que adora um tirano, ou o tirano, que se imagina um deus – o homem vão, ambicioso, orgulhoso, colérico, o herói e o covarde, o mendigo e o rei, o rico e o pobre, o jovem e o velho, todos vivem no mundo de sua própria criação; e o poeta se limita a descrever o que todos os outros pensam e agem. (...) (HAZLITT, 1987, p. 209)

Mais adiante, ao discutir a diferença entre prosa e poesia, Hazlitt atenua os limites entre as duas formas, aproximando a prosa da poesia, quando cita três obras, escritas em prosa que, segundo ele, “mais se aproximam da poesia sem sê-lo”: *Pilgrim's Progress* (1678-1684), de John Bunyan, *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe e o *Decameron* (1350-1353), de Boccaccio. (HAZLITT, 1987, p. 213)

Shelley, em “Defesa da Poesia”, também desfaz a popular divisão entre prosa e poesia, ao priorizar mais a inovação de uma idéia do que a forma utilizada para veiculá-la. Para ele, “todo grande poeta deve inevitavelmente inovar”, acrescentando que “A distinção entre poetas e prosadores é um erro vulgar.” (SHELLEY, 1987, p. 224) Conforme o seu pensamento, filósofos como Platão, Cícero e Lord Bacon são poetas. Essa respeitabilidade literária conferida à prosa nas teorias românticas de Wordsworth, de Hazlitt e de Shelley em muito contribuiu para a inserção, aceitação e consagração do romance vitoriano posterior como gênero sério e reverenciado. A subjetividade, expressa, principalmente, nos poemas e ensaios compostos pelos autores românticos, apresenta-se, no romance vitoriano, sob a forma da prosa escrita em primeira pessoa, ou sob a forma de um narrador cuja subjetividade é, constantemente, exposta, deixando entrever a voz autoral em suas opiniões e manifestações pessoais.

O interesse romântico pela subjetividade chegou ao extremo da investigação dos misteriosos e insondáveis recantos da psicologia humana: o estado de sonho – ou de pesadelo – tornou-se uma maneira através da qual o poeta poderia acessar a mais profunda de suas subjetividades. Daí o uso do ópio que, embora de forma artificial,

provocava esse estado de libertação da mente, possível apenas nos sonhos. (GREENBLATT, 2006, p. 14) O romance vitoriano procurou um modo menos controverso de mergulhar na subjetividade, ou seja, não por meio do uso de substâncias ilegais, mas através da narração dos sonhos e pesadelos premonitórios de seus personagens – como em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, por exemplo – ou através das divagações, rememorações e reflexões, obtidas por meio da introspecção dos narradores de suas histórias.

Uma marca distintiva do Romantismo é a sua impaciência com as concepções limitadas de gênero literário, herdadas das convenções literárias tradicionais. O resultado dessa intolerância foi o surgimento de gêneros híbridos, novos gêneros criados a partir da fusão dos velhos: soneto elegíaco, baladas líricas, autobiografias poéticas, drama lírico, romances históricos, entre outros. (GREENBLATT, 2006, p. 15) Essa interpenetração de gêneros literários no período romântico criou a base para a composição dos romances híbridos do período vitoriano. Sem dúvida, as narrativas vitorianas trazem em sua estrutura instâncias líricas e dramáticas, circulando livremente por outros gêneros literários, tendo sido, para isso, autorizadas pela quebra de paradigmas levadas a efeito pelo Romantismo.

A temática da solidão, bastante recorrente nas produções românticas, persiste no romance vitoriano, porém de maneira transformada. Os protagonistas das narrativas vitorianas, de maneira geral, tendem a ser muito sozinhos, mesmo quando cercados de outros personagens – pensemos aqui em Jane, de *Jane Eyre*, ou em Lucy Snowe, de *Villette*, ambos os romances de autoria de Charlotte Brontë, ou ainda em Maggie Tuliver, de *The Mill on the Floss* (1860), de George Eliot. Essa introspecção, herdada dos românticos, apresenta-se mais visivelmente nos romances escritos em primeira pessoa, cuja narrativa, no próprio ato da escrita, está condicionada a um narrador-personagem isolado e distanciado da sociedade, apresentando-se sozinho ao leitor, trazendo, de sua memória, a história que se propõe a contar. A solidão romântica, contudo, tende a ser mais otimista do que a vitoriana. Os românticos viam a solidão como o melhor meio através do qual o poeta poderia entrar em contato com a sua própria subjetividade e sentir-se, mais facilmente, inspirado pelas emoções sentidas previamente, experimentando, assim, as emoções “acumuladas na tranquilidade”. Já a solidão vivenciada pelos personagens dos romances vitorianos parece sinalizar a inadequação do sujeito diante das convenções, leis e restrições sociais da Inglaterra industrial do século XIX, sobretudo, restrições de ordem emocional e material. Em

outras palavras, o sujeito vitoriano está sozinho, não por escolha própria, mas porque o modo como a sociedade se encontra estruturada o impele a se afastar das outras pessoas, e a procurar, em si próprio, subsídios para manter-se emocionalmente íntegro, e meios para ascender socialmente, o que torna a sua jornada mais árdua e, muitas vezes, à maneira dos romances de Dickens, desumana.

O romance feminino vitoriano é fortemente caracterizado pelo esforço de suas protagonistas empreendido no sentido de regular as suas emoções. Alguns exemplos mais representativos podem ser retirados da descrição do sofrimento vivido por Jane, em *Jane Eyre*, por Caroline Hellstone, em *Shirley*, por Lucy Snowe, em *Villette*, romances de Charlotte Brontë, por Maggie Tuliver, em *The Mill on the Floss*, por Dorothea Brooke, em *Middlemarch* (1874), romances de George Eliot, sofrimento este ocasionado pela difícil tentativa de reprimir suas paixões e sentimentos mais fortes, de maneira que o seu comportamento não destoasse do padrão de comportamento social considerado aceitável para as mulheres. Essa contenção das emoções parece se contrapor à liberação romântica de sentimentos, não fosse pelo fato de que, por termos acesso ao interior dessas personagens, ou seja, às suas subjetividades, na qualidade de leitores, testemunhamos toda a crueldade contida nessa dolorosa, e impossível, imposição comportamental a que são submetidas, quando todas as suas emoções, que se encontram pulsando em suas interioridades, têm de ser extintas antes mesmo de se manifestarem, extinguindo, também, nesse processo, a própria vida das protagonistas. É curioso observar que algumas escritoras, situadas no período literário romântico inglês – Anna Letitia Barbauld e Jane Austen, por exemplo – já chamavam a atenção, por meio de suas obras, para a necessidade feminina de controle das emoções, tão impetuosamente declaradas pelos autores românticos. (GREENBLATT, 2006, p. 14)

O romance romântico só começou a conquistar alguma credibilidade com as produções de Walter Scott e de Jane Austen. O primeiro se destacou por seus romances históricos, compostos sob a influência da revisão histórica ocorrida em consequência da Revolução Francesa, a qual “reinventou” a história, inaugurando o que se convencionou chamar de “História Social”. Esse novo olhar sobre a História se propunha a revelar outras perspectivas acerca dos fatos históricos, até então obscurecidos pela parcialidade dos pontos de vista de monarcas e de autoridades aristocratas, detentores da História oficial. Junto com Maria Edgeworth, Scott, contagiado pela exaltação da subjetividade romântica, escreveu romances que evidenciavam as particularidades da História, a História não oficial dos irlandeses, escoceses, ou de moradores de vilas mais remotas,

distanciadas dos centros urbanos. (GREENBLATT, 2006, pp. 21-22) Esse enfoque na História particularizada abriu caminho para a centralização na individualidade, levada a efeito pelo romance vitoriano, com a sua estrutura voltada para a representação de uma consciência individual em meio à sociedade, buscando conviver e se adaptar aos conflitos gerados do embate entre os seus anseios e as demandas sociais, o que configura, de maneira geral, o romance enquanto gênero. Quanto aos romances de Austen, além de enfatizarem essa problemática da individualidade – da individualidade feminina, em especial – em confronto com a sociedade, também trazem, entre as técnicas narrativas empregadas pela autora, o funcionamento da mente individual em fluxo, prática bastante em voga entre os romancistas vitorianos. (GREENBLATT, 2006, p. 22)

Finalmente, podemos declarar que, sem dúvida alguma, a mais valiosa herança deixada pelo Romantismo para a cultura ocidental foi essa inaugural perspectiva de representação da realidade por meio da subjetividade, tornando a concepção acerca da existência humana multiforme, diversificada e complexa. Contudo, com os rumos tomados pelo capitalismo, em pleno desenvolvimento após as Revoluções Francesa e Industrial, essa exaltação da subjetividade deu lugar à clausura do eu, exilado em si mesmo, cujas pretensões materiais tendem a excluir o bem-estar do outro, de todo aquele e de tudo aquilo que não está em si mesmo. Mesmo assim, continuamos a acreditar nas poderosas palavras de Shelley, que via a imaginação, exercitada pela poesia, como o instrumento do bem moral:

O maior segredo da moral é o amor: uma saída de nossa própria natureza e uma identificação de nós mesmos com a beleza que existe no pensamento, ação, ou pessoa que não esteja em nós. Um homem, para ser muito bom, deve ter intensa e ampla imaginação; deve se colocar no lugar de outrem e de muitos outros; deve tornar suas as dores e prazeres de sua espécie. O grande instrumento do bem moral é a imaginação; e a poesia contribui para o efeito, porque age sobre a causa. (...) A poesia reforça aquela faculdade que é o órgão da natureza moral do homem, da mesma maneira que o exercício fortalece os membros. (SHELLEY, 1987, pp. 226-227)

Acreditamos, assim, que a proposta romântica original, de libertação e exaltação da subjetividade, não excluía o outro, mas, ao contrário, buscava uma comunhão pelo amor, somente possível quando se é capaz de “se colocar no lugar de outrem”, exercício proporcionado pela imaginação. É a crença nesse potencial da subjetividade que vemos como a grande contribuição dada pelo Romantismo ao pensamento ocidental.

Em *Jane Eyre*, o Romantismo pulsa por trás do verniz vitoriano de sua narrativa: o tratamento subjetivo das emoções, os inúmeros pontos de convergência entre a protagonista e a autora, a ilegalidade, solidão, melancolia e insanidade de seus personagens, o percurso formativo da heroína, a mistura de gêneros, a linguagem a um só tempo poética e prosaica e, sobretudo, a relação metafísica, sobrenatural e sagrada estabelecida entre a protagonista e a natureza filiam o romance de Charlotte Brontë, senão cronologicamente, estilisticamente ao Romantismo. Para compreendermos melhor essa conexão sagrada entre a subjetividade romântica e a natureza, dedicamos as próximas seções ao estudo do sagrado.

6. Manifestações do sagrado: mitos e ritos

Em nossos estudos acerca do sagrado, encontramos suporte teórico, sobretudo, no conceito de hierofania, cunhado por Mircea Eliade e utilizado por ele em vários de seus trabalhos, inclusive em *O Sagrado e o Profano*. Hierofania, desse modo, nada mais é do que o ato de manifestação do sagrado, a revelação de algo sagrado, sobrenatural, que não pertence ao nosso mundo, em objetos que fazem parte do mundo natural, “profano”. A hierofania está presente tanto nas religiões mais primitivas, que podiam conferir a uma pedra ou a uma árvore uma determinada sacralidade, até nas mais sofisticadas, como no cristianismo, por exemplo, que confere a uma figura humana histórica, Jesus Cristo, a manifestação maior de Deus, sua encarnação. (ELIADE, 2010, p. 17)

Eliade chama a atenção para o paradoxo contido em toda e qualquer hierofania, ou seja, um objeto tido como sagrado, apesar de remeter a um significado sobrenatural, não deixa de ser ele mesmo, porque faz parte do mundo natural. Uma pedra ou uma árvore sagrada não deixam de ser pedra ou árvore, mas aos olhos de quem as revestem de sacralidade, elas são manifestações da realidade sagrada. Conforme Eliade: “Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania.” (ELIADE, 2010, p. 18) Os românticos, a despeito de seu momento histórico e de sua modernidade, aspiraram a essa experiência religiosa com a natureza, embora tal experiência não fosse mais possível como o era para os homens nos primórdios de sua história. Contudo, os românticos tentaram apreender e conviver

com a natureza libertos do cientificismo iluminista, estabelecendo uma relação mística com os objetos naturais, experimentando resgatar muito de seus sentidos sagrados primordiais, mas sem deixar de lado a moderna noção de individualidade, a qual conferiam extrema importância.

Como o título do livro de Eliade indica, o sagrado e o profano se referem a duas modalidades de ser no mundo, a duas posições existenciais assumidas pelo homem perante o mundo que lhe circunda ao longo da história. O modo sagrado de ser reveste tudo o que cerca o homem – moradia, noção de espaço e de tempo, natureza, seus utensílios, suas funções vitais, tais como, alimentação, sexualidade e trabalho – de sacralidade, e é por meio de suas noções, crenças e atos que é estabelecida a comunhão com os seus deuses, heróis míticos ou ancestrais, em oposição ao modo de vida pragmático do homem profano moderno. Eliade, ao longo de seu estudo, estabelece justaposições entre várias religiões, ou modos sagrados de ser. Todavia, ele se mostra bastante cuidadoso no que concerne às reações humanas diante dos fenômenos revestidos de sacralidade, em especial, os fenômenos da natureza, não incorrendo no erro de crer que o ser humano reage homogeneamente à natureza, pois tais reações são culturalmente condicionadas, o que responde pela variedade de interpretações culturais quanto às manifestações do sagrado. (ELIADE, 2010, pp. 20-21)

Ao diferenciar o espaço sagrado do espaço profano, Eliade define o primeiro como um “ponto fixo”, um lugar de referência em meio ao caos, onde se dá a “fundação do mundo”, enquanto o espaço profano se caracteriza como fragmentado, indiferenciado, homogêneo e, portanto, relativizado:

A bem dizer, já não há “Mundo”, há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros onde o homem se move, forçado pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade industrial. (ELIADE, 2010, pp. 27-28)

O espaço profano, conforme podemos deduzir da descrição de Eliade, começa a assumir contornos bem definidos a partir do final do século XVIII, quando o movimento romântico, em reação às transformações na organização política, econômica e social da Europa, engendradas pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial, recorre à introspecção e à natureza, ou seja, aos espaços subjetivo e natural, a fim de negar o espaço secular das cidades, envolvendo a subjetividade numa conexão mística, intimista e sobrenatural com a natureza, escapando, assim, da opressão promovida pelas instituições sociais. Enquanto Eliade, sob a perspectiva de um estudioso das religiões,

expõe o espaço profano e moderno como fragmentado, Bakhtin, como já afirmamos no capítulo anterior, sob a perspectiva da história, credita ao mundo da era do romance de Goethe, portanto o mundo ocidental moderno de fins do século XVIII e início do século XIX, uma integridade e uma compacidade inéditas, pois é um mundo não mais obscurecido pelas mitologias e crenças supersticiosas de séculos anteriores, mas revelado, geográfica, histórica e cosmicamente. Vale a pena citá-lo novamente nesse novo contexto, para contrastar a sua visão da modernidade com a de Eliade. Assim, para Bakhtin, até três séculos antes de Goethe, o “mundo todo”,

visível e conhecido, denso e real era uma nesga descontínua do espaço terrestre e uma nesga igualmente pequena e estilhaçada do tempo real; tudo o mais se perdia no movediço das brumas, deslocava-se e entrelaçava-se com os mundos de além-túmulo, com um utópico ideal-ensimesmado, fantástico. Não se tratava apenas de que o sobrenatural e fantástico preenchia a pobre realidade, unificava e arredondava no todo mitológico os fragmentos da realidade. O sobrenatural desorganizava e debilitava essa realidade presente. Essa mescla de sobrenatural corroía, desintegrava a real compacidade do mundo, impedia que o mundo real e a história real se reunissem e se arredondassem em um todo compacto e pleno. (BAKHTIN, 2003, p. 246)

Parece-nos que Bakhtin estava longe de interpretar o mundo sob a perspectiva do sagrado, estando mais suscetível a acompanhar a tendência iluminista de superestimar as descobertas científicas, pelo fato de que elas deram a conhecer o mundo físico, concreto, o espaço profano, em sua totalidade, cuja relação com o homem se dá de modo direto, sem qualquer intermediação divina.

Eliade aponta para a importância do limiar, do limite físico existente entre o espaço sagrado e o espaço profano nas sociedades religiosas, geralmente representado por uma porta, que figura, simbolicamente, como o veículo de passagem de um estado para outro. Um lugar é tomado como sagrado precisamente porque há nele uma rotura, uma abertura para o alto, que possibilita a comunicação com o céu, com os deuses, e a passagem de um modo de ser a outro. (ELIADE, 2010, pp. 29-30)

Ainda tratando do espaço sagrado, Eliade distingue o Cosmos do Caos. O primeiro é o espaço conhecido, o mundo consagrado pelos deuses e organizado pelos homens conforme o modelo divino, mítico ou ancestral. O Caos é todo o resto de espaço que não está contido no Cosmos, portanto desconhecido. Antes da criação do Cosmos pelos deuses, havia o Caos, geralmente representado por um adversário – o Ser primordial – associado às trevas, ao nada, ao mundo amorfo anterior à criação, com o qual os deuses se chocam para, a partir da derrota desse ser adversário, criar o Cosmos.

Nas palavras de Eliade, o Caos é “uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, “estranhos” (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos).” (ELIADE, 2010, p. 32) Assim, um lugar desconhecido, ainda que habitado por “outros” seres humanos, só passa a fazer parte do Cosmos quando consagrado, quando submetido ao ritual de repetição da cosmogonia, ou seja, da criação do mundo. Vejamos que essa noção de Cosmos e Caos não está tão distante de nosso momento histórico, pois os europeus, ao se depararem com o Novo Mundo, acreditavam que este estava povoado de demônios, espectros e monstros, associando os seus nativos a essas criaturas do Caos. Inclusive, Eliade dá o exemplo da ereção da cruz por parte dos espanhóis e portugueses, como forma de tornar o novo território conhecido e consagrado:

Os “conquistadores” espanhóis e portugueses tomavam posse, em nome de Jesus Cristo, dos territórios que haviam descoberto e conquistado. A ereção da Cruz equivalia à consagração da região e, portanto, a um “novo nascimento”. (ELIADE, 2010, pp. 34-35)

Em outro trabalho²⁰³, Eliade também menciona os navegadores ingleses, lembrando que, quando estes possuíam um território, “faziam isso em nome do rei da Inglaterra, o novo Cosmocrata.” (ELIADE, 1992, p. 22)

Tudo o que ameaça a ordem do Cosmos é considerado inimigo dos deuses criadores, associado ao Dragão primordial, ao monstro que, conforme várias mitologias, fora destruído pelo deus, herói ou ancestral fundador do mundo, cuja criação se deu, justamente, em decorrência dessa batalha primordial. Tal Dragão é assim descrito por Eliade: “o Dragão é a figura exemplar do Monstro marinho, da Serpente primordial, símbolo das Águas cósmicas, das trevas, da Noite e da Morte – numa palavra, do amorfo e do virtual, de tudo o que ainda não tem uma “forma”.” (ELIADE, 2010, p. 47)

Eliade demarca bem as diferenças de comportamento entre sociedades religiosas e profanas ao abordar o valor e a função da habitação em ambas. Nas sociedades modernas e industriais, o valor da moradia está atrelado à sua funcionalidade, portanto desprovido de qualquer apego no sentido religioso, o que permite ao homem moderno mudar-se de um lugar para outro, inclusive de sua terra natal para outra localização, com bastante facilidade. Por outro lado, nas sociedades tradicionais, a inauguração de uma habitação é também a inauguração de uma nova vida, a transformação do Caos em Cosmos, o que remete à repetição do ato da criação do mundo pelos deuses, à

²⁰³ ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

cosmogonia. Algumas dessas cosmogonias são trágicas e sangrentas, o que demanda da comunidade sacrifícios também trágicos e sangrentos, simbólicos da batalha original entre os deuses e o Ser primordial – Dragão, Monstro, Serpente. (ELIADE, 2010, p. 50) Aliás, convém salientar que, para Eliade, os sacrifícios advêm da necessidade de se repetir, regularmente, a cosmogonia, repetição esta realizada com o fim de finalizar um ciclo e começar outro. Em outras palavras, Eliade crê na necessidade de regeneração periódica por parte das sociedades religiosas, organizadas conforme um modelo cíclico, que repete, periodicamente, a criação do mundo e sua destruição – daí os sacrifícios²⁰⁴ – para que haja renovação e renascimento no corpo social:

Para nós, o fato essencial é que em toda parte existe uma concepção de final e de começo de um período de tempo, baseada na observação dos ritmos cósmicos e que faz parte de um sistema mais abrangente – o sistema de purificações periódicas (...) e de regeneração periódica da vida. (ELIADE, 1992, p. 56)

Eliade cita as festividades de Ano Novo como exemplos dessa necessidade, não apenas de renovação periódica, mas de abolição mesmo do tempo passado e, com ele, de todas as faltas cometidas, individuais e coletivas. Isso porque o Ano Novo restaura o tempo primordial, o tempo da criação do mundo, e os rituais decorrentes das festividades marcam a passagem do homem do tempo passado para o tempo original e, assim, o homem se torna contemporâneo à cosmogonia, tornando-se, portanto, um novo homem, pois o mundo é criado novamente. Convém lembrarmos que essa restauração periódica do tempo primordial também ocorre por ocasião dos momentos críticos, de crises – sejam estas humanas ou naturais – o que nos permite relacionar essa instauração do tempo primordial, que se encontra no nível mítico, ao conceito de crise dramática de Lawson, presente no nível lógico, de racionalização e teorização do gênero dramático, como pudemos conferir no capítulo anterior. Segundo Lawson, a crise dramática é o ponto máximo a que pode chegar um conflito dramático, sendo necessária para que ocorra uma suspensão desse conflito, que cede lugar a um realinhamento das forças em confronto, a uma nova ordem, pacificadora dos conflitos anteriores. Os rituais realizados com o fim de abolir o tempo passado e restaurar o tempo primordial também anseiam pela pacificação das forças em crise e pela configuração de uma nova realidade. Dentre os rituais efetuados com esse fim, os quais Eliade chama de cerimônias de “expulsão de demônios, doenças e pecados”, podemos citar:

²⁰⁴ René Girard atribui outra função, de ordem mais prática, ao sacrifício, relacionando-o à necessidade de apaziguamento da violência e do desejo de vingança no interior de uma sociedade. Trataremos disso na subseção (5.3. Sacrifício e violência)

Jejum, abluções e purificações; extinção do fogo, aceso novamente durante um ritual, numa segunda parte da cerimônia; expulsão de demônios por meio de barulhos, gritos, golpes (em ambientes fechados), seguidos de sua perseguição pela aldeia, com muita gritaria e algazarra; essa expulsão pode ser praticada sob a forma de ritual que manda embora um animal (tipo “bode expiatório”), ou um homem (...), visto como veículo material, através do qual as faltas de toda a comunidade são transportadas para além dos limites do território que ela habita (o bode expiatório era expulso “para o deserto” pelos hebreus e babilônios) (ELIADE, 1992, pp. 56-57)

Uma observação a ser feita no concernente a essa eterna repetição dos gestos exemplares é que esse eterno retorno, ao contrário do que pode parecer, não se opõe à ideia de progresso. A diferença entre a noção de progresso como compreendido nas sociedades profanas e nas sociedades religiosas está no fato de que, enquanto aquelas interpretam o progresso como o resultado de conquistas humanas, realizadas segundo a direção linear do tempo, estas o vêem como dádiva divina. Nas sociedades religiosas, a repetição configura-se como ocasiões de aprendizagem e de prática do conhecimento acerca dos gestos exemplares e dos atos divinos. (ELIADE, 2010, pp. 80-81) Em outros termos, podemos afirmar que a repetição indefinida de rituais e de gestos, ou seja, o eterno retorno, não obstacula, mas, ao contrário, concorre para o desenvolvimento, a formação e a aprendizagem, tanto em nível individual quanto em nível coletivo.

Eliade prossegue estabelecendo a distinção entre História humana e História sagrada, lembrando que, para as sociedades religiosas, apenas a última interessa, pois as histórias míticas de seu repertório são adotadas por tais sociedades como modelos, de maneira que a existência humana possa se aproximar, o máximo possível, de seus deuses, heróis ou ancestrais. Desse modo, nessas culturas, o esquecimento dessas histórias exemplares é visto como o grande e verdadeiro pecado, daí a necessidade de recorrentes reatualizações dos mitos por meio dos ritos. Eliade dá o seguinte exemplo:

O verdadeiro pecado é o esquecimento: a jovem que, em sua primeira menstruação, permanece três dias numa cabana escura, sem falar com ninguém, comporta-se assim porque a jovem mítica assassinada, tendo-se transformado em Lua, fica três dias nas trevas. Se a jovem catamenial infringe o tabu de silêncio e fala, torna-se culpada do esquecimento de um acontecimento primordial. A memória pessoal não entra em jogo: o que conta é rememorar o acontecimento mítico, o único digno de interesse, porque é o único criador. É ao mito primordial que cabe conservar a *verdadeira história*, a história da condição humana: é nele que é preciso procurar e reencontrar os princípios e os paradigmas de toda conduta. (ELIADE, 2010, p. 90)

Não podemos deixar de referenciar, nesse exemplo dado por Eliade, o comentário tecido por Elaine Showalter, em estudo revisto em nosso primeiro capítulo²⁰⁵, acerca da semelhança entre rituais dessa ordem em algumas culturas e o encarceramento de Jane, em *Jane Eyre*, no cômodo vermelho. Em suas próprias palavras:

Jane's ritual imprisonment here, and the subsequent episodes of ostracism at Gateshead, where she is forbidden to eat, play, or socialize with other members of the family, is an adolescent rite of passage that has curious anthropological affinities to the menarchal ceremonies of Eskimo or South Sea Island tribes. (SHOWALTER, 2009, p. 95)²⁰⁶

Ao justapormos os textos de Eliade e de Showalter, percebemos que a “memória pessoal”, abolida no contexto dado por aquele, é essencial à análise levada a cabo por esta; afinal de contas, Showalter se concentra nos romances femininos vitorianos, portanto, num momento histórico em que a subjetividade e a história pessoal desempenham um papel fundamental e estruturante no imaginário social. Todavia, cremos que a relação que ora estabelecemos é bastante pertinente. Comentaremos mais acerca dessa e de outras semelhanças em nosso próximo capítulo, dedicado à análise de *Jane Eyre*.

Eliade aponta para a possibilidade de desconexão entre a repetição dos gestos exemplares e a crença na instauração do tempo primordial e nos agentes míticos. Quando isso acontece, que ele define como “o que se passa quando, em certas sociedades mais evoluídas, as elites intelectuais se desligam progressivamente dos padrões da religião tradicional” (ELIADE, 2010, p. 94), ocorre a dessacralização do tempo cíclico, que gera, por sua vez, um terrível pessimismo, pois a necessidade de renovação cíclica perde o sentido e tem o seu conteúdo esvaziado. Ademais, o tempo “revela-se como um círculo girando indefinidamente sobre si mesmo, repetindo-se até o infinito” (ELIADE, 2010, p. 95) É esse tempo, desprovido de sentido religioso, que caracteriza a modernidade há, pelo menos, dois séculos, se tomarmos o século XVIII, isto é, o século do Iluminismo, da Revolução Francesa e do início da Revolução Industrial, como ponto de partida. A modernidade se caracteriza pela perda do sentido do tempo sagrado, o qual cede terreno ao tempo histórico, que, por sua vez, dissociado de qualquer significação religiosa, torna-se, nas palavras de Eliade, “trágico, patético,

²⁰⁵ Revisamos seu estudo *A Literature of Their Own* no nosso primeiro capítulo, na seção 1, “*Jane Eyre* e a crítica feminista”, pp. 16-26.

²⁰⁶ “O ritual de aprisionamento de Jane aqui, e nos episódios subsequentes de ostracismo em Gateshead, onde ela é proibida de comer, brincar ou de se socializar com os outros membros da família, é um rito de passagem adolescente que possui curiosas afinidades antropológicas com as cerimônias relacionadas à menarca dos esquimós ou das tribos da ilha do mar do sul.” (Tradução nossa)

injusto e caótico, (...)” (ELIADE, 1992, p. 113) Contudo, levando-se em consideração a lógica dos sistemas religiosos cíclicos, a era contemporânea tende a ser considerada inferior a eras antecedentes, além de preceder um longo período de regeneração, o que subtrai muito de seu pessimismo. Eliade chega mesmo a afirmar que em tais sistemas ocorre um excesso de otimismo. (ELIADE, 1992, p. 114) Gostaríamos de adicionar que essa tendência é visível não apenas em sistemas religiosos cíclicos, pois o cristianismo, que se apóia na crença de um único ciclo que terá o seu único final, também tende a desprezar a era contemporânea e a considerar os momentos históricos conflituosos como prenúncios do apocalipse ou do chamado *millenium*, período de mil anos de paz no mundo. Haja vista a posição assumida por parte do segmento intelectual de caráter mais religioso no conturbado período da Revolução Francesa, como já mencionamos na seção 5 deste capítulo, “A subjetividade romântica e o romance vitoriano”.

O homem religioso reveste a natureza de sacralidade. O céu revela a transcendência do deus, sua infinitude, a morada do Deus celeste, que se manifesta por meio dos fenômenos meteorológicos – chuva, tempestade, trovão, raio, meteoros – enquanto a terra é a mãe, a

“nutridora universal. Os ritmos cósmicos manifestam a ordem, a harmonia, a permanência, a fecundidade. No conjunto, o Cosmos é ao mesmo tempo um organismo *real*, *vivo* e *sagrado*: revela as modalidades do Ser e da sacralidade.” (ELIADE, 2010, p. 100).

Eliade ressalta que o sobrenatural e o natural estão intimamente associados para o homem religioso. Para este, tudo que se manifesta na natureza é capaz de transcendê-la. Tal afirmação nos aproxima do Romantismo e da tentativa por parte de seus adeptos de acessar essa dimensão mítica, sobrenatural e reveladora que o homem religioso estabelece com a natureza, sacralizando-a, na medida do possível, como maneira de se contrapor a uma estrutura social industrial, burguesa e capitalista.

Dentre os rituais associados à terra, à mãe universal do homem e de toda forma de vida, convém destacarmos a *humi positio*, que Eliade define como a deposição da criança no solo. (ELIADE, 2010, pp. 118-120) Essa deposição geralmente se dá após o parto, quando a criança é colocada no chão para que a sua verdadeira mãe (a terra) a legitime e a proteja. Em alguns rituais de cura, ocorre o enterro simbólico, parcial ou total, do membro da comunidade que se encontra doente, do corpo ou do espírito, neste último caso devido a uma grande falta cometida. Tal enterro possui o poder de regenerar, de fazer renascer e curar o ser doente, trazendo-lhe a saúde por meio da terra, a doadora universal de vida. Em algumas sociedades, a iniciação de jovens também se

dá por meio do enterro simbólico, no qual o neófito é “simbolicamente “morto”, enterrado numa fossa e coberto com folhagem”, (ELIADE, 2010, p. 120) para poder renascer para uma nova vida, tornando-se um novo homem, sendo parido pela segunda vez, e, dessa vez, pela terra, a mãe legítima.

Desse modo, podemos perceber que a terra, por sua capacidade de gerar vida, por sua fecundidade, é associada ao universo feminino, à mulher, sendo a terra o modelo cósmico para a fecundidade feminina, enquanto o céu, em muitas culturas, representa o universo masculino. Dessa forma, o casamento é a imitação, no plano humano, da união entre o deus celeste a mãe terra, assim como o comportamento sexual dos seres humanos. A essa união, presente em diversas mitologias, Eliade chama de hierogamia cósmica, e ele aponta para um exemplo literário para ilustrar essa relação, lembrando os personagens da *Eneida* de Virgílio: “Dido celebra seu casamento com Enéias no meio de uma violenta tempestade (...); a união deles coincide com a dos elementos; o Céu abraça sua esposa distribuindo a chuva fertilizante.” (ELIADE, 2010, p. 122) Algo semelhante acontece em *Jane Eyre*, quando Jane declara seu amor a Rochester em meio à natureza e este lhe propõe casamento. Investiremos mais nesse aspecto no próximo capítulo.

Quanto ao simbolismo da árvore, Eliade aponta para os significados relativos à vida, juventude, sapiência e imortalidade expressos, em geral, pela árvore. Ele lembra as diversas árvores sagradas presentes nas mitologias de várias culturas, dentre elas as Árvores Cósmicas da mitologia germânica, as Árvores da Vida da região da Mesopotâmia, da Imortalidade na Ásia e no Antigo Testamento, da Sabedoria no Antigo Testamento, da Juventude no Irã, na Índia, na Mesopotâmia, etc.. (ELIADE, 2010, p. 124). Entretanto, a árvore figura em muitas culturas como a representação do Cosmos, pois é associada, sobretudo, com a capacidade infinita de regeneração do cosmos, com a capacidade de transcender o aspecto material da vida, de se renovar e se regenerar periodicamente, conforme os ritmos cósmicos, que se repetem *ad infinitum*. Desse modo, a árvore centraliza e concentra, em sua figura, uma enorme potência de vida, gerada a partir da mãe terra e crescendo em direção ao céu, à habitação do deus celeste, levada aos extremos do além, do pós-morte, relacionando-se com o que Eliade define como o grande mistério do mundo. Em outros termos, a árvore simboliza a regeneração periódica do Cosmos, como podemos conferir nas seguintes palavras de Eliade:

Ora, uma coisa parece evidente: o Cosmos é um organismo vivo, que se renova periodicamente. O mistério da inesgotável aparição da Vida

corresponde à renovação rítmica do Cosmos. É por essa razão que o Cosmos foi imaginado sob a forma de uma árvore gigante: o modo de ser do Cosmos, e sobretudo sua capacidade infinita de se regenerar, é expresso simbolicamente pela vida da árvore. (ELIADE, 2010, pp. 123-124)

No concernente às águas, estas, para o homem religioso, possuem um simbolismo que transita entre a morte e o renascimento, a renovação. Isso porque as águas “desintegram, abolem as formas, “lavam os pecados”, purificam e, ao mesmo tempo, regeneram.” (ELIADE, 2010, p. 110) Não podemos deixar de lembrar o significado religioso do batismo para os cristãos, no qual o homem velho “morre”, quando de sua imersão nas águas, e se regenera, renasce para o modo de vida cristão. Em outras palavras, os significados pré-cristãos dos símbolos não foram perdidos com o cristianismo que, ao contrário, adicionou-lhes um novo valor, como podemos conferir com o exemplo do batismo.

Ao tratar de outras “hierofanias cósmicas”, Eliade menciona os cultos e símbolos solares e lunares, e o significado religioso das pedras. Estas são reveladoras de atributos como a permanência, a irredutibilidade e a firmeza que, por analogia, manifestam a irredutibilidade e o absoluto do ser, sendo as pedras os modelos máximos de resistência e permanência: “A hierofania da pedra é uma ontofania, por excelência: antes de tudo, a pedra é, mantém-se sempre a mesma, não muda (...)” (ELIADE, 2010, p. 129) No que diz respeito às diversas valorizações religiosas da lua, quase todas recaem no poder de superação da morte veiculado pelas fases da lua, a qual “nasce”, “cresce”, “decrece” e “some” nas trevas para retornar e recomeçar o seu ciclo. Dessa maneira, o homem religioso toma os ritmos lunares como imagens mutantes e visíveis de sua própria trajetória no mundo, marcada pelo nascimento, ou seja, pela saída das trevas, pelo crescimento, pela velhice, pelo mergulho abismal na escuridão da morte, seguida, novamente, de um retorno, de uma ressurreição, de uma nova saída das trevas. São muitas as ideias associadas à lua: “Em geral, a maior parte das ideias de ciclo, dualismo, polaridade, oposição, conflito, mas também de reconciliação dos contrários, de *coincidentia oppositorum*²⁰⁷, foram descobertas e precisadas graças ao simbolismo lunar.” (ELIADE, 2010, p. 130) Todavia, a ideia mais poderosa relacionada à lua é o otimismo: a ideia de superação da morte, das trevas, das dificuldades e, principalmente, a capacidade do “eterno retorno”, ou seja, de que não há um final definitivo, de que toda

²⁰⁷ Tal conceito será elucidado na subseção 6.1. Goethe, o Romantismo e o sagrado.

catástrofe tem seu tempo para acabar, para ceder lugar a uma nova fase. Conforme Eliade:

A lua é a primeira das criaturas a morrer, mas também a primeira a reviver. (...)

De fato, esse otimismo [após vários exemplos dados pelo autor acerca do otimismo associado ao ritmo lunar] pode ser reduzido a uma consciência da normalidade da catástrofe cíclica, à certeza de que tem um significado, e, acima de tudo, de que nunca é final. (ELIADE, 1992, pp. 78-79)

Os cultos solares, por sua vez, atribuem outros valores às trevas, não mais interpretadas como parte integrante de um ritmo constante da divindade, como ocorre com os cultos lunares, mas, ao contrário, como inimigas, como tudo o que a divindade não é, sendo a escuridão o principal adversário a ser combatido pelo deus solar, ou pelo herói mítico assimilado ao sol. Os deuses ou heróis costumam ser absorvidos pelos cultos solares pelo fato de que, nos termos de Eliade, “As hierofanias solares traduzem os valores religiosos da autonomia e da força, da soberania, da inteligência. É por isso que, em algumas culturas, assistimos a um processo de solarização dos Seres supremos.” (ELIADE, 2010, p. 131) O sol, ao contrário da lua, não é mutável, possuindo uma mesma forma, inalterável, representando a estabilidade. Ao ser tomado por um deus ou um herói, o sol é visto como tendo que confrontar, diariamente, as trevas, sendo vencido por estas na hora crepuscular, quando desce ao mundo da morte, para vencê-las no alvorecer.

Northrop Frye, em *O Código dos Códigos*²⁰⁸, chama a atenção para a estrutura de mito solar presente em narrativas ocidentais as mais diversas, como por exemplo a história bíblica de Sansão e a biografia de Napoleão Bonaparte. Não que essas histórias derivem diretamente de um mito solar, mas sua linguagem, metafórica e retórica, referencia uma origem comum, cuja estrutura remete aos mitos solares presentes nas culturas dos povos antigos:

O nome de Sansão lembra palavras semíticas antigas que designam o sol, e sua estória fala de um poderoso herói sobrenatural associado à queima das colheitas, que acaba por cair numa escura prisão a oeste. A história tem evidentes analogias estruturais ou narrativas com o tipo de estória sugerida pela passagem do sol pelo céu; nenhum contador de estórias à altura desta sua tradição as esqueceria. Mas dizer que as estórias de Sansão “derivam” de um mito solar, ou que este ali “subjaz”, é dizer mais do que de fato se conhece. Para retomar um exemplo já mencionado, quem quer que escreva a biografia de Napoleão poderia

²⁰⁸ FRYE, Northrop. *O Código dos Códigos*: a Bíblia e a Literatura. Tradução e notas de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

falar do “despertar” de sua carreira, do “apogeu” de sua fama, ou do “eclipse” de suas venturas. Esta linguagem pertence à mitologia solar, mas isto não quer dizer que a estória de Napoleão tenha emergido de um mito solar. Segue-se isto sim que as estruturas míticas continuam a dar forma às metáforas e à retórica de tipos posteriores de estrutura. As estórias de Sansão são de um tipo muito diferente da de qualquer biografia de Napoleão, mas o traço solar nesta ainda são os mesmos traços metafóricos e retóricos. (FRYE, 2004, p. 61)

É relevante para o nosso trabalho observar como o corpo humano corresponde, por analogia, ao conceito de habitação, casa, moradia ou templo. Sendo assim, o crânio é simbolicamente equivalente ao teto, ou à cúpula de uma construção. Em algumas culturas, acredita-se que, no momento da morte, a alma sai do corpo pela parte superior da cabeça, ou seja, pelo crânio. Nos casos de extrema aflição, para acelerar a morte, ou o processo de liberação da alma, não é incomum proceder a roturas, fraturas no telhado da habitação onde o corpo se encontra. Em outras palavras, a abertura do telhado da construção implica na maior abertura do crânio, isto é, do corpo, no momento de liberação da alma. Eliade traz a cultura indiana como o maior exemplo dessa correlação entre crânio e teto, lembrando que, para parte dos indianos, a transcendência da condição humana, do Cosmos, o alcance de um estado de liberdade absoluta, de contato com o divino, é possível. De acordo com Eliade, para esses indianos:

A experiência mística fundamental, quer dizer, a superação da condição humana, é expressa por uma imagem dupla: a rotura do telhado e o vôo pelos ares. (...)

(...) Na maior parte das religiões arcaicas, o “vôo” significa o acesso a um modo de ser sobre-humano (Deus, mágico, “espírito”), em última instância a liberdade de se mover à vontade – portanto, uma apropriação da condição do “espírito”. (ELIADE, 2010, p. 143)

Ao referenciar o cristianismo, Eliade estabelece diferenças entre o cristianismo medieval e o cristianismo urbano, sendo este considerado, no âmbito deste trabalho, como sendo o cristianismo do período romântico e da Era Vitoriana. Para Eliade, aquele, rico em rituais revestidos de valor cósmico, conecta o homem com a natureza e com a sua comunidade pelo viés do sagrado, ao contrário do cristianismo moderno, que restringe a salvação e a fé a uma relação privada entre a individualidade e Deus. Vale a pena conferirmos suas palavras, tendo a sociedade inglesa do século XIX em mente:

Quanto ao cristianismo das sociedades industriais, principalmente o dos intelectuais, há muito que perdeu os valores cósmicos que possuía ainda na Idade Média. Isto não implica necessariamente que o cristianismo urbano seja “degradado” ou “inferior”, mas apenas que a sensibilidade religiosa das populações urbanas encontra-se gravemente empobrecida. A liturgia cósmica, o mistério da participação da Natureza no drama cristológico tornaram-se inacessíveis aos cristãos que vivem numa

cidade moderna. Sua experiência religiosa já não é “aberta” para o Cosmos; é uma experiência estritamente privada. A salvação é um problema que diz respeito ao homem e seu Deus; no melhor dos casos, o homem reconhece-se responsável não somente diante de Deus, mas também diante da História. Mas nestas relações homem-Deus-História o Cosmos não tem nenhum lugar. O que permite supor que, mesmo para um cristão autêntico, o Mundo já não é sentido como obra de Deus. (ELIADE, 2010, pp. 145-146)

Parece-nos que os românticos foram os primeiros a se ressentir dessa dessacralização do mundo moderno, fugindo à institucionalização da religião e estabelecendo uma relação privada, sem dúvida, mas, sobretudo, mística com a natureza e com a divindade, por meio do isolamento e do culto particular aos objetos naturais, conforme pretendemos demonstrar na subseção 7.1 deste capítulo, “Goethe, o Romantismo e o sagrado”. Contudo, gostaríamos de ressaltar que o cristianismo se diferencia das religiões arcaicas, especialmente, por valorizar a personalidade humana e a fé pessoal na obtenção da salvação e da graça divinas. Essa individualização da religião assumiu contornos ainda mais precisos com o protestantismo e o Calvinismo, que incentivaram a introspecção do indivíduo e o seu contato direto com Deus, sem a intermediação da Igreja.

6.1. Ritos de passagem e iniciações

Os ritos de passagem estão presentes nas mais diversas culturas, até mesmo nas que se crêem desvinculadas de qualquer ideologia religiosa, o que nos faz pensar que as cerimônias e eventos contidos nesses ritos são estruturantes para as sociedades de que fazem parte, sejam estas religiosas ou não. Do ponto de vista das sociedades religiosas, os ritos de passagem são ainda de maior importância, pois conferem ao homem religioso a plenitude de sua vivência no mundo, o conhecimento e a preparação espiritual para conviver e lidar com o Cosmos, marcando a sua trajetória com eventos bastante pontuais e significativos. Segundo Eliade:

Convém precisar que todos os rituais e simbolismos da “passagem” exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. Numa palavra, pode-se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas. (ELIADE, 2010, p. 147)

O simbolismo da passagem, a saída de um estado de ser para outro, permeia todas as experiências vividas pelo homem religioso. Está presente na sua concepção de moradia, de trabalho, no caminho trilhado de casa para o trabalho, nas pontes e portas que atravessa, enfim, nos diversos momentos do seu cotidiano. O limiar, a delimitação entre o “estar fora” e o “estar dentro”, reproduz, em diversos níveis, a passagem do estado profano para o estado sagrado de ser, da vida condicionada pelas limitações humanas para a transcendência, ou ainda, considerando a passagem mais relevante de todas, da vida para a morte e desta para o pós-morte. Eliade dedica especial atenção ao simbolismo da porta estreita e da ponte perigosa, debaixo da qual se encontram os infernos, o mundo subterrâneo das trevas. Em várias culturas, o êxtase místico ou a trajetória trilhada após a morte sugerem a passagem por tais portas e pontes. O simbolismo da ponte estreita ainda referencia as dificuldades encontradas no caminho de quem procura pelo conhecimento metafísico ou, no caso do cristianismo, de quem busca a fé. Como bem afirmado por Eliade, a ponte e a porta contêm, ao mesmo tempo, o simbolismo iniciático, funerário e metafísico. (ELIADE, 2010, pp. 147-149)

Não podemos deixar de expor a ênfase dada por Eliade ao simbolismo religioso do caminho, da peregrinação religiosa daqueles que se recusam a assumir uma posição estável no mundo, ou seja, a proceder à posse de uma habitação, daqueles que se consagraram à marcha constante, em busca do centro do mundo, da verdade suprema, do próprio Deus:

O caminho e a marcha são suscetíveis de ser transfigurados em valores religiosos, pois todo caminho pode simbolizar “o caminho da vida” e toda marcha uma “peregrinação”, uma peregrinação para o Centro do Mundo. Se a posse de uma “casa” implica que se assumiu uma situação estável no mundo, aqueles que renunciaram a suas casas, os peregrinos e ascetas, proclamam por sua “marcha”, por seu contínuo movimento, o desejo de sair do mundo, a recusa de todas as situações mundanas. A casa é um “ninho”, (...) o “ninho” implica rebanhos, filhos e um “lar”; numa palavra, simboliza o mundo familiar, social, econômico. Aqueles que escolheram a busca, o caminho para o Centro, devem abandonar toda situação familiar e social, todo “ninho”, e consagrar-se unicamente à “marcha” em direção à verdade suprema, que nas religiões altamente evoluídas se confunde com o Deus oculto, (...). (ELIADE, 2010, pp. 149-150)

Lembremos que a heroína de *Jane Eyre*, como já afirmado em algum momento neste trabalho, é uma peregrina. Sua trajetória, embora desenvolvida no sentido da plenitude da formação feminina, é pontuada por ritos de passagem e por caminhos que referenciam o sagrado. Procuraremos confirmar essa hipótese em nosso próximo

capítulo. De antemão, podemos afirmar que a busca pelo Centro empreendida por Jane, numa era de exaltação da subjetividade, como podemos deduzir da explanação que fizemos acerca do movimento romântico na Inglaterra e de sua influência na geração vitoriana imediatamente posterior, é, sobretudo, a busca por si mesma, pelo seu *self*. É uma difícil peregrinação, marcada por conflitos e experiências dolorosas, mas carregada de situações de aprendizagem ou, numa linguagem mais religiosa, de iniciações, que preparam a protagonista para se posicionar de forma estável no mundo, através da instituição matrimonial e da função materna que adquire no final da narrativa. De acordo com Eliade, todo caminho em direção ao Centro é árduo:

A estrada que leva para o centro é um “caminho difícil” (...), e isso pode ser verificado em todos os níveis da realidade: difíceis convoluções de um templo (...); peregrinação a lugares sagrados (...); viagens cheias de perigos, realizadas por expedições heróicas, (...); desespero dentro de labirintos; dificuldades daquele que procura pelo caminho em direção a seu *self*, ao “centro do seu ser”, e assim por diante. A estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação; a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente. (ELIADE, 1992, p. 27)

Conforme já declaramos, os ritos de passagem acompanham toda a vida do homem religioso, desde o seu nascimento até a morte, passando pelos rituais de iniciação da puberdade e do casamento. O ritual de passagem é indicativo da transição de um modo de ser para outro, determinado a partir do *status* sócio-religioso adquirido na sociedade da qual se faz parte. (ELIADE, 2010, p. 150)

Os rituais iniciáticos da puberdade preparam o jovem para se tornar um verdadeiro homem, por meio da “morte” para a vida puramente material e do renascimento para a vida espiritual, religiosa e cultural. Geralmente, os jovens se submetem a tarefas e provas que imitam as batalhas e os confrontos primordiais de seus deuses ou heróis míticos, conforme os mitos de sua cultura narram, submetendo-se, portanto, a um processo similarmente penoso, sofrido, que leva à morte seguida do renascimento simbólicos. A iniciação direciona o neófito para o conhecimento de sua própria cultura, para a ciência, o saber, e para o amadurecimento espiritual. Ao jovem são revelados os conhecimentos relativos aos domínios do sagrado, da sexualidade e da morte, desconhecidos à criança. (ELIADE, 2010, pp. 152-153)

De acordo com Eliade, as iniciações começam sempre com o destacamento do jovem de seu meio familiar. Em diversas regiões, há uma cabana iniciática, imersa em

trevas, que representa os infernos, ou o ventre do monstro ancestral, com o qual o deus ou o herói civilizador lutou para dar origem à criação, ao Cosmos, ao mundo. Tal cabana ainda pode ser associada ao útero materno, pois o jovem será parido novamente, dessa vez para a vida espiritual, para a vida adulta. O principiante terá de imitar o gesto criador de seu deus ou herói, com o fim de, paradoxalmente, abandonar a humanidade e transcender a realidade, aproximando-se da divindade criadora. Alguns povos procedem ao enterro dos candidatos, que se deitam e permanecem imóveis, tal como mortos, em túmulos, ou são cobertos de folhagens; em outras culturas, os jovens imitam os espectros; já algumas iniciações se fazem acompanhar de torturas – mutilações, queimaduras – interpretadas como provas a serem superadas, e justificadas por serem a representação da violência primordial sofrida pelo herói criador do mundo. Em todos esses simbolismos, a ideia da morte seguida de renascimento, do nascer novamente, está presente:

Outros rituais trazem à luz o simbolismo da morte iniciática. (...) Por fim, as torturas a que são submetidos têm inúmeros significados, entre os quais o seguinte: o neófito torturado e mutilado é considerado torturado, esquartejado, cozido ou queimado pelos demônios senhores da iniciação, quer dizer, pelos Antepassados míticos. Os sofrimentos físicos correspondem à situação daquele que é “comido” pelo demônio-fera, cortado em pedaços nas goelas do monstro iniciático, digerido em seu ventre. As mutilações (arrancar dentes, amputar dedos etc.) são carregadas, também, de um simbolismo da morte. A maior parte das mutilações relacionam-se com as divindades lunares. Ora, a Lua desaparece periodicamente, *morre*, para renascer três noites mais tarde. O simbolismo lunar enfatiza que a morte é a condição primeira de toda regeneração mística. (ELIADE, 2010, pp. 154-155)

Os simbolismos dos rituais de iniciação feminina são diferentes dos simbolismos expressos pelas cerimônias iniciáticas masculinas. Contudo, eles possuem algo em comum, que é o acesso à sacralidade e ao conhecimento acerca da sexualidade e da morte, garantido aos jovens que procedem aos eventos iniciáticos. A iniciação feminina tem seu começo com a primeira menstruação. Tenhamos em mente a descrição do processo de iniciação feminina dada por Eliade a seguir, para, mais tarde, em nosso próximo capítulo, compararmos tal descrição com o episódio do encarceramento no cômodo vermelho, vivido pela protagonista de *Jane Eyre* na sua infância, e lembrado em sua autobiografia:

A iniciação começa com a primeira menstruação. Este sintoma fisiológico comanda uma rotura, o afastamento da jovem de seu mundo familiar: ela é imediatamente isolada, separada da comunidade. A segregação tem lugar numa cabana especial, na selva ou num canto escuro da habitação. A jovem catamenial deve manter-se numa posição

específica, muito incômoda, e evitar ser vista pelo Sol ou tocada por qualquer pessoa. Traz um vestido especial, ou um sinal, uma cor que lhe está de certo modo reservada, e deve nutrir-se de alimentos crus. (ELIADE, 2010, p. 157)

Apesar de a iniciação feminina começar individualmente, pois depende da primeira menstruação de cada jovem, elas acabam por formar um grupo e são iniciadas coletivamente, por velhas monitoras. (ELIADE, 2010, p. 158) Aqui também observamos uma analogia bastante consistente com as “iniciações” vividas por Jane em Lowood, junto com outras meninas, Helen Burns entre elas, sob a orientação de “monitoras”, como Miss Temple. Como já afirmado, voltaremos a isso mais adiante.

6.2. Entre o profano e o sagrado: um modo moderno de ser

Quando Eliade trata do comportamento do homem a-religioso, ele referencia, principalmente, as sociedades europeias modernas, onde esse tipo de homem teve o ambiente propício para desenvolver uma relação dessacralizada com o mundo. O homem a-religioso vê-se a si mesmo como sujeito histórico, como agente responsável pelos acontecimentos da História, sem nenhum apelo à transcendência, nenhuma vinculação a recursos sobrenaturais, apoiando-se em si mesmo como acionador de seu futuro, chegando mesmo a ter dúvidas quanto à sua situação existencial. Assim, esse homem assume uma posição histórica diante do mundo, afastando-se da concepção de sagrado, pois esta obstaculiza a sua liberdade. É preciso que todos os deuses sejam desmistificados, mortos, para que o homem seja verdadeiramente “livre”. (ELIADE, 2010, p. 165) Contudo, Eliade, por sua vez, procede a uma desmistificação dessa liberdade moderna, acusando-a de ser ilusória, pois a história tem sido o resultado das intenções de uma pequena minoria:

A decantada liberdade do homem moderno no sentido de fazer história é ilusória, para a quase totalidade da raça humana. No máximo, o homem é deixado livre para escolher entre duas posições: 1) opor-se à história que está sendo feita por uma pequena minoria (e, neste caso, ele tem liberdade para escolher entre o suicídio e a deportação); 2) buscar refúgio numa existência subumana ou na fuga. (ELIADE, 1992, pp. 133-134)

Assim, ao encarar a realidade como fruto das forças históricas, unicamente, o homem moderno rejeita a visão sagrada do mundo, da natureza, de seus eventos. Desprovida de qualquer sentido místico, a posição assumida pelo homem a-religioso é trágica, pois tende a interpretar a existência humana como privada de qualquer conexão

com uma ideia de regeneração, ou de renascimento após a morte, ou ainda de um final redentor para a humanidade no final dos tempos, como crêem os cristãos. Todavia, o homem a-religioso é herdeiro do homem religioso e, por isso, conserva em muitos de seus hábitos, embora esvaziados do conteúdo propriamente religioso, os valores de seu predecessor. Eliade vê no Marxismo, por exemplo, elementos que o filiam à visão sagrada do homem religioso. A crença no proletariado como uma classe redentora, eleita e justa, e em seu sofrimento como o meio através do qual o “estatuto ontológico do mundo” é transformado remete, segundo Eliade, aos mitos escatológicos do mundo asiático-mediterrânico. Ademais, a idealização de uma sociedade sem classes referencia o mito da Idade do Ouro, comum a várias religiões. Eliade vai ainda além e enxerga na filosofia marxista traços da ideologia messiânica judaico-cristã: a função salvadora atribuída ao proletariado pode ser interpretada como a representação do Bem supremo, assim como o Mal absoluto pode ser associado ao capitalismo; a luta final, entrevista por Marx, entre a classe operária e o sistema capitalista, ecoa, de acordo com Eliade, a luta apocalíptica entre Cristo e o Anticristo, com a vitória final e decisiva do primeiro, que, na visão bíblica, acena para o fim do mundo, ou, numa interpretação mais metafórica da linguagem bíblica, para a mudança de concepção acerca do mundo, identificada na ideologia marxista com o fim da História. (ELIADE, 2010, p. 168) Frye, em estudo que já referenciamos, também acena para os antecedentes religiosos do Marxismo, ao afirmar “que o pai espiritual de Marx era Hegel; logo o avô espiritual de Marx era Lutero.” (FRYE, 2004, p. 19)

A Psicanálise também pode ser rastreada e filiada a rituais iniciáticos, de que já tratamos. A pessoa sob tratamento psicanalítico se confronta com o seu passado, com os seus traumas, ou seja, numa linguagem conotativa, com os seus espectros e seus monstros primordiais. A “descida” aos infernos e a morte simbólica, seguida de renascimento, enfrentadas pelo iniciado encontra sua versão moderna na “descida” ao inconsciente realizada pelo psicanalisado, provação à qual precisa se submeter e sair vitorioso, para que possa “morrer” para um determinado modo de vida, e se renovar, renascer, “para encontrar nisso a saúde e a integridade psíquicas”. (ELIADE, 2010, p. 169)

Em suma, Eliade consegue penetrar no modo de vida moderno e enxergar o que ele chama de “padrões iniciáticos”, herdados do homem religioso, predecessor do homem moderno. Vejamos como ele descreve tais “provações” modernas, as quais

associamos às experiências conflituosas e, até mesmo, dolorosas, experimentadas pelo protagonista do romance de formação, gênero moderno por excelência:

Mas a iniciação está tão estreitamente ligada ao modo de ser da existência humana, que um número considerável de gestos e ações do homem moderno ainda repete quadros iniciáticos. Inúmeras vezes, a “luta pela vida”, as “provas” e as “dificuldades” que tornam árduas uma vocação ou carreira repetem de algum modo as práticas iniciáticas: é em consequência dos “golpes” que recebe, do “sofrimento” e das “torturas” morais, ou mesmo físicas, que sofre, que um jovem “experimenta” a si próprio, conhece suas possibilidades, toma consciência de suas forças e acaba por tornar-se, ele próprio, espiritualmente adulto e criador (trata-se, é claro, da espiritualidade tal como é concebida no mundo moderno). (ELIADE, 2010, pp. 169-170)

As iniciações modernas, tal como descritas por Eliade, parecem compor a trajetória de um personagem de um *bildungsroman*, permeada de “lutas”, “provas”, “dificuldades”, “golpes”, “sofrimentos” e “torturas”, tanto na esfera profissional quanto na esfera pessoal, que levam ao seu amadurecimento emocional e à participação efetiva na sociedade. No entanto, enquanto os rituais iniciáticos realizados pelo homem religioso tinham por finalidade a formação espiritual e cultural do jovem iniciado, as “provações” modernas, contempladas no romance de formação, visam à educação do jovem protagonista para a vida prática, geralmente associada à aprendizagem de um ofício, à busca por uma carreira, que é uma maneira de as aspirações pessoais serem conciliadas com as necessidades sociais, o que leva ao aproveitamento social do indivíduo, em função do sistema econômico capitalista. Em outras palavras, o sujeito é aproveitado para servir à sociedade, mas não mais no que ela possui de conexão com o sagrado e com a espiritualidade, e sim para servi-la de modo mercantil, por meio da venda de sua força de trabalho, ou ainda por meio da adequação às convenções sociais da burguesia, como no caso dos romances de formação femininos.

O homem moderno também não consegue permanecer indiferente à natureza, muito embora esta já tenha sido bastante dessacralizada pela ciência moderna. No entanto, ela é possuidora de mistérios e encantos que ainda fascinam e intrigam o homem moderno, conectando-o a uma força transcendental, ao indizível, ao sagrado. Nos termos de Eliade:

A experiência de uma Natureza radicalmente dessacralizada é uma descoberta recente, acessível apenas a uma minoria das sociedades modernas, sobretudo aos homens de ciência. Para o resto das pessoas, a Natureza apresenta ainda um “encanto”, um “mistério”, uma “majestade”, onde se podem decifrar os traços dos antigos valores religiosos. Não há homem moderno, seja qual for o grau de sua irreligiosidade, que não seja sensível aos “encantos” da Natureza. Não

se trata unicamente dos valores estéticos, desportivos ou higiênicos concedidos à Natureza, mas também de um sentimento confuso e difícil de definir, no qual ainda se reconhece a recordação de uma experiência religiosa degradada. (ELIADE, 2010, p. 126)

Não obstante a ousada generalização na qual Eliade incorre, ao afirmar que “não há homem moderno (...) que não seja sensível aos “encantos” da Natureza”, é certo que a natureza tem sempre inspirado os homens, como podemos deduzir de grande parte da produção artística, desde os registros mais antigos da vida humana. De fato, a condição humana está inapelavelmente atrelada à natureza, e não apenas do ponto de vista prático, porque é da natureza, por exemplo, que retiramos os meios de sobrevivência no mundo. É, sobretudo, na inexplicabilidade da dimensão grandiosa da natureza que reside o espanto humano, na sua conexão com o sagrado. Alguns movimentos estéticos estiveram mais atentos a esse poder da natureza do que outros. Ousamos afirmar que o Romantismo foi o movimento cultural do ocidente que mais devotou atenção à natureza, encontrando nela o refúgio para escapar das opressões da sociedade industrial, para exercitar a solidão e, assim, promover o encontro da subjetividade com a sacralidade inspirada pela natureza. Desse modo, o homem modernizou-se, dessacralizou e explorou a natureza, fundou sociedades profanas, enraizadas no conhecimento empírico, comprovado, científico. Entretanto, a grandiosidade e o mistério da natureza ainda se manifestam na experiência humana moderna, seja por meio do respeito e do cuidado exigidos pelos ambientalistas, seja por meio da arte, que, apesar de se lançar em experimentações na constante busca pela inventividade ou pela identidade, ainda não consegue deixar de se render ao encantamento, ao feitiço, encontrado nos objetos e fenômenos naturais. Em suma, é através da relação com a natureza que o homem moderno mais se parece com o homem religioso.

6.3. Sacrifício: sacralidade ou violência?

Antes de adentrarmos a noção de sacrifício conforme o pensamento de René Girard, revisaremos o seu conceito de violência, já que, para Girard, esta é essencial para o entendimento do funcionamento do sistema sacrificial das sociedades religiosas e da própria ideia de sagrado. Desse modo, Girard chama a atenção para o fato de a violência ser, frequentemente, considerada irracional. Contudo, quando ela se revela, não faltam razões que justifiquem a sua manifestação. É desse princípio que Girard extrai a noção de vítima alternativa. Ao não conseguir alcançar o objeto visado, a

violência de um determinado indivíduo ou de uma determinada comunidade se lança sobre uma vítima alternativa, ou seja, sobre outro objeto, que não possui, necessariamente, afinidades diretas com o objeto sobre o qual incide a fúria do violento, mas que o substitui pelo simples fato “de ser vulnerável e de estar passando a seu alcance.” (GIRARD, 2008, p. 13) Para Girard, a violência é inerente ao ser humano, estando entranhada em sua condição de maneira tal que a sua expressão se torna inevitável. A partir dessa lógica, Girard segue questionando se o sacrifício ritual não seria fundamentado no princípio da substituição, isto é, no desvio da violência de um objeto original, que deve ser protegido, como os membros de uma mesma comunidade, por exemplo, para um objeto alternativo, quase que indiferente, “sacrificável”, como os animais. (GIRARD, 2008, p. 14)

Para que o sacrifício seja eficaz, faz-se necessário que haja um certo desconhecimento acerca do deslocamento da violência da vítima potencial para a vítima atual, de forma que a necessidade de dar vazão à violência não se explicita de forma tão evidente. No entanto, paradoxalmente, a substituição não deve ser totalmente esquecida, do contrário, o sentido e a eficácia do sacrifício seriam perdidos. (GIRARD, 2008, p. 16)

Girard sublinha o caráter prático do sacrifício, vinculado a uma função real e extremamente necessária no seio das sociedades humanas, que é o apaziguamento do instinto de violência e a evasão de sua propagação, por meio da imolação da vítima alternativa. Para Girard, a violência significa um grande risco para a vida em sociedade, porque ela pode, muito facilmente, assumir a forma da vingança, a qual, em sociedades desprovidas de um sistema judiciário, como as sociedades primitivas, representa um perigo em potencial, em estado latente, podendo se espalhar ao menor sinal de violência indiscriminada e dizimar sociedades inteiras. Daí a importância de se desviar essa violência geradora de vingança para uma violência justificada socialmente, a violência sacrificial. Desse modo, o sacrifício é tanto oferecido por todos os membros da comunidade como para todos os membros da comunidade, pois é de interesse comum esquivar-se da violência destruidora da vingança. Segundo Girard: “O sacrifício polariza sobre a vítima os germens da desavença espalhados por toda parte, dissipando-os ao propor-lhes uma saciação parcial.” (GIRARD, 2008, p. 19)

Conforme já expomos, a vítima sacrificial pode ser um animal, mas também pode vir a ser um ser humano cujo vínculo com a sociedade que o sacrifica seja muito frágil ou nulo. Mesmo na Grécia do século V a.C. há indícios de sacrifício humano, que

se manteve sob a forma do *pharmakós*, um ser humano sustentado pela comunidade para ser sacrificado, especialmente em períodos de crise. Girard aponta as tragédias gregas como exemplos notáveis de sacrifícios, sendo a *Medéia* de Eurípedes equivalente, no plano da substituição sacrificial humana, ao mito de Ájax, no plano da substituição sacrificial animal²⁰⁹. (GIRARD, 2008, p. 21) A lista de seres humanos sacrificáveis é bastante diversificada: prisioneiros de guerra, escravos, *pharmakós*, crianças, adolescentes, entre outros. Os três primeiros possuem em comum o fato de serem exteriores à sociedade que os sacrifica, não fazendo parte dela, enquanto as crianças e os adolescentes ainda não são considerados membros da sociedade, pois ainda não foram iniciados, portanto seus direitos e deveres são inexistentes. O mesmo motivo da exterioridade é, algumas vezes, aplicado ao rei, situado no centro da organização social. Justamente por se encontrar nessa posição central é que o rei se torna uma vítima sacrificável, pois se encontra numa situação diferente da dos outros membros, mesmo que essa diferença esteja em sua superioridade. Como Girard afirma, o rei “escapa da sociedade “por cima”, assim como o *pharmakós* escapa dela “por baixo”.” (GIRARD, 2008, p. 24) Em suma, nas sociedades sacrificiais, todas as vítimas sacrificáveis, sejam elas animais ou humanas, distinguem-se dos seres não sacrificáveis pelo fato de que a sua morte não clamará por vingança, não será retribuída com represálias, pois “o sacrifício é uma violência sem riscos de vingança”. (GIRARD, 2008, p. 25) O sacrifício, ao mesmo tempo em que satisfaz o instinto de violência humano, concentrando-o na imolação da vítima alternativa, limita essa violência de tal maneira que o sentimento de vingança decorrente dela é inexistente.

O sacrifício, ao operar uma violência coletiva, em nome de todos e para todos, proporciona a *catarse* sacrificial, a eliminação da violência perigosa, destruidora e geradora da vingança, que se traduz numa violência interminável, ao contrário do sacrifício, que é uma violência “terminável”. Tal eliminação será mais bem-sucedida se for atribuída às ordens de uma divindade, como um imperativo absoluto. (GIRARD, 2008, p. 26) É precisamente nesse ponto que encontramos as maiores divergências no que diz respeito à noção de sacrifício entre os pensamentos de Eliade e de Girard. Eliade

²⁰⁹ Medéia assassina os seus dois filhos para se vingar de seu marido, Jasão, após ser abandonada, trocada por uma noiva mais jovem – Creusa, princesa de Coríntios, filha do rei Creonte – e condenada ao exílio por suas origens bárbaras. Além do assassinato dos filhos, Medeia também assassina a princesa e o rei. O mito de Ájax inspirou a tragédia homônima de Sófocles. Ájax lutou na guerra de Tróia ao lado de Aquiles e, quando este morreu, disputou com Odisseu as armas do herói morto. Ao perder a disputa para Odisseu, Ájax é tomado por um acesso de loucura e degola todo o rebanho dos gregos, acreditando estar matando os seus adversários. Ao se dar conta de seu erro, Ájax se suicida.

se apóia no pressuposto da necessidade ancestral do homem de buscar no sagrado, na filiação com as divindades e seus mistérios, na conexão religiosa com o mundo, sendo o sacrifício uma das maneiras pelas quais esse contato com o sagrado é estabelecido, o sentido maior de sua existência. O sacrifício é a imitação, a *performance* atual de um gesto consagrado, atribuído a um deus, a um herói mítico, ou ainda a um ancestral divinizado, relacionado, muitas vezes, à criação do mundo, à cosmogonia, realizado devido à necessidade constante de renovação, de se fazer criar o mundo novamente para, a partir daí, ocorrer a morte simbólica, seguida da ressurreição, da regeneração das forças vitais. Já para Girard, o sacrifício encontra-se revestido de função real, prática, no seio da comunidade onde é realizado, sendo o meio através do qual a violência destruidora, geradora do sentimento de vingança, em estado iminente nos seres humanos, pois é inerente à condição humana, é desviada para uma violência justificada do ponto de vista sócio-religioso, aceitável, e que satisfaz, parcialmente, o desejo de violência original. Dessa maneira, os deuses e os rituais associados ao sacrifício disfarçam e camuflam esse desejo humano pela violência. Girard chega a afirmar que a religiosidade conferida pelo pensamento moderno à noção de sacrifício é uma futilidade: “Ele [o pensamento moderno] colabora com a escamoteação da violência ao desvincular o elemento religioso de qualquer realidade, transformando-o em uma futilidade.” (GIRARD, 2008, p. 43) Mais adiante, ele acusa o pensamento moderno de ser “pródigo em “fantasias”, ou em “poesia”, diante dos grandes dados da vida religiosa primitiva, por jamais conseguir nelas discernir algo de real.” (GIRARD, 2008, p. 53) De qualquer modo, seja pela perspectiva da necessidade ancestral de conexão com o sagrado, seja pela perspectiva da necessidade de apaziguamento da violência intestina do ser humano, compreendemos que o sacrifício se configura como um gesto essencial para que os vínculos e a ordem sociais sejam mantidos, e o sentimento de vingança controlado.

O perigo da vingança se encontra no fato de que ela cria um círculo vicioso, inexistente nas sociedades modernas, as quais recorrem ao sistema judiciário, que detém a última e soberana decisão quanto aos atos de violência praticados na sociedade, revertendo os gestos de violência interminável em uma represália única, operada pela instituição judiciária, cuja autoridade é reconhecida por todos. Em princípio, não há diferença entre vingança pessoal e vingança pública, mas, seguindo o pensamento do próprio Girard, “essa diferença é enorme no plano social: a vingança não é mais vingada, o processo termina, o perigo de escalada é afastado.” (GIRARD, 2008, p. 28)

Nas sociedades primitivas, o risco de exposição à escalada da vingança, que Girard denomina como um estado de *violência essencial*, é bastante grande. Além do fato de estarmos inseridos num contexto contemplado pelo sistema judiciário, Girard atribui a incompreensão moderna desse estado de *violência essencial* a duas razões:

Essa nossa incompreensão deve-se sempre a duas razões: a primeira é que não sabemos realmente nada sobre a violência essencial, nem mesmo que ela existe; a segunda é que os próprios povos primitivos só conhecem esta violência sob uma forma quase inteiramente desumanizada, ou seja, sob as aparências parcialmente enganosas do *sagrado*. (GIRARD, 2008, p. 44)

Girard compreende o sagrado como um complexo de forças que dominam o homem, muito embora este se julgue capaz de dominá-las. Assim, o sagrado se configura como algo exterior ao homem, como a violência externa a ele – os fenômenos violentos da natureza, por exemplo – confundida com a violência que lhe é inerente. Nos termos de Girard:

O sagrado é tudo o que domina o homem, e com tanta mais certeza quanto mais o homem considere-se capaz de dominá-lo. Inclui portanto, entre outras coisas, embora secundariamente, as tempestades, os incêndios das florestas e as epidemias que aniquilam uma população. Mas é também, e principalmente, ainda que de forma mais oculta, a violência dos próprios homens, a violência vista como exterior ao homem e confundida, desde então, com todas as forças que pesam de fora sobre ele. É a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma secreta do sagrado. (GIRARD, 2008, pp. 45-46)

Girard, ao tratar da impureza da violência, aponta para a noção grega de *anátema*, ou seja, do ser que, por haver incorrido em atos violentos, é excluído e amaldiçoado pela sociedade, sendo considerado contaminado pela violência. Dessa maneira, aquele que cometer alguma violência contra o *anátema*, corre sérios riscos de se deixar contaminar por sua impureza. Por essa razão, o *anátema* é deixado em situações nas quais a sua morte não seja causada por contato humano:

Fazer violência ao violento significa deixar-se contaminar por sua violência. O *anátema* é colocado em uma situação em que lhe é impossível sobreviver; ninguém, exceto ele mesmo, será responsável por sua morte, ninguém irá infligir-lhe violência. O infeliz é abandonado sozinho, sem víveres, em pleno mar ou no topo de uma montanha, ou então é forçado a jogar-se do alto de uma falésia. (GIRARD, 2008, pp. 40-41)

Assim como se faz necessário que não haja contato com os doentes para que o contágio de uma determinada doença seja evitado, também não se deve entrar em contato com o

violento, pois a fúria homicida, como as doenças, é contagiosa e pode levar à morte. (GIRARD, 2008, p. 46)

A noção de impureza da violência está intimamente relacionada à ideia de contágio pelo sangue, associado, por sua vez, a situações de extrema violência, nas quais o sangue é visto em abundância. Desse modo, em muitas sociedades sacrificiais, a contaminação e a impureza estão implicadas no contato com o sangue. Assim, quando a violência se faz necessária, como em muitas ocasiões de sacrifícios, a vítima deve ser pura, para que o seu sangue não contamine o sacrificador. (GIRARD, 2008, p. 49)

É em decorrência da fluidez do sangue, que parece levar consigo o caráter contagioso da violência, que o sangue menstrual é considerado um dos “tabus” primitivos mais conhecidos. Sua impureza é refletida no isolamento das mulheres menstruadas, proibidas de tocar qualquer coisa, em especial, os alimentos. Segundo Girard, o sangue menstrual é atemorizante em muitas culturas não apenas pelo fato de o sangue, de maneira geral, estar associado à violência, mas, principalmente, pelo fato de estar associado à sexualidade, que é uma força tão poderosa, transgressora e inerente à condição humana quanto a violência. (GIRARD, 2008, pp. 48-49) Girard complementa:

O fato de que os órgãos sexuais da mulher sejam o lugar de uma efusão periódica de sangue sempre impressionou fortemente os homens de todas as partes do mundo, pois ele parece confirmar a afinidade, a seu ver manifesta, entre a sexualidade e as mais diversas formas da violência, todas elas também suscetíveis de provocar efusões de sangue. (GIRARD, 2008, p. 50)

De acordo com Girard, a sexualidade e a violência compartilham de muitas afinidades, observadas nos vários exemplos citados pelo autor. Vale a pena transcrevermos as suas palavras:

A estreita relação entre sexualidade e violência, herança comum de todas as religiões, apóia-se em um conjunto bastante impressionante de convergências. A sexualidade alia-se freqüentemente à violência, seja em suas manifestações imediatas – rapto, violação, defloração, sadismo – seja em suas mais longínquas conseqüências. Ela causa diversas doenças, reais ou imaginárias; conduz às sangrentas dores do parto, que sempre podem ocasionar a morte da mãe, da criança, ou de ambas ao mesmo tempo. Até no interior do próprio quadro ritual, quando todas as prescrições matrimoniais e as outras proibições são respeitadas, a sexualidade é acompanhada de violência; quando se escapa deste quadro – nos amores ilegítimos, no adultério, no incesto – esta violência e a impureza dela resultante tornam-se extremas. A sexualidade provoca inúmeras desavenças, ciúmes, rancores e lutas; é uma ocasião permanente de desordem, mesmo nas mais harmoniosas comunidades. (GIRARD, 2008, p. 50)

Girard segue encontrando outras convergências entre a sexualidade e a violência: assim como o desejo de violência, o desejo sexual, ao não alcançar o objeto original que desperta o desejo, tende a se deslocar para um objeto substitutivo, alternativo; tanto o desejo de violência como o desejo sexual são inseparáveis do ser humano, além de serem energias bastante poderosas, não podendo ser contidas por um longo período de tempo sem causar grandes transtornos; assim como a violência pode facilmente deslizar para o campo da sexualidade, a energia sexual pode se tornar extremamente violenta; ademais, recentes pesquisas demonstram que as reações corporais diante de situações sexuais ou de violência são semelhantes. (GIRARD, 2008, p. 51)

Mais adiante, Girard lança o seguinte questionamento no que concerne à estreita relação conferida por várias culturas entre o sangue menstrual e a violência:

(...) podemos perguntar, além disto, se o processo de simbolização não responde a uma obscura “vontade” de lançar toda a violência exclusivamente sobre a mulher. Através do sangue menstrual, efetua-se uma transferência da violência, estabelecendo-se um monopólio de fato em detrimento do sexo feminino. (GIRARD, 2008, p. 51)

Talvez o questionamento levantado por Girard esteja no fundamento das diversas mitologias que atribuem a uma figura feminina uma culpa pela qual toda a humanidade é punida. De acordo com esse raciocínio, podemos deduzir que o sangue menstrual e o espanto que ele causa se encontram entre as razões que levaram, e que ainda levam, ao patriarcalismo e à opressão feminina em muitas culturas, inclusive nas culturas ocidentais.

O sistema sacrificial, quando desgastado, conduz à violência recíproca, que pode ser explicada da seguinte forma: enquanto a ordem sacrificial é mantida, grupos que se afinam se juntam para sacrificar vítimas terceiras. Quando essa ordem é abalada, aqueles que se uniam entram em discórdia e passam a se agredir mutuamente. (GIRARD, 2008, p. 60) É nesse momento que a crise sacrificial se instaura, ou seja, quando a violência purificadora do sacrifício é confundida com a violência impura da vingança. Essa indiferenciação da violência abre caminho para o contágio da violência impura por toda a comunidade, e o sacrifício perde a sua função de apaziguamento do desejo de violência contido no ser humano, o que leva à desestruturação da ordem social. (GIRARD, 2008, p. 67)

Para Girard, a tragédia grega apresenta as melhores ilustrações de crise sacrificial, que, dentro dos limites da arte trágica, recebe o nome de crise trágica. A

tragédia, segundo Girard, pode ser mais bem definida em uma única frase, referente à sua principal característica, isto é, a tragédia é “a oposição de elementos simétricos.” (GIRARD, 2008, p. 61) A tragédia, em outras palavras, é o equilíbrio entre os personagens participantes do conflito trágico, e pode ser representada por uma balança, não a balança da justiça, mas a da violência. Não há violência cometida por um dos participantes do conflito trágico que não seja respondida em termos equivalentes pelo outro:

Nada do que se encontra em um dos pratos deixa de aparecer imediatamente no outro; os mesmos insultos são trocados; as mesmas acusações voam entre os adversários, como a bola entre dois jogadores de tênis. Se o conflito eterniza-se, é por não haver diferença alguma entre os adversários. (GIRARD, 2008, p. 63)

Girard lembra que essa simetria da violência na tragédia grega remete ao conceito de imparcialidade trágica, ou seja, ao entendimento de que ambas as partes do conflito trágico são dotadas de razão, o que torna impossível qualquer julgamento de valor. Tal conceito, por sua vez, faz com que voltemos a pensar na teoria do drama formulada por Hegel em sua *Estética*, conforme estudado em nosso segundo capítulo, mais especificamente na seção 3.2.1, intitulada “O conflito dramático”. Conforme Hegel, o trágico reside na legitimidade de ambos os lados do conflito, cuja dinâmica reflete o funcionamento dessa dupla legitimidade, ou seja, um lado só pode se afirmar legítimo a partir da negação da legitimidade do outro lado. Contudo, Girard não compactua com essa ausência de “tomada de partido”, identificando nessa imparcialidade trágica uma recusa em admitir que ambos os participantes do conflito trágico têm razão, o que quer dizer que a violência, em si mesma, não possui razão nenhuma: “Repugna aos homens admitir que as “razões” são as mesmas para ambas as partes, ou seja, que a violência não tem razão.” (GIRARD, 2008, p. 64)

Desse modo, Girard conclui que a religião primitiva e a tragédia possuem em comum um princípio fundamental, porém implícito, que é o fato de que a desigualdade, a diferença, é essencial para a manutenção da paz, da ordem e da fecundidade. Quando as diferenças culturais desaparecem, quando as hierarquias são desmontadas e as autoridades desautorizadas, o caminho fica aberto para a violência indiferenciada, para o caos, para a confusão, ou, num contexto mais moderno, para as revoluções, com a ressalva de que o contexto revolucionário moderno quase sempre se segue ao abuso de poder por parte das classes favorecidas socialmente. Nas palavras de Girard: “Não são as diferenças, mas sim o seu desaparecimento que provoca a rivalidade demente, a luta

extrema entre os homens de uma mesma família ou de uma mesma sociedade.” (GIRARD, 2008, p. 68) Desse modo, podemos compreender porque Girard afirma que a tragédia é filha da crise sacrificial (GIRARD, 2008, p. 87): enquanto as diferenças são mantidas, o sacrifício é realizado, o instinto de vingança é contido e a ordem social conservada. A tragédia e seus efeitos catastróficos são decorrentes da desestabilização social, da crise e da perda do sentido do sacrifício, ou seja, da indiferenciação entre sacrificadores e sacrificados, o que resulta na imolação de seus próprios heróis.

7. A literatura e o sagrado

Agora que já adentramos o território do sagrado, convém estabelecermos aqui a relação existente entre esse domínio, geralmente estudado por outras ciências humanas, tais como a Ciência das Religiões e a Antropologia, por exemplo, e o domínio da Literatura. A fim de compreendermos melhor por que maneiras o sagrado se manifesta no âmbito literário, apoiamo-nos no prefácio escrito por Suzi Frankl Sperber ao quarto livro da coleção *Work in Progress*, intitulado “A Noção de Sagrado e a Realidade da Palavra e da Linguagem”.²¹⁰ Ao tratar da emergência do conceito de sagrado e de sua relação com os estudos literários, Sperber cita, entre outros estudos, o livro *O Sagrado*, de 1917, de autoria do teólogo e historiador das religiões Rudolf Otto, o qual deu o primeiro passo no sentido de conceituar o sagrado, definido conforme as seguintes palavras de Sperber:

“(...) a descrição do numinoso (uma presença misteriosa, majestática, inspiradora de terror e fascinação) na experiência humana passou a percorrer os estudos comparados das religiões e serviu de referência para a sua expressão na literatura.” (SPERBER, 2011, p. 10)

Associando a concepção de Otto à do psicólogo e filósofo alemão Max Scheler, Sperber afirma que a ideia do sagrado está menos condicionada a forças sociais e psicológicas do que a uma essência invisível que fundamenta os pensamentos e as atividades humanas. Portanto, a noção de sagrado encontra-se também subjacente à atividade literária, sendo esta uma significativa prática humana. (SPERBER, 2011, p. 10)

Sperber nos oferece um exemplo de como uma prática considerada sagrada no seio de uma comunidade pode ser transposta para um evento literário ou ficcional.

²¹⁰ SPERBER, Suzi Frankl. “A Noção do Sagrado e a Realidade da Palavra e da Linguagem”. In: SPERBER, Suzi Frankl (org.). *Presença do Sagrado na Literatura: Questões Teóricas e de Hermenêutica*. Campinas: UNICAMP – IEL - Setor de Publicações, 2011, pp. 9-17.

Através do conceito de *homo sacer*, de Giorgio Agamben, Sperber esclarece a função desse ser em algumas sociedades injustas, nas quais o *homo sacer* é convertido em vítima sacrificial para apaziguar, mesmo que teoricamente, uma determinada comunidade. Apesar de o *homo sacer* se tornar *homo sanctus* após o sacrifício (ou seja, passar a ser visto como um ser santo), tal fato não é garantia de satisfação por parte dessa comunidade, cujo comportamento geral tende a uma exacerbação da violência.²¹¹ Contudo, Sperber lembra que na literatura, ou mesmo no cinema, “a representação de uma vítima sacrificial poderá ser suficiente para restaurar a harmonia da obra.” (SPERBER, 2011, p. 12)

Ao estabelecer o contraponto do sagrado entre o puro e o impuro, Sperber aponta que esse tipo de passagem do estado profano, impuro e decadente de uma pessoa para o estado sagrado, puro e divino realiza-se por meio de um ritual que leva ao renascimento. De acordo com Sperber, “Imagens ligadas à temática da pureza ou impureza, da purificação ou da maculação, de entrada e saída, de espaços diferenciados e de seus limiares, fronteiras, margens, aparecem na ficção.” (SPERBER, 2011, p. 14) Essas considerações são especialmente importantes para quando analisarmos, no próximo capítulo, a relação entre as personagens Helen Burns, Bertha Mason e a própria Jane Eyre, e os ambientes em que estas se encontram na narrativa.

Dessa maneira, ao considerar o sagrado como uma categoria latente na produção humana, Sperber chama a atenção para o fato de que a literatura, sobretudo, não prescinde de uma íntima relação com o universo do sagrado. Conforme o seu ponto de vista, cada texto oscila entre o profano e o sagrado, pois a palavra, por sua vez, traz em si o hibridismo entre o profano e o sagrado, entre a finitude e a infinitude. O sagrado não se manifesta, necessariamente, de modo direto nos textos literários, mas se deixa revelar, muitas vezes, de forma implícita, através da caracterização de personagens, da descrição de cenários, das relações entre os personagens e os ambientes que o circundam, etc.. Em suas próprias palavras:

O sagrado não existe em si mesmo. É um estado, ou é um anelo, apreensíveis conforme o tratamento dado à caracterização de personagens, espaços, relações, territórios, sempre mediante a palavra. É que a palavra já em si participa deste hibridismo que é o profano e o sagrado, o dito, o não-dito e o interdito. A palavra carrega o poder de nomear e ocultar. (SPERBER, 2011, p. 14)

²¹¹ Já abordamos a relação entre o sagrado e a violência, intermediada pela função atribuída à vítima sacrificial, quando tratamos da noção de sacrifício a partir da perspectiva de René Girard.

O homem não consegue recusar o sagrado porque todos os seus recursos expressivos acenam, simbolicamente, para o domínio da sacralidade, já que, conforme Sperber, “a experiência religiosa primária precede toda a reflexão humana sobre o mundo.” (SPERBER, 2011, p. 14) Todavia, a autora demarca bem os limites entre o sagrado e a religião, pois o primeiro não é, essencialmente, intermediado pela segunda, algo que os românticos parecem ter entendido muito bem, como veremos na subseção a seguir. Em outras palavras, o sagrado permeia a produção literária, assim como outras atividades humanas, mesmo que de maneira não intencional, porque se encontra diluído no simbolismo do texto, em suas conotações, em seus limiares, em seus interstícios, beirando, como a própria autora coloca, o “indizível”. A descrição de Sperber para tais interstícios presentes no texto literário nos aproxima da ideologia romântica acerca da relação do sujeito com a humanidade e com a natureza: “O sujeito se inclina e se dilui no outro, no mundo. Mas, misteriosamente, ao diluir-se, toma corpo, ao apequenar-se, cresce.” (SPERBER, 2011, pp. 15-16) É dessa visão romântica que trataremos na próxima subseção.

7.1. Goethe, o Romantismo e o sagrado

Ao longo de nosso trabalho, o nome do escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe aparece com bastante frequência e, quase sempre, para situá-lo como autor de obras inaugurais. Quando tratamos do *bildungsroman*, vimos como o romance *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* foi, e ainda é, considerado pela tradição crítica como obra paradigmática do gênero, tendo sido estabelecido como parâmetro para a produção de *bildungsromane* posteriores, instalando-se, destacadamente, na tradição das narrativas de formação. Também mencionamos *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, romance epistolar da fase pré-romântica de Goethe que inaugurou o estilo sentimental romântico, tornando-se também paradigmático para os autores românticos, muito embora o próprio Goethe tenha abandonado a sua postura romântica da juventude e tenha se inclinado, em sua maturidade, para tendências literárias mais clássicas, como podemos deduzir de suas seguintes palavras acerca do *Werther*: “(...) É um amontoado

de lances melodramáticos. Sinto-me desconfortável quando o vejo; e temo voltar a experimentar o estado mental em que me encontrava quando o escrevi.”²¹²

Por meio de artigo escrito por Magali dos Santos Moura, contido no mesmo volume da coleção *Work in Progress* citado anteriormente, intitulado “Goethe e a Religião com o Mundo”²¹³, pretendemos demonstrar como a visão religiosa de Goethe, diluída em suas obras de maneira geral, porém especialmente concentrada em seu livro de memórias *Poesia e Verdade*, reflete a relação intimista e subjetiva estabelecida pelos românticos com a natureza e com a noção de sagrado. Goethe foi uma figura particularmente proeminente para o Romantismo, não apenas por fazer parte do movimento pré-romântico alemão *Sturm und Drang*, mas, principalmente, por ser o autor de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, cuja temática sentimental e caráter confessional tornaram-se extremamente influentes, repercutindo no momento de sua publicação e reverberando nas produções românticas posteriores.

Segundo a autora, a postura de Goethe diante do mundo caracterizava-se por um profundo sentimento de amor, acompanhado pela sacralização desse mundo, tal como apreendido pelos sentidos: “Em nenhum momento se podia, em relação ao mundo, perder o sentimento de religiosidade.” (MOURA, 2011, p. 174) Em outras palavras, para Goethe, a relação do ser com o mundo demanda uma atenção especial, na qual o ser se conecta com uma dimensão sua que permite ultrapassar a percepção do mundo palpável pelos sentidos, chegando a um nível de compreensão do que lhe circunda por meio do espanto, por meio de uma forma peculiar de entendimento que o torna capaz de atingir uma sensibilidade e um sentimento de integração que perpassa o sagrado.

A instrução religiosa recebida por Goethe foi de cunho protestante, descrita por ele como uma “espécie de moral ácida”. (Goethe, apud MOURA, 2011, p. 176) Sua cidade natal, Frankfurt, respirava os ares do movimento Pietista, resultante dos conflitos separatistas ocorridos dentro da igreja luterana. Tal movimento pregava a experiência com a religião através do sentimento de piedade, o que torna a vivência religiosa extremamente intimista e pessoal. A crença religiosa de Goethe, embora motivada por essa relação subjetiva estabelecida entre o ser e sua religiosidade, fundamenta-se, essencialmente, sobre a natureza e sobre a associação desta com o divino, com a noção

²¹² GOETHE, Johann Wolfgang von. *Conversações com Eckermann*. In: LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1987, p. 26.

²¹³ MOURA, Magali dos Santos. “Goethe e a Religião com o Mundo”. In: SPERBER, Suzi Frankl (org.). *Presença do Sagrado na Literatura: Questões Teóricas e de Hermenêutica*. Campinas: UNICAMP –IEL - Setor de Publicações, 2011, pp. 173-183.

de sagrado. (MOURA, 2011, p. 176) Dessa maneira, compreendemos que Goethe, como Sperber afirma em artigo supracitado, demarca o sagrado da religião, isto é, dissocia a noção de sagrado de qualquer instituição religiosa que pressuponha possuir a autoridade de representá-lo, o que vai ao encontro da ideologia romântica, liberta das convenções e restrições institucionais e sociais. Ademais, assim como os românticos, Goethe agrega o culto pessoal à natureza à ideia de sagrado, a uma ligação subjetiva entre o ser e o divino, intermediado pela natureza.

Goethe situa-se, historicamente, entre duas posturas religiosas, influentes entre os intelectuais de sua época. O Iluminismo, em seu combate aos dogmas católicos, criou o deísmo, uma tentativa de racionalização da religião fundada na ideia do desaparecimento de Deus após a criação. Wilhelm Dilthey sintetiza muito bem essa concepção com as seguintes palavras, citadas por Moura: “O Deus que intervém em ações de vontade particulares no mundo e na vida humana desaparece a partir de agora do pensar de todas as cabeças instruídas cientificamente”. (Dilthey, apud MOURA, 2011, p. 177) Essa concepção, ao fazer com que Deus se retire depois da criação, abre espaço para que o homem institua uma relação autônoma e material com o mundo, o que condiz com a proposta iluminista de conceder amplos poderes à razão humana em detrimento de crenças “supersticiosas”, de imposições religiosas, ou ainda da superioridade creditada a Deus pela maioria das religiões.

Por outro lado, Jean-Jacques Rousseau, considerado pela crítica tradicional como um pré-romântico, em seu *Émile* (1762) estipula uma forma de conceber a religião por meio do sentimento. Ele não se propõe a fundamentar a religião através de argumentos racionais, como os iluministas fizeram, prescindindo, assim, da razão, “já que para ele Deus era uma realidade que se concretizava por seus sentimentos de forma imediata.” (MOURA, 2011, p. 177) Rousseau opõe a consciência, atributo humano que, conforme o seu pensamento, eleva o homem acima de todas as outras criaturas, responsável pela excelência da natureza humana e pela moralidade de suas ações, à razão iluminista, que, muitas vezes, pode ser cega e enganadora. Para ele, a consciência é natural no ser humano, estando para a alma assim como o instinto está para o corpo. (MOURA, 2011, pp. 177-178)

Moura considera Goethe como “o ideal encarnado de Rousseau” (MOURA, 2011, p. 178), pois, envolvido pelo chamado “espírito da época”, ele reconhece no “grande Deus da natureza” o Deus verdadeiro, como podemos depreender das palavras do próprio Goethe, citadas por Moura, em referência a si mesmo em seu livro de

memórias, quando decide, ainda na infância, construir um altar, enfeitado com objetos da natureza, para cultuar a divindade criadora:

(...) o menino concebeu a ideia de se aproximar imediatamente do grande Deus da natureza, do criador e conservador do céu e da Terra [...] tomou, para alcançar sua meta um caminho singularíssimo. (...) O Deus que está em relação imediata com a natureza, que a reconhece e a ama como obra sua, parecia-lhe ser o Deus verdadeiro, que pode entrar em contato mais íntimo com o homem, assim como com tudo mais, e que velará por ele como pelo movimento das estrelas, pelas horas, pelas estações, pelas plantas e animais. (...) Produtos naturais deviam representar o mundo por símbolos; sobre eles arderia a chama, exprimindo o coração do homem que aspira ao seu Criador. (Goethe, apud MOURA, 2011, p. 178)

Podemos entrever, na descrição de Goethe de seu altar infantil, a relação intimista e sagrada que os românticos fixaram com a natureza, revestindo esta, em detrimento das instituições sociais, com a função de intermediar a conexão entre o sujeito e a divindade, entre o homem e o sagrado. O homem só consegue entrar em contato com Deus, com o sagrado, com o numinoso, por meio da natureza, reveladora da divindade e da dimensão sagrada existente no próprio ser humano. Assim, poderíamos resumir a postura religiosa de Goethe, especificamente, e dos românticos, de modo geral, com a seguinte máxima: Deus é natureza, e cultuar a natureza é cultuar a Deus. Nas palavras de Moura:

A descrição deste culto “singular” de Goethe revela-nos que ele incorpora a concepção de que não haveria uma essência metafísica divina desassociada do mundo, mais especificamente da natureza e que cultuar a Deus é cultuar a natureza. (MOURA, 2011, p. 178)

Goethe renuncia ao cientificismo exarcebado do Iluminismo e adota uma perspectiva mais atenta à dinâmica criadora da natureza, às suas forças polarizadas, opostas, responsáveis pela criação dialética de novas formas. Desse modo, Goethe apóia-se na concepção de unidade na polaridade, ou seja, tudo o que é uno na natureza, inclusive o ser humano, é composto, simultaneamente, de seus aspectos criadores e destruidores, que, ao interagirem, constituem outras formas. Percebemos, então, como esse entendimento da dinâmica do mundo deu origem aos heróis românticos na literatura, compostos, a um só tempo, de virtudes e vícios, da porção divina e da porção luciférica inerentes à condição humana. *Fausto* (1808-1832) do próprio Goethe e os heróis byronianos são ilustrações evidentes dessa concepção de Goethe acerca da natureza e do ser humano na literatura. Moura lembra que essa concepção de Goethe deriva da noção de *coincidentia oppositorum*, de Nicolau de Cusa, noção esta presente

nas mais antigas mitologias e cosmologias, bastante utilizada por Mircea Eliade em seus estudos, como pudemos verificar quando tratamos do simbolismo da lua. (MOURA, 2011, pp. 178-179)

Moura, ao elucidar a noção de *coincidentia oppositorum* em Goethe, cita o mito criado por este acerca da criação do mundo, o mito de Lúcifer. Não abordaremos aqui tal mito, mas gostaríamos de mencionar a conclusão a que Goethe chega com essa narrativa, ou seja, a ideia de que o ser humano – ou o herói romântico, na literatura – possui uma ligação com a divindade e com a sua natureza oposta. Nos termos de Moura:

Esse ser, embora semelhante à divindade, possui em si algo de luciférico, ou seja, possui a natureza contraditória de ser, ao mesmo tempo, absoluto e ilimitado (...). Desta forma, Goethe condena o homem ser “a mais perfeita e imperfeita, a mais feliz e a mais infeliz das criaturas” (...). O humano passaria a exercer o mesmo papel de Lúcifer, oscilando entre a gratidão e a ingratidão, num processo contínuo de desprendimento e reunião com o divino original. (MOURA, 2011, p. 182)

Ao apontar para a natureza dupla-unida do homem, Goethe acena para o movimento pendular humano constante entre o que está dentro de si (subjetividade) e o que está fora de si (mundo). Esse movimento rítmico também dita a relação do sujeito romântico com o mundo, e é nesse movimento que se dá o encontro com o sagrado, conforme Eliade: “os esforços feitos pelo homem para superar os contrários levam-no a sair de sua situação imediata e pessoal e a alçar-se a uma perspectiva transubjetiva; em outros termos, a atingir o conhecimento metafísico” (Eliade, apud MOURA, 2011, p. 182)

Assim, Goethe estabelece, para além da superioridade conferida à razão humana pelo Iluminismo, uma relação moderna do sujeito com a divindade, desapegada de dogmas e de instituições religiosas, e apoiadas, sobretudo, na individualidade e no desenvolvimento da autoconsciência:

Ao construir uma cosmogonia particular ele a tinge com cores da modernidade, nomeadamente a da individualidade que pode ser a chave para a descoberta do divinal. O homem é consagrado, o culto do homem é o culto do divinal e, através da pesquisa pela lei do mundo, faz-se o caminho inverso do Criador. Se dessa força titânica nos encontramos distantes, voltar nossos olhos para nossa própria essência e/ou para a essência do mundo é o modo mais livre de encontro com o sagrado. (MOURA, 2011, p. 183)

Tal “modo mais livre de encontro com o sagrado” encontra-se presente na concepção romântica de ligação do sujeito com o sagrado por intermédio da natureza. Ademais, a concepção de *coincidentia oppositorum* em Goethe demonstra como a convivência do ser com as suas diferenças, alteridades e ambigüidades, ou seja, com as suas porções divinas e luciféricas, presentes simultaneamente em si, abre caminho para a convivência com o que lhe transcende, o que possibilita, por sua vez, a conexão com o sagrado. Já vimos como essa visão de Goethe se reflete na literatura através dos heróis românticos, a um só tempo nefastos e sedutores, contraditórios como a própria natureza humana. Muito embora *Jane Eyre* seja um romance vitoriano, sua tendência romântica é assaz notável, como pudemos observar na seção 5 deste capítulo (“A subjetividade romântica e o romance vitoriano”). Pretendemos demonstrar, mais adiante em nossa tese, como as concepções religiosas de Goethe e seu entendimento acerca do contato com o sagrado são de grande valia quando da análise da obra de Brontë, foco do nosso próximo capítulo.

IV. JANE EYRE: A PEREGRINAÇÃO DE UMA ROMÂNTICA

*Why did they send me so far and so lonely,
Up where the moors spread and grey rocks
are piled?
Men are hard-hearted, and kind angels only
Watch o'er the steps of a poor orphan
child.
(Bessie)*

Antes de procedermos à análise do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, gostaríamos de salientar a posição da autora, colocada no prefácio escrito para a segunda edição do romance (ainda em 1847), quanto à separação, já levada a efeito pelos românticos, entre a religião convencional e o sincero sentimento de devoção religiosa. Muito embora a autora não faça referência explícita a uma oposição específica entre uma religião institucionalizada e o sagrado, ela não deixa de contrastar duas maneiras de ser no mundo: uma voltada à aparência, vinculada a instituições, convenções e doutrinas, em especial à doutrina calvinista e sua crença na predestinação e na eleição divinas, que regulam o comportamento humano, determinando o que é moralmente correto e incorreto; e outra verdadeira, naturalmente virtuosa, sem estar, necessariamente, atrelada a alguma forma institucionalizada de religião, mas relacionada a um Cristianismo mais amplo, universal, acolhedor e redentor. Verifiquemos as suas próprias palavras:

Conventionality is not morality. Self-righteousness is not religion. To attack the first is not to assail the last. (...)

These things are diametrically opposed: they are as distinct as is vice from virtue. Men too often confound them; they should not be confounded: appearance should not be mistaken for truth; narrow human doctrines, that only tend to elate and magnify a few, should not be substituted for the world-redeeming creed of Christ. There is – I repeat – a difference; and it is a good, and not a bad action to mark broadly and clearly the line of separation between them. (BRONTË, 2000, pp. 3-4)²¹⁴

²¹⁴ As traduções para o português dos trechos citados do romance e do prefácio de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, serão apresentadas nas notas de rodapé, a partir da seguinte edição traduzida para o português brasileiro: BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Lenita Esteves e Almiro Piseta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

“Convencionalidade não é moralidade. Ser fariseu não é ser religioso. Atacar aquele não é atingir este. (...) Essas coisas ou feitos são diametralmente opostos: são tão distintos como o vício e a virtude. Os homens os confundem com demasiada frequência: mas não deveriam ser confundidos; a aparência não deveria ser tomada como verdade; restritas doutrinas humanas, que só tendem a elevar e engrandecer alguns, não deveriam substituir o credo de Cristo, que redime o mundo. Existe – repito – uma diferença;

Ao dar esse recado para o seu público leitor, ou ainda para a crítica, Brontë enfatiza a dimensão religiosa do romance. É curioso observar que, apesar de exaustivamente analisado pela crítica feminista nos anos 70 do século XX, a questão da mulher não aparece no prefácio escrito por Brontë, cujo enfoque parece se dar na problemática religiosa do romance, certamente um tema bastante discutido pelos leitores da primeira edição do romance, lançado meses antes da escrita de tal prefácio. É inegável a dominância do Cristianismo na narrativa de Brontë, principalmente sob a forma de citações e de referências diretas ou indiretas à Bíblia. Nossa proposta de estudo não se detém, todavia, em estabelecer relações entre o romance de Brontë e a Bíblia, mas em identificar na estrutura da obra uma percepção do sagrado que transcende o Cristianismo, valendo-se de símbolos míticos ancestrais, que estão entranhados na cultura ocidental desde os tempos mais remotos, antes mesmo do advento da doutrina cristã, presentes em estado latente nas atividades humanas, inclusive na literatura, como afirmado por Sperber e Eliade²¹⁵. Relembrando este último, a noção de sagrado em si mesma é anterior ao Cristianismo, ao Judaísmo, ou a qualquer religião instituída, as quais se apoiaram sobre essa noção antiga, seus símbolos e manifestações, rituais e mitos, acrescentando-lhes um novo significado. A exaltação romântica da subjetividade na modernidade tornou essa relação ancestral do homem com o sagrado mais exposta, mais visível e nítida, por revelar a possibilidade de conexão do indivíduo com uma dimensão metafísica, espiritual e sagrada, especialmente por meio da natureza.

Não podemos deixar de observar a dramaticidade da narrativa, cuja composição híbrida remete à estética romântica de quebra de paradigmas, e a formação da heroína ao longo de sua peregrinação rumo ao “Centro do Mundo”. Tal peregrinação, em plena era de glorificação da subjetividade, traduz-se em uma jornada em busca do próprio ser, do *self*, permeada de ritos iniciáticos e de passagens que levam à aprendizagem, à maturidade e à formação feminina da protagonista. Em seu caminho, Jane, a narradora-protagonista, transita por muitos espaços, sagrados e profanos, estando os espaços sagrados em clara conexão com a natureza, enquanto os espaços profanos estão relacionados a ambientes domésticos ou institucionais bastante limitados, cujos

marcar larga e claramente a linha de separação entre eles constitui uma ação boa, não má.” (BRONTË, 1996, p. 8)

²¹⁵Sperber e Eliade são autores com os quais trabalhamos no capítulo anterior. Trabalhamos com Eliade, mais especificamente, na seção 6, “Manifestações do sagrado: mitos e ritos”, e com Sperber na seção 7, “A literatura e o sagrado”.

moradores já se encontram arranjados em núcleos antes da chegada de Jane. Em cada um desses espaços de confinamento, a ordem é mantida por meio de uma figura centralizadora de poder. Com base nessa premissa, o presente capítulo encontra-se organizado em relação a esses espaços seqüenciados na narrativa conforme o caminho trilhado por Jane em sua autobiografia, ou seja, desde a sua infância em Gateshead Hall, passando por Lowood School, por Thornfield Hall e por Moor House, até sua chegada em Ferndean House, quando, finalmente adulta, ela completa o seu percurso formativo.

1. Gateshead Hall: da infância à puberdade

Jane Eyre é um romance autobiográfico, no qual Jane, a narradora-protagonista, relata as suas memórias em primeira pessoa, desde a infância até a idade adulta. O nome da mansão onde Jane inicia a ação da narrativa, Gateshead Hall, além de ser compatível com o começo da narrativa (*gate* pode ser traduzido para “portão”, “portal”), também remete ao ritual iniciático de Jane que, adentrando uma narrativa que começa *in medias res*, apresenta-se ao leitor com dez anos de idade e vive, no exato dia em que se inicia o relato de sua autobiografia, uma experiência que marca o fim da sua infância e o início da puberdade, experiência esta bastante semelhante aos rituais iniciáticos de jovens catameniais, descritos no capítulo anterior. Desse modo, Gateshead é o portal de entrada, o lugar onde ocorre a iniciação de Jane, ou seja, o espaço no qual se dramatiza seu primeiro acesso às noções de sacralidade, sexualidade e morte.

O parágrafo que abre o romance já dá o tom romântico da narrativa. Jane descreve uma tarde fria e chuvosa de inverno, para, logo em seguida, revelar como se sente – contente, pois a caminhada que costumava fazer todos os dias com os seus parentes não seria possível devido à forte chuva. Essa caminhada diária não lhe era agradável, menos pelo tempo pouco convidativo durante o inverno, e mais pela companhia dos moradores de Gateshead Hall, sua tia Mrs. Reed, e seus primos maternos, John, Eliza e Georgiana Reed. Na sequência, Jane expõe a frieza, a gelidez, mais insuportáveis do que o inverno, dos habitantes da mansão em relação a ela, o que faz com que se sinta um membro excluído daquele grupo social, um ser dependente, diferente. Nesse contexto, bastante representativo da sociedade vitoriana patriarcal, apesar de Mrs. Reed ser a figura detentora de poder, ela se curva às vontades e ao precoce autoritarismo de seu filho John, cujo abuso de autoridade se traduz nas

constantes agressões dirigidas a Jane, a prima indesejada, órfã, sem pai nem mãe para lhe defender, uma intrusa cuja presença naquela casa só era tolerada devido ao pedido feito por seu tio, Mr. Reed, à sua tia, a já referenciada Mrs. Reed, no leito de morte, para que cuidasse de Jane como se fosse um de seus próprios filhos.

O inverno observado por Jane através da janela de vidro está sintonizado com o intenso sentimento de solidão e de exclusão experimentado pela jovem protagonista, que busca um pouco de conforto na natureza petrificada, estando protegida, por um lado, por essa natureza, que lhe parece mais aconchegante e acolhedora do que o interior da casa, e, por outro lado, por uma cortina vermelha, através da qual Jane se esconde dos habitantes de Gateshead. A cor vermelha da cortina, além de prenunciar a passagem da infância para a puberdade, remetendo ao sangue catamenial, também antecede a fúria e a paixão em que Jane está prestes a mergulhar, mas que ainda estão escondidos, tal qual Jane atrás da cortina.

Jane também busca refúgio nos livros, entre eles *History of British Birds* de Bewick²¹⁶. Além de referenciar a liberdade dos pássaros, desejada por Jane, que anseia pelo mundo entrevisto pela janela, as ilustrações do livro exercem grande fascínio sobre a sua imaginação, trazendo impressionantes imagens da natureza, extremamente românticas, que traduzem a solidão de Jane e o seu sentimento de conexão com uma natureza longínqua:

The words (...) gave significance to the rock standing up alone in a sea of billow and spray; to the broken boat stranded on a desolate coast; to the cold and ghastly moon glancing through bars of cloud at a wreck just sinking.

I cannot tell what sentiment haunted the quite solitary churchyard, with its inscribed headstone; its gate, its two trees, its low horizon, girdled by a broken wall, and its newly-risen crescent, attesting the hour of even-tide (BRONTË, 2000, p. 8)²¹⁷

As figuras representam Jane: ela é a rocha, o barco quebrado, o barco destroçado, ou ainda a lua atravessada por barras, aprisionada, parada, obstaculada, impedida de agir, de atravessar os portões de Gateshead. Ademais, as imagens são alusivas ao primeiro contato de Jane com a sexualidade e com o sagrado, por meio da

²¹⁶ *A História dos Pássaros da Grã-Bretanha*, de Bewick. (BRONTË, 1996, p. 12)

²¹⁷ “As palavras (...) davam significado à rocha que se erguia solitária num mar de enormes vagas e vapor; ao barco quebrado, detido numa costa desolada; à lua fria e espectral que espiava através de barras de nuvem um barco destroçado que ia afundando.

Não consigo dizer que sentimento assombrava o cemitério em total solidão, a lápide com inscrições, o portão, as duas árvores, o horizonte baixo, cercado por uma parede quebrada, e a lua crescente recém-surgida, atestando a hora do anoitecer.” (BRONTË, 1996, p. 13)

imagem da lua, recorrente no romance, cuja primeira aparição se dá aqui, instante em que ocorre o primeiro contato com representações da morte – o cemitério, a total solidão, a lápide, o portão de passagem para a morte, a parede quebrada, por fim, as duas árvores que parecem promover a ascensão, o anoitecer e a lua crescente, sugerindo regeneração, renascimento, pós-morte.

Apesar de os livros não serem seus, Jane é quem verdadeiramente os utiliza em Gateshead. Contudo, John Reed não perde a oportunidade de exigir a sua propriedade de volta, após persegui-la por toda casa até, finalmente, descobrir o seu refúgio na janela. Como era seu hábito, John Reed acha conveniente puni-la fisicamente pela ousadia de se apropriar de um livro seu e, sadicamente, pede para ela se posicionar de maneira tal que ele possa arremessar o livro em sua direção, utilizando-o à sua maneira. É nesse momento que se dá o primeiro conflito dramático da trama, pois Jane, ao sentir o sangue escorrendo pelo pescoço, não consegue mais retomar a postura resignada de antes, reagindo passional, furiosa e violentamente, deixando extravasar toda a sua energia, represada ao longo de dez anos de submissão, exclusão e silêncio:

(...) the volume was flung, it hit me, and I fell, striking my head against the door and cutting it. The cut bled, the pain was sharp: my terror had passed its climax; other feelings succeeded.

“Wicked and cruel boy!” I said. “You are like a murderer – you are like a slave-driver – you are like the Roman emperors!”

(...)

He ran headlong at me; I felt him grasp my hair and shoulder: he had closed with a desperate thing. I really saw in him a tyrant: a murderer. I felt a drop or two of blood from my head trickle down my neck, and was sensible of somewhat pungent suffering: these sensations for the time predominated over fear, and I received him in frantic sort. I don’t very well know what I did with my hands, but he called me “Rat! rat!” and bellowed out aloud. (BRONTË, 2000, p. 11)²¹⁸

Metaforicamente, o sangue que Jane sente escorrer pelo seu corpo e que muda os seus humores, tornando-a agressiva, como nunca havia sido antes, é o primeiro sangue menstrual, que chega anunciando a força da sexualidade de Jane, uma sexualidade tão

²¹⁸ “(...) o volume lançado fora atingiu-me e eu caí, batendo e cortando a cabeça contra a porta. O corte sangrou, a dor foi aguda: meu terror ultrapassara seu clímax: outros sentimentos o sucederam.

- Menino malvado e cruel! – disse eu – Você é como um assassino, é como um feitor de escravos, é como os imperadores romanos!

(...)

Ele se atirou contra mim: senti-o agarrando meus cabelos e ombros: ele se atracou com uma criatura desesperada. Eu realmente via nele um tirano, um assassino. Senti uma ou duas gotas de sangue pingando da minha cabeça e escorrendo pelo pescoço, e fui tomada de uma dor de certa forma aguda: essas sensações, naquele momento, predominaram sobre o medo, e eu o enfrentei de um modo frenético. Não sei muito bem o que fiz com minhas mãos, mas ele me chamou de “Ratazana” e urrou muito alto.” (BRONTË, 1996, pp. 16-17)

furiosa e intensa que se aproxima da violência, o que nos reporta às idéias de René Girard quanto aos pontos de convergência entre a violência, a sexualidade e a exposição ao sangue.

Jane é, então, acusada de subversão pelos empregados da casa: “What a fury to fly at Master John!”, “Did ever anybody see such a picture of passion!” (BRONTË, 2000, p. 11)²¹⁹. É nesse momento que Mrs. Reed decide trancafiá-la no cômodo vermelho.

1.1.O cômodo vermelho: iniciação e autoconhecimento

Em meio ao acesso de fúria por que é tomada, Jane é arrastada para o cômodo vermelho, isolado dos outros aposentos da casa, onde permanece, pelo restante do dia, trancafiada, de castigo. Podemos afirmar que é nesse cenário, colorido pelo vermelho da paixão e do sangue, associado simultaneamente à menstruação e à morte, que começa o ritual iniciático de Jane, ou, numa visão mais moderna e mais literária, é aqui que se inicia o seu processo de formação. É nesse quarto que Jane toma conhecimento da morte, do sagrado e, de certa maneira, também da sexualidade. A descrição do cômodo vermelho impressiona pela intensa sensualidade contida na disposição e coloração da mobília, em especial no contraste estabelecido entre o vermelho da decoração e o branco de alguns objetos, o que nos faz pensar na primeira menstruação da jovem Jane e na sua virgindade. Já a cor preta do mogno corresponde às representações da morte contidas nesse quarto:

A bed supported on massive pillars of mahogany, hung with curtains of deep red damask, stood out like a tabernacle in the centre; the two large windows, with their blinds always drawn down, were half shrouded in festoons and falls of similar drapery; the carpet was red; the table at the foot of the bed was covered with crimson cloth; the walls were a soft fawn colour, with a blush of pink in it; the wardrobe, the toilet-table, the chairs were of darkly polished old mahogany. Out of these deep surrounding shades rose high, and glared white, the piled-up mattresses and pillows of the bed, spread with a snowy Marseilles counterpane. Scarcely less prominent was an ample, cushioned easy-chair near the head of the bed, also white, with a footstool before it; and looking, as I thought, like a pale throne. (BRONTË, 2000, pp. 13-14)²²⁰

²¹⁹ “Que fúria, para atacar o Sr. John!”, “Alguém já viu tal cena de cólera?!” (BRONTË, 1996, p. 17)

²²⁰ “Uma cama apoiada em massivos pilares de mogno, em torno da qual caíam cortinas adamascaadas de um vermelho profundo, sobressaía como um tabernáculo ao centro; as duas janelas grandes, com suas venezianas sempre abaixadas, ficavam semi-ocultas por festões e caimentos de drapeado semelhante; o tapete era vermelho; a mesa ao pé da cama era coberta por uma toalha escarlate; as paredes tinham uma cor suave castanho-amarelada, com um matiz cor-de-rosa; o guarda-roupa, a

A palavra escolhida para qualificar a cama, *tabernacle*, “tabernáculo” em português, já é uma indicação da presença do sagrado nesse cômodo. *Tabernacle*, segundo a definição do *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary*, significa “1 OLD USE a place of worship. 2 SPECIALIZED in a Roman Catholic church, the box in which holy bread and wine are kept.”²²¹ Desse modo, a passagem acima alude tanto ao Cristianismo quanto à conexão arquetípica do ser humano com o sagrado, pois a cama, rodeada de cortinas de um vermelho profundo, sendo a mobília sobressalente do aposento, é o lugar onde se consuma o ato sexual, a união carnal de dois corpos, que, em muitas religiões antigas, é considerada uma das maneiras de transcender e atingir o êxtase místico por meio do orgasmo, o que aproxima o sagrado do erótico, colocados em posições antagônicas na cultura ocidental desde a valorização judaico-cristã da castidade. Em outras palavras, a cama que se destaca no cenário vermelho descrito por Jane simboliza iniciação ao conhecimento da sexualidade, das paixões intensas, até então ignorado pela protagonista. As janelas fechadas indicam a completa falta de acesso ao mundo exterior, a clausura e o silêncio impostos sobre a menina, tal como nos rituais iniciáticos femininos, nos quais predominava o tabu do silêncio, como descrito por Eliade no capítulo anterior.

Mais adiante, Jane prossegue na descrição do quarto, associando-o, dessa vez, à morte, como podemos deduzir do seguinte trecho:

This room was chill, because it seldom had a fire; it was silent, because remote from the nursery and kitchens; solemn, because it was known to be so seldom entered. (...)

Mr. Reed had been dead nine years: it was in this chamber he breathed his last; here he lay in state; hence his coffin was borne by the undertaker’s men; and, since that day, a sense of dreary consecration had guarded it from frequent intrusion. (BRONTË, 2000, p. 14)²²²

Os adjetivos utilizados pela narradora, “frio”, “silencioso” e “solene”, estão em íntima relação com a ideia de morte e de sacralidade: o quarto é frio, porque não há

penitente e as cadeiras eram de mogno antigo com verniz escuro. Dessas sombras profundas à volta erguiam-se altos e reluziam brancos os colchões e travesseiros sobrepostos, cobertos com uma colcha névia de tecido de algodão pesado. Pouco menos proeminente era a ampla poltrona acolchoada perto da cabeceira da cama, também branca, com um banquinho para os pés à sua frente e parecendo, como pensava eu, um trono pálido.” (BRONTË, 1996, p. 21)

²²¹ “1. USO ANTIGO lugar de adoração. 2. ESPECIALIZADO em uma igreja Católica Romana, o recipiente onde o pão e o vinho sagrados são mantidos.” (Tradução nossa)

²²² “O quarto era frio, porque raras vezes se acendia nele um fogo; era silencioso, porque distante do quarto dos brinquedos e das cozinhas; solene, porque se sabia que quase nunca era usado. (...)

O sr. Reed morrera nove anos atrás: nesse quarto havia dado seu último suspiro; ali jazera em câmara ardente; dali fora levado pelos homens da funerária; e desde esse dia uma sensação de mórbida sacralidade protegia o aposento de intrusões freqüentes.” (BRONTË, 1996, pp. 21-22)

fogo, pois onde há fogo, há vida; é silencioso por ser o recesso da morte, longe das atividades joviais das crianças, e do preparo do alimento dos vivos nas cozinhas; é solene, pois, como Jane narra logo em seguida, é um lugar consagrado, muito bem lembrado por todos da casa como o recinto da morte do patriarca, do “rei” que costumava ocupar o “trono pálido” agora vazio. Em suma, o cômodo vermelho é, a um só tempo, respeitado e temido, como ocorre com os lugares considerados sagrados.

O espelho, ao refletir a imagem de Jane, revela uma representação inaugural dela mesma, que ela, imediatamente, associa ao mundo espiritual, espectral, sobrenatural, “supersticioso”:

Returning, I had to cross before the looking-glass; my fascinated glance involuntarily explored the depth it revealed. All looked colder and darker in that visionary hollow than in reality; and the strange little figure there gazing at me, with a white face and arms specking the gloom, and glittering eyes of fear moving where all else was still, had the effect of a real spirit (...)

Superstition was with me at that moment; (...) (BRONTË, 2000, p. 14 – grifo nosso)²²³

Esse estranhamento de si mesma, sentido por Jane ao se mirar no espelho, atesta o profundo desconhecimento de sua própria subjetividade, projetada no espelho como uma alteridade, como um reflexo de seu duplo. Ademais, o espelho, em contrapartida, também reflete o desejo romântico por autoconhecimento, a necessidade de autorevelação, em estreita conexão com a noção de espiritualidade e de sacralidade, associada por Jane, quando criança, à superstição. Conhecer a si mesmo é conhecer a ordem divina do mundo, esta parece ser a máxima romântica de exaltação da subjetividade.

Contudo, a iniciação catamenial de Jane adquire uma grande conotação de violência, sendo o resultado de uma punição injusta, consequência do quadro social instaurado em Gateshead. Jane passa a tomar consciência disso nesse momento da narrativa, quando começa a especular as razões pelas quais era tão maltratada e rejeitada pelos moradores da mansão. É então que Jane percebe que o que incomoda os Reeds é a sua diferença, o fato de não ser um deles, a sua condição de *outcast*, o que faz dela o

²²³ “Retornando, eu tinha de passar diante do espelho; meu olhar fascinado, involuntariamente explorou a profundidade que ele revelava. Naquele vazio visionário tudo parecia mais frio e escuro do que na realidade: e o estranho e pequeno vulto ali me observando, com o rosto e os braços brancos manchando a escuridão, os olhos cintilantes de medo se movendo onde todo o resto era estático, teve o efeito de um verdadeiro espírito (...)

A **superstição** me acompanhava naquele momento (...)” (BRONTË, 1996, pp. 22-23 – grifo nosso)

bode expiatório de todos da mansão, inclusive dos empregados. Em suas próprias palavras:

I was a discord in Gateshead Hall: I was like nobody there: I had nothing in harmony with Mrs. Reed or her children, or her chosen vassalage. If they did not love me, in fact, as little did I love them. They were not bound to regard with affection a thing that could not sympathize with one amongst them; a heterogeneous thing, opposed to them in temperament, in capacity, in propensities; a useless thing, incapable of serving their interest, or adding to their pleasure; a noxious thing, cherishing the germs of indignation at their treatment, of contempt of their judgment. I know that I had I been a sanguine, brilliant, careless, exacting, handsome, romping child – though equally dependent and friendless – Mrs. Reed would have endured my presence more complacently; her children would have entertained for me more of the cordiality of fellow-feeling; the servants would have been less prone to make me the **scape-goat** of the nursery. (BRONTË, 2000, pp. 15-16 – grifo nosso)²²⁴

Por ser um membro excluído do grupo – dissonante, heterogênea, vista como inútil e perniciosa – por não se adequar às suas características, optando por uma maneira peculiar de ser, Jane se torna o meio através do qual todos os residentes canalizam a sua raiva e agressividade, a depositária de todas as faltas cometidas por todos os habitantes, o bode que deve ser enviado para o deserto, ou seja, para longe da comunidade, para o cômodo isolado da mansão, bem de acordo com os rituais de expulsão do bode expiatório descritos por Eliade e estudados no capítulo anterior.

A lembrança de seu tio como figura paterna protetora vem junto com a lembrança mórbida de sua morte, e com o receio de que o cômodo vermelho pudesse ser “mal-assombrado” pelo seu espírito. A sensação de estar sendo vigiada por uma entidade protetora vinda do além-túmulo não traz conforto nem alívio para Jane. Muito ao contrário, desesperada com a ideia de estar tão ao alcance de uma visitação sobrenatural, Jane é acometida de um ataque histérico, seguido de um desmaio, que põe fim à sua clausura. A reação aflita de Jane, ao se imaginar envolvida por uma presença sobrenatural, põe em relevo a estranheza com que a modernidade experimenta a noção

²²⁴ “Eu era um tom dissonante em Gateshead Hall; era diferente de todos ali; não tinha nenhuma harmonia com a sra. Reed ou seus filhos, ou a criadagem que ela escolhera. Se eles não me amavam, na verdade tampouco eu os amava. Eles não eram obrigados a considerar com afeição um ser que não podia simpatizar com nenhum deles; um ser heterogêneo, oposto a eles em temperamento, em capacidade, em propensões; um ser inútil, incapaz de servir aos seus interesses ou acrescentar algo ao seu prazer; um ser pernicioso, cultivando os germes da indignação diante do tratamento que lhe dispensavam, do desprezo de seu julgamento. Eu sabia que se fosse uma criança otimista, brilhante, despreocupada, exigente, bonita e foliata – embora igualmente dependente e sem amigos – a sra. Reed teria suportado minha presença com mais complacência; suas crianças me teriam dispensado mais do calor do companheirismo; as empregadas estariam menos inclinadas a me transformar no **bode expiatório** das crianças.” (BRONTË, 1996, p. 24)

de um possível contato com os seus ancestrais, fundindo essa expectativa com o medo e com o horror. É bem verdade que, mesmo para os povos antigos, o contato com os ancestrais é ocasião de muito respeito e de muito temor, mas se revela necessário para a realização de um determinado ritual, ou de uma determinada iniciação. Embora identifiquemos uma analogia entre rituais iniciáticos e o episódio do cômodo vermelho, ressaltamos aqui a diferença entre o modo sagrado e o modo profano de ser por meio da reação de Jane. A aflição, o medo e a completa sensação de desamparo diante do desconhecido são modos de reagir tipicamente humanos, em que a insegurança do ser que não se sente vitalmente conectado a forças divinas transparece ao menor sinal de dúvida, quando o alicerce sobre o qual a razão humana, em especial o alicerce construído pela ciência moderna, encontra-se fundada é abalado pelo que permanece incógnito e misterioso.

Esse primeiro encontro de Jane com as noções de sagrado, sexualidade e morte no cômodo vermelho imprime na protagonista emoções que reverberam por toda a narrativa, associadas ao trauma vivenciado na infância. A ambigüidade do sentimento de Jane em relação ao seu tio paterno, por exemplo, que oscila entre a sensação de proteção e o medo, dá o tom de todas as suas relações posteriores mais significativas com o sexo masculino, como apontado em estudo de Madeleine Wood, abordado em nosso primeiro capítulo.

Os acontecimentos do cômodo vermelho estão contidos nos dois primeiros capítulos do romance, o que nos faz pensar em tal episódio não apenas como o segundo nascimento de Jane – à maneira dos rituais iniciáticos da puberdade, interpretados como o nascimento do jovem para a vida adulta – mas como o nascimento em si, o primeiro, a revelação para nós, na qualidade de leitores, do caráter da heroína. A partir desse evento traumático, podemos estabelecer conexões entre a protagonista e outras personagens, entre o seu passado e o seu futuro, além de compreender as motivações e reações de Jane por todo o seu percurso formativo.

A primeira coisa lembrada por Jane ao se recuperar do desmaio é a visão do fogo da lareira atravessado por barras grossas e negras, o que simboliza a recente clausura a que foi submetida: “The next thing I remember is, waking up with a feeling as if I had had a frightful night-mare, and seeing before me a terrible red glare, crossed with thick

black bars.” (BRONTË, 2000, p. 18)²²⁵ O fogo, o “clarão vermelho”, descrito como terrível, alude, imagisticamente, ao cômodo vermelho, sendo a ideia de prisão completada pela imagem das grossas barras.

Os dias que se seguem após o encarceramento de Jane são de um longo ostracismo, o que leva Elaine Showalter a relacionar esse momento da narrativa a rituais de passagem da infância para a adolescência, conforme alegamos no primeiro e no terceiro capítulos deste trabalho. Mrs. Reed passa a negligenciar ainda mais a jovem Jane, excluindo-a de todas as atividades familiares, inclusive das festividades de Natal e de Ano Novo. Jane deseja fugir de Gateshead, mas, diante da impossibilidade, pensa, recorrentemente, na morte, resigna-se à solidão e à depressão, sendo Bessie, a babá, a única residente da mansão com quem Jane se relaciona afetuosamente. É bastante freqüente a menção que Jane faz aos seus “nervos”, que não estavam em bom estado, fato este atestado por Mr. Lloyd, uma espécie de farmacêutico local, que identifica esse estado “nervoso” de Jane. Parece-nos claro que o desespero vivenciado por Jane no quarto vermelho, o excesso de emoções e a inconsciência decorrente do desmaio fizeram com que a menina experimentasse um estado muito próximo da loucura, que ela, ao longo de toda a sua trajetória, tentará evitar.

O estado depressivo de Jane é tão intenso que ela já não se envolve com os livros que a fascinavam tanto. Ao contrário, livros que a encantavam como *Gulliver’s Travels*, parecem-lhe agora sombrios e melancólicos. Jane chega à conclusão de que não há mais espaço para seres encantados na Inglaterra:

(...) for as to the elves, having sought them in vain among foxglove leaves and bells, under mushrooms and beneath the ground-ivy mantling old wall-nooks, I had at length made up my mind to the sad truth that they were all gone out of England to some savage country, where the woods were wilder and thicker, and the population more scant; (...) (BRONTË, 2000, p. 21)²²⁶

Tal passagem sinaliza tanto o término da infância de Jane, que, após o encarceramento no cômodo vermelho, já não se sente mais seduzida por histórias fantasiosas e ingênuas, quanto o término da infância do mundo, que já não comporta

²²⁵ “A próxima coisa de que me recordo é de ter acordado com uma sensação como se tivesse tido um horripilante pesadelo, e ver diante de mim um terrível clarão vermelho, atravessado por grossas barras negras.” (BRONTË, 1996, p. 29)

²²⁶ “(...) pois quanto aos elfos, tendo-os procurado em vão em meio a folhas de dedaleiras e campânulas, sob cogumelos, e embaixo de heras rasteiras que cobriam velhos cantos de paredes, finalmente me decidira pela triste verdade de que eles todos haviam partido da Inglaterra para ganhar alguma terra selvagem onde as florestas eram mais agrestes e espessas e a população mais esparsa; (...)” (BRONTË, 1996, p. 32)

mais essas mesmas histórias, tendo alcançado a sua fase adulta com a modernidade, com a organização social industrial, cuja maior representante no contexto do século XIX é, sem dúvida alguma, a Inglaterra que Jane referencia. Georg Lukács assinala essa maturidade da modernidade quando define o romance, gênero moderno representativo da ordem burguesa no mundo ocidental, como a “forma da virilidade madura” (LUKÁCS, 2000, p. 86), como demonstramos no nosso segundo capítulo. O romance é a forma literária moderna porque já não há mais espaço no imaginário moderno para deuses, presentes na infância da humanidade, para a fantasia, para narrativas criadas a partir de experiências coletivas, sendo o romance a única forma narrativa possível na modernidade, centrado nas experiências da subjetividade, nas “aventuras” mentais, privadas, de um ser destacado da sociedade, e não nas aventuras de um herói comprometido com um povo ou uma nação.

O caráter híbrido de *Jane Eyre* é evidenciado não apenas por meio da dramaticidade da narrativa, mas também através de inserções líricas ao longo do romance. Um significativo exemplo está na canção cantada por Bessie, permeada de misteriosas referências ao futuro da protagonista, comovendo tanto a pequena Jane que, ao término da balada, ela já não pode mais conter as lágrimas:

“My feet they are sore, and my limbs they are weary;
Long is the way, and the mountains are wild;
Soon will the twilight close moonless and dreary
Over the path of the poor orphan child.

“Why did they send me so far and so lonely,
Up where the moors spread and grey rocks are piled?
Men are hard-hearted, and kind angels only
Watch o’er the steps of a poor orphan child.

“Yet distant and soft the night-breeze is blowing,
Clouds there are none, and clear stars beam mild;
God, in His mercy, protection is showing,
Comfort and hope to the poor orphan child.

“E’en should I fall, o’er the broken bridge passing,
Or stray in the marshes, by false lights beguiled,
Still with my Father, with promise and blessing,
Take to His bosom the poor orphan child.

“There is a thought that for strength should avail me,
Though both of shelter and kindred despoiled:
Heaven is a home, and a rest will not fail me;
God is a friend to the poor orphan child. (BRONTË, 2000, p. 22)²²⁷

²²⁷“Meus pés estão doendo e as pernas vão cansadas;
O caminho é tão longo e há montanhas demais;

Além de anteceder a peregrinação da protagonista, essa canção traz importantes indicações da presença do sagrado na trajetória formativa de Jane. Ela é, sem dúvida, a criança órfã da balada que, já adulta, ao fugir de Thornfield, atravessa charcos e rochas, e experimenta a exaustão física, advinda da longa caminhada a ermo. Destituída de pertences e de conexões, Jane é, contudo, constantemente confortada pela natureza, que é por onde o sagrado, a divindade (*kind angels*), ou ainda o Deus cristão se manifesta – por meio do sopro suave da brisa, da ausência de nuvens e do brilho das estrelas, conforme a canção. Enquanto a natureza é acolhedora, a sociedade, em oposição, rejeita a criança órfã, sendo cruel (*men are hard-hearted*), fazendo com que ela atravesse pontes quebradiças, caminhe no pântano e seja guiada por falsas luzes, ou seja, submetendo-a a provações de ordem física e espiritual – chamamos especial atenção para o simbolismo da ponte quebradiça, cuja passagem dificultosa remete à passagem de um modo de ser para outro, nesse caso do modo de ser profano, associado à convivência com os homens mundanos, os pecadores, para o modo de ser sagrado, relacionado ao pós-morte, à eternidade do descanso no Paraíso, ao lado do pai celestial, do Deus cristão. Os Reeds são o primeiro grupo social com quem Jane estabelece contato e, com crueldade e injustiça, são os responsáveis pelas suas primeiras provações.

A ausência do pai é suprida, na canção, pela onipresença do Deus cristão, em constante diligência pelo bem-estar da menina órfã. Por outro lado, parece não haver

Logo a noite sem luz virá sobre as estradas
Encobrendo até o chão da menina sem pais;

Por que fui enviada aqui longe e sozinha,
Por essa vastidão de rochas, nada mais?
Os homens são cruéis, só com os anjos caminha
Pelas sendas da vida a menina sem pais.

E contudo, suave, a brisa vai soprando,
Não há nuvens no céu, há estrelas imortais;
Deus, que é Pai protetor, agora está mostrando
Esperança e conforto à menina sem pais.

E se acaso eu cair da ponte quebradiça,
Ou nos charcos perder-me entre luzes fatais,
Ainda assim meu Pai, com bênção e promessa,
Tomará em seu seio a menina sem pais.

Há uma coisa que força há de sempre me dar,
Mesmo quando abrigo e parentes não há mais;
Um dia haverá descanso, no céu que é meu lar;
Porque amigo é Deus da menina sem pais.” (BRONTË, 1996, pp. 33-34)

lugar nem para a figura materna, nem para qualquer divindade feminina – vale salientar que, na balada, o caminho da menina à noite é sem luz, *moonless*, ou seja, desprovido da presença lunar, associada a divindades femininas pagãs – o que reflete a tendência cristã e patriarcal dessa canção entoada por Bessie.

Um fato curioso acerca dos pais de Jane é que, de acordo com os relatos dos empregados ouvidos por Jane, ambos se casaram por amor, desafiando as convenções e os interesses financeiros da família da noiva. O pai desta, não aprovando sua união com um clérigo desfavorecido financeiramente, destitui a filha de todo o seu dinheiro. O fim do jovem casal foi extremamente trágico: o pai de Jane morre de tifo, doença contraída quando da visita aos necessitados de uma cidade fabril; após um mês, a mãe também morre infeccionada pela mesma doença, deixando Jane órfã, ainda bebê. Dessa maneira, podemos inferir que Jane herdou o caráter transgressor, desafiador e romântico dos pais, que se entregaram ao sentimento de amor que os unia, em detrimento da aprovação social, familiar e do conforto material proporcionado pelo dinheiro. Em outras palavras, Jane herdou a ousadia, a inquietação com as convenções sociais, a desaprovação da sociedade e a pobreza, o que sugere que Jane é herdeira de uma *ate*, digamos, “social”, uma adaptação da *ate* grega aos tempos modernos, uma maldição de ordem social que herdou de uma geração pregressa.

Jane deixa entrever que está preparada para sair da infância – especialmente limitada pelos muros de Gateshead – e adentrar uma nova fase de sua vida quando deseja ir para a escola, aprender coisas novas, acessar outros domínios:

Again I reflected: I scarcely knew what school was; (...) and if Bessie's accounts of school-discipline (...) were somewhat appalling, her details of certain accomplishments attained by these same young ladies were, I thought, equally attractive. (...) Besides, school would be a complete change: it implied a long journey, an entire separation from Gateshead, an entrance into a new life. (BRONTË, 2000, p. 25)²²⁸

Diante do ostracismo que lhe foi imposto, após o episódio do cômodo vermelho, Jane recorre ainda mais à natureza, que, apesar do rigoroso inverno, oferece-lhe mais abrigo e acolhimento do que os moradores da mansão. Há várias instâncias que flagram essa inclinação de Jane à natureza, que interpretamos como uma reação à rejeição e ao

²²⁸“Refleti de novo: mal sabia o que era uma escola; (...) e se os relatos de Bessie sobre a disciplina escolar (...) tinham algo de apavorante, seus detalhes sobre certas realizações dessas mesmas moças eram, achava eu, atraentes na mesma medida. (...) Além disso, a escola seria uma mudança total; implicava uma longa viagem, uma completa separação de Gateshead, a entrada numa nova vida.” (BRONTË, 1996, pp. 37-38)

menosprezo dos Reeds, como por exemplo quando Georgiana ordena que Jane pare de mexer nos seus brinquedos:

(...) an abrupt command from Georgiana to let her playthings alone (...) stopped my proceedings; and then, for lack of other occupation, I fell to breathing on the frost-flowers with which the window was fretted, and thus clearing a space in the glass through which I might look out on the grounds, where all was still and petrified under the influence of a hard frost. (BRONTË, 2000, p. 30)²²⁹

Ou ainda, quando o diretor de Lowood School, Mr. Brocklehurst, visita Gateshead com o propósito de conhecer Jane, a fim de admiti-la em sua instituição, Jane despreza a carruagem que traz o diretor da escola para dar atenção a um pássaro, que alude, claramente, ao seu desejo por liberdade:

I watched it ascending the drive with indifference: carriages often came to Gateshead, but none ever brought visitors in whom I was interested; it stopped in front of the house, the door-bell rang loudly, the new comer was admitted. All this being nothing to me, my vacant attention soon found livelier attraction in the spectacle of a little hungry robin, which came and chirruped on the twigs of the leafless cherry-tree nailed against the wall near the casement. (BRONTË, 2000, p. 30)²³⁰

Entendemos esse desvio de atenção de Jane como uma postura romântica diante do mundo, discernível por meio da recusa à organização social, ao convívio com as pessoas, com quem a protagonista, geralmente, tende a se sentir inadequada e inferiorizada, e por meio do isolamento procurado junto à natureza. Entretanto, o que Jane não suspeita é que essa carruagem traz uma nova fase de sua vida – a admissão numa instituição escolar, extremamente relevante para a sua experiência – personificada pela figura intimidante do diretor da instituição, Mr. Brocklehurst. Contudo, Jane, ao narrar o seu estado emocional antes de adentrar o recinto onde se encontra o diretor, tem consciência da mudança que tal visita está para operar em sua vida, e parece descrever a passagem ritualística por uma porta que dará acesso a um novo modo de ser:

I now stood in the empty hall; before me was the breakfast-room door, and I stopped, intimidated and trembling. (...) I feared to return to the nursery; I feared to go forward to the parlour; ten minutes I stood in

²²⁹ “(...) uma ordem abrupta de Georgiana para que não mexesse em seus brinquedos (...) interrompeu minha tarefa; (...) depois, por falta de outra ocupação, passei a bafejar sobre as flores de gelo que ornavam a janela, abrindo dessa forma um espaço no vidro através do qual pudesse olhar o jardim, onde tudo estava quieto e petrificado sob a influência de uma forte geada.” (BRONTË, 1996, pp. 45-46)

²³⁰ “Observei com indiferença seu trajeto: carruagens vinham com frequência a Gateshead, mas nenhuma jamais trazia visitantes que me interessavam; parou em frente à casa, a campainha soou forte e o recém-chegado foi recebido. Tudo isso para mim não tendo significado algum, minha atenção ociosa logo encontrou atração mais interessante no espetáculo de um pequeno tordo faminto, que pousou chilreando sobre os galhos da cerejeira desfolhada presos à parede próxima ao batente.” (BRONTË, 1996, p. 46)

agitated hesitation: the vehement ringing of the breakfast-room bell decided me; I *must* enter. (BRONTË, 2000, p. 31)²³¹

O corredor em que Jane se encontra é, precisamente, o local de transição entre a sua infância, situada, simbolicamente, no quarto dos brinquedos, e a próxima fase de sua vida, colocada diante dela, mas ainda desconhecida, encerrada atrás da porta que ela deve abrir. A hesitação traduz o medo das mudanças, a vontade de recuar. Todavia, é necessário que Jane cresça e não retroceda: o sino que toca indica a necessária transformação pela qual Jane tem que passar; ela não tem outra escolha, deve avançar para a próxima fase de sua vida, deve adentrar a sala e conhecer o seu destino, sob a forma de Mr. Brocklehurst. Segue a descrição do diretor da escola:

The handle turned, the door unclosed, and passing through and curtseying low, I looked up at – a black pillar! – such, at least, appeared to me, at first sight, the straight, narrow, sable-clad shape standing erect on the rug: the grim face at the top was like a carved mask, placed above the shaft by way of capital. (BRONTË, 2000, p. 31)²³²

Os adjetivos empregados para descrever Mr. Brocklehurst referenciam a sua presença fálica, o autoritarismo inspirado por suas características masculinas intimidantes e repressoras: empertigado, estreito, ereto. A cor preta, frequentemente presente na descrição de suas roupas e de seus traços, expressam o caráter mórbido e a má índole do diretor, cuja hipocrisia e tirania são notáveis nesse primeiro contato com a jovem Jane. Mais adiante, Jane o descreve como o autêntico Lobo Mau da história de Chapeuzinho Vermelho, o que, nesse contexto da narrativa, faz muito sentido, sendo o vermelho a cor de Jane – lembremos que Chapeuzinho Vermelho é a garota transgressora da fábula, que prefere arriscar encontrar o Lobo ao adentrar a floresta obscura, desobedecendo às ordens da mãe – pois a menina acabara de sair do cômodo vermelho, ou, segundo a nossa interpretação, encontra-se ainda sob o efeito do ritual catamenial. Ademais, Mr. Brocklehurst é quem exerce a função de antagonista na fase adolescente de sua vida, substituindo o que fora Mrs. Reed, a cruel “madrasta”, na infância de Jane: “What a face he had, now that it was almost on a level with mine! what a great nose! and what a mouth! and what large prominent teeth!” (BRONTË,

²³¹ “Agora me encontrava no corredor vazio; diante de mim estava a porta da sala de café da manhã, e eu parei, intimidada e trêmula. (...) Eu temia voltar ao quarto dos brinquedos e temia avançar até a sala; passei dez minutos em agitada hesitação; o soar veemente da campainha da sala de café da manhã me fez decidir; eu *tinha* de entrar.” (BRONTË, 1996, p. 47)

²³² “A maçaneta virou, a porta se abriu e, entrando e abaixando-me numa grande mesura, olhei para cima e vi – um pilar negro! – assim, pelo menos, me pareceu, à primeira vista, o vulto empertigado, estreito, vestido de sable, que se erguia ereto no tapete; o rosto inflexível no topo era como uma máscara entalhada, colocada no alto da coluna a título de capitel.” (BRONTË, 1996, p. 47)

2000, p. 32)²³³ O que esse trecho indica é que Jane é capaz de reconhecer o lobo que se esconde por trás da máscara benevolente e caridosa de Mr. Brocklehurst, tal como Chapeuzinho Vermelho identifica o Lobo Mau, quando este se disfarça da avó da menina.

O diálogo que se segue entre Jane e Mr. Brocklehurst é revelador do caráter inflexível, impiedoso e autoritário deste, que imprime na jovem protagonista, cuja inocência e franqueza são duramente reprimidas, uma noção de sagrado associado ao terror:

“Do you know where the wicked go after death?”
“They go to hell,” was my ready orthodox answer.”
“And what is hell? Can you tell me that?”
“A pit full of fire.”
“And should you like to fall into that pit and to be burning there for ever?”
“No, sir.”
“What must you do to avoid it?”
I deliberated a moment; my answer when it did come, was objectionable: “I must keep in good health, and not die.”
“How can you keep in good health? Children younger than you die daily. I buried a little child of five years old only a day or two since, - a good little child, whose soul is now in heaven. It is to be feared the same could not be said of you, were you to be called hence.”
(BRONTË, 2000, p. 32)²³⁴

Ao final do encontro, Mr. Brocklehurst, reforçando ainda mais essa associação entre o sagrado e o terror, entrega a Jane um livro que contém o relato da morte, certamente ocasionada por punição divina, de uma garota falsa e fingida, assim como Jane, conforme a acusação de Mrs. Reed, que aponta tais faltas no caráter de Jane: “Little girl, here is a book entitled the ‘Child’s Guide;’ read it with prayer, especially

²³³“Que rosto tinha agora que estava quase à altura do meu! Que nariz enorme! E que boca! E que dentes grandes e proeminentes!” (BRONTË, 1996, p. 48)

²³⁴“- Você sabe para onde vão os maus depois da morte?

- Eles vão para o inferno – foi minha resposta pronta e ortodoxa.

- E o que é o inferno? Pode me dizer?

- Um poço cheio de fogo.

- E você gostaria de cair nesse poço, e ficar lá queimando para sempre?

- Não, senhor.

- E o que deve fazer para evitar isso?

Refleti um momento: minha resposta, quando veio, era censurável:

- Devo manter a saúde e não morrer.

- E como pode manter a saúde? Crianças mais novas que você morrem diariamente. Enterrei uma criancinha de apenas cinco anos há um ou dois dias – uma boa criancinha, cuja alma está agora no céu. É de se temer que não se pudesse dizer o mesmo sobre você, caso você fosse chamada para lá.”
(BRONTË, 1996, pp. 48-49)

that part containing ‘an account of the awfully sudden death of Martha G_____, a naughty child addicted to falsehood and deceit.’” (BRONTË, 2000, p. 35)²³⁵

A ordem social que oprime Jane em Gateshead, fundamentada na relação de dependência financeira e na desigualdade social, é a mesma em Lowood School, dirigida pelo ganancioso e elitista Mr. Brocklehurst. A única diferença está no fato de que as injustiças sociais cometidas por este são falsamente revestidas de propósitos religiosos, são mantidas escondidas sob o seu discurso calvinista. Vejamos como se dá a transferência de Jane de uma ordem social para outra, fundamentada nos mesmos princípios hipócritas e desiguais:

“I should wish her to be brought up in a manner suiting her prospects, (...) to be made useful, to be kept humble (...)”
“Your decisions are perfectly judicious, madam,” returned Mr. Brocklehurst. “Humility is a Christian grace, and one peculiarly appropriate to the pupils of Lowood; I, therefore, direct that especial care shall be bestowed on its cultivation amongst them. I have studied how best to mortify in them the worldly sentiment of pride, (...) (...) she shall be placed in that nursery of chosen plants – and I trust she will shew herself grateful for the inestimable privilege of her election.” (BRONTË, 2000, pp. 34-35)²³⁶

A orientação de Mrs. Reed reflete o desejo da classe dominante de manter os oprimidos sob controle, humildes e úteis, visando a manutenção da organização social que a privilegia. Contudo, o que deixa Jane verdadeiramente ressentida são as injustas acusações de Mrs. Reed, que, a seu ver, maculam e corrompem essa nova fase de sua vida, retirando-lhe as esperanças de um recomeço sem perseguição, sem o sentimento de inferioridade, tão recorrente em Gateshead:

Now, uttered before a stranger, the accusation cut me to the heart: I dimly perceived that she was already obliterating hope from the new phase of existence which she destined me to enter; I felt, though I could not have expressed the feeling, that she was sowing aversion and unkindness along my future path; (...) (BRONTË, 2000, pp. 33-34)²³⁷

²³⁵ “Menina, aqui está um livro intitulado *Guia da Criança*; leia-o ao fazer suas preces, especialmente a parte que contém “um relato sobre a terrivelmente repentina morte de Martha G., uma criança maldosa, viciada em falsidade e fingimento.” (BRONTË, 1996, p. 52)

²³⁶ “- Eu desejo que ela seja educada de maneira adequada às suas possibilidades futuras (...) que se torne útil, e mantenha a humildade. (...)”

- Suas decisões são perfeitamente sensatas, senhora – respondeu o sr. Brocklehurst – A humildade é uma graça cristã, e peculiarmente apropriada às alunas de Lowood; eu, portanto, ordeno que uma atenção especial seja dada ao seu cultivo entre elas. Estudei o melhor modo de mortificar nelas o sentimento mundano do orgulho, (...)”

(...) ela será colocada naquela estufa de plantas especiais, e confio que se mostrará agradecida pelo inestimável privilégio de ter sido escolhida.” (BRONTË, 1996, pp. 51-52)

²³⁷ “Agora, proferida diante de um estranho, a acusação feriu-me até o fundo: eu percebia vagamente que ela já estava destruindo a esperança da nova fase de vida à qual me destinava. Eu sentia, embora

O destino, no sentido moderno colocado por Jane aqui (*she destined me to enter*), não é determinado por entidades sobrenaturais ou divindades, nem mesmo pelo Deus cristão; o destino de alguém desprovido material e financeiramente, como Jane em Gateshead, é determinado pelas forças sociais dominantes, representadas nesse contexto econômico do início do século XIX pela velha aristocracia inglesa. Entretanto, Jane já não pode mais se calar diante da calúnia levantada por Mrs. Reed: ela já experimentou reagir a injustiças quando, pela primeira vez, exteriorizou sua fúria, sentida em decorrência da violência covarde de John Reed, já foi aprisionada no cômodo vermelho, recinto onde suas paixões mais intensas foram fermentadas, e já não consegue conter a manifestação de suas emoções mais imediatas. Tão logo Mr. Brocklehurst deixa Gateshead, Jane se insurge contra sua “benfeitora”:

Speak I must: I had been trodden on severely and *must* turn: but how? What strength had I to dart retaliation at my antagonist? I gathered my energies and launched them in this blunt sentence:

“I am not deceitful: if I were, I should say I loved *you*; but I declare, I do not love you: I dislike you the worst of anybody in the world except John Reed; and this book about the liar, you may give to your girl, Georgiana, for it is she who tells lies, and not I.”

(...) Shaking from head to toe, thrilled with ungovernable excitement, I continued: -

“I am glad you are no relation of mine: I will never call you aunt again as long as I live. I will never come to see you when I am grown up; and if any one asks me how I liked you, and how you treated me, I will say the very thought of you makes me sick, and that you treated me with miserable cruelty.” (BRONTË, 2000, p. 36)²³⁸

Jane experimenta, ao lançar o dardo de volta contra os Reeds²³⁹, uma grande sensação de liberdade, de vitória sobre o oponente, uma força advinda da expressão de

não pudesse expressar o sentimento, que ela estava semeando aversão e crueldade ao longo do meu futuro caminho (...)” (BRONTË, 1996, p. 50)

²³⁸ “Eu precisava *falar*: fora cruelmente pisada, e *precisava* dar o troco: mas como? Que força tinha eu para atirar a flecha da vingança contra minha antagonista? Reuni minhas energias e as lancei numa frase abrupta.

- Eu não sou fingida: se fosse, diria que amo a *senhora*; mas declaro que não a amo: detesto-a mais do que a ninguém no mundo exceto John Reed: e este livro sobre a Mentirosa a senhora pode dar para a sua filha, Georgiana, pois é ela quem conta mentiras, não eu.

(...) Tremendo dos pés à cabeça, vibrando com uma excitação incontrolável, continuei:

- Fico feliz por a senhora não ser minha parente. Nunca mais a chamarei de tia enquanto viver. Nunca virei visitá-la quando for grande; e se alguém me perguntar o que sinto pela senhora e como a senhora me tratava, direi que só de pensar na senhora tenho náuseas, e que a senhora me tratava com uma implacável crueldade.” (BRONTË, 1996, pp. 53-54)

²³⁹ De acordo com o dicionário, a definição de *reed* é “1 cana, junco ou plantas semelhantes (bambu, caniço). 2 coisas feitas desse material.” Ou seja, o termo *reed* pode ser associado a instrumentos que servem para bater, para punir fisicamente.

suas paixões. Contudo, o conflito, antes silencioso, fora declarado em alto e bom som por Jane, que, ao manifestar toda a sua indignação e raiva, leva o conflito a um ponto de crise dramática. A partir desse momento, faz-se necessária a configuração de uma nova situação, um realinhamento de forças, que só é possível com a saída de Jane de Gateshead. A própria Jane e Mrs. Reed sabem que o convívio entre as duas, desse momento em diante, havia se tornado insustentável:

“(...) send me to school soon, Mrs. Reed, for I hate to live here.”
“I will indeed send her to school soon,” murmured Mrs. Reed, *sotto voce*; (...) (BRONTË, 2000, p. 37)²⁴⁰

É dessa maneira que Jane deixa Gateshead, como o bode expiatório, que deve partir com o intuito de “limpar” os vícios e pecados da casa, levando consigo as faltas alheias – o fingimento, por exemplo, de que é acusada. Contudo, mais adiante na narrativa, tomamos conhecimento que a saída de Jane instaura a crise sacrificial em Gateshead, conceito de Girard estudado no capítulo anterior. Voltaremos a esse aspecto logo mais neste capítulo.

2. Lowood School: o sagrado (in)disciplinado

Jane parte sozinha, a despeito da pouca idade, em sua jornada rumo a Lowood. Podemos afirmar que é aqui que Jane inicia a sua peregrinação em busca de si mesma, do seu *self*, de sua identidade como ser humano e como mulher. As provações vivenciadas em Lowood são antecipadas, simbolicamente, pela localização da escola, situada num vale cercado por uma floresta (lugar onde o Lobo Mau/Mr. Brocklehurst se esconde?), sendo necessário que Jane descenda, literalmente, para ali chegar. A escuridão também antecede as dificuldades a serem encontradas na instituição: “(...) as twilight deepened, we descended a valley, dark with wood, and long after the night had

Cf. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=reed>. Uma entrada mais completa pode ser encontrada no dicionário online *Dictionary.com*, que compara a definição de *reed* com uma flecha: “4. anything made from such a stalk or from something similar, as an arrow.” Cf. <http://dictionary.reference.com/browse/reed?s=t>

²⁴⁰ “- (...) Mande-me para a escola logo, sra. Reed, pois odeio viver aqui.

- Vou mesmo mandá-la para a escola logo – murmurou a sra. Reed, *sotto voce*, (...)” (BRONTË, 1996, p. 55)

overclouded the prospect, I heard a wild wind rushing amongst trees.” (BRONTË, 2000, p. 42)²⁴¹

Lowood é uma escola de caridade para órfãs, mantida através de doações de alguns membros da aristocracia local. A disciplina rígida sob a qual as meninas vivem, instituída pelo diretor, Mr. Brocklehurst, adicionada à rotina acompanhada dos rituais diários para comer, dormir, estudar, rezar, etc., nos faz pensar em Lowood como um local onde ocorre uma iniciação feminina coletiva, como descrita por Eliade, em estudo apresentado no capítulo anterior. Eis outros elementos que aproximam Lowood de rituais iniciáticos femininos coletivos: as meninas são guiadas por monitoras, há uma hierarquia de grupos que não deve ser desrespeitada, os grupos são organizados em torno de mulheres mais velhas e experientes, ou seja, as professoras, e todos os grupos são supervisionados por Miss Temple, a superintendente da escola – professora superior às outras, em vários níveis; aqui, as meninas entram crianças e saem adultas, e recebem uma formação inicial que as capacitam para o mundo prático, que, no contexto moderno do século XIX, se traduz em um mundo mercantilizado e profissionalizado. As meninas em Lowood também se acercam de questões relacionadas ao sagrado e à morte: o contato com o sagrado se dá por meio do Calvinismo implacável e patriarcal divulgado pelo diretor; e o acesso à morte ocorre de maneira bastante trágica, por meio da morte próxima e real de muitas das meninas.

Jane narra a sua chegada em Lowood como a chegada a um labirinto, a um lugar secreto, misterioso, onde, guiada por uma mulher mais velha – uma professora – se vê perante uma “congregação de meninas”, utilizando o termo “congregação”, recorrente em contextos religiosos, para descrever o cenário que se desenvolve à sua frente:

Led by her, I passed from compartment to compartment, from passage to passage, of a large and irregular building; till, emerging from the total and somewhat dreary silence pervading that portion of the house we had traversed, we came upon the hum of many voices, and presently entered a wide, long room, with great deal tables, two at each end, on each of which burnt a pair of candles, and seated all round on benches, a congregation of girls of every age from nine or ten to twenty. (BRONTË, 2000, p. 43)²⁴²

²⁴¹ “(...) à medida que o crepúsculo foi se aprofundando, descemos por um vale de bosques escuros, e muito depois de a noite chegar cobrindo tudo de nuvens ouvi um vento forte soprando entre as árvores.” (BRONTË, 1996, p. 61)

²⁴² “Levada por ela passei de compartimento a compartimento, e de corredor a corredor, de um grande prédio irregular; até que, emergindo do silêncio completo e até certo ponto lúgubre que dominava aquela parte da casa que tínhamos atravessado, ouvimos o murmúrio de muitas vozes, e de repente entramos numa sala larga e comprida, com grandes mesas de pinho, duas em cada extremidade, em

Algo a ser ressaltado nessa descrição é a caracterização solene do lugar, além da estrutura simétrica da organização espacial, indicando ordem, regularidade, disciplina, noções ensinadas à exaustão às meninas de Lowood.

Logo no primeiro dia após a sua chegada, Jane percebe as condições precárias da escola: muito frio, comida escassa e de má qualidade, roupas velhas e insuficientes, pouca luz. Dentre as professoras, Miss Temple é a que lhe chama mais atenção, cuja presença impactante, somada à notável generosidade e benevolência de seu caráter, causam em Jane uma admiração inesquecível, compatível não apenas com o sobrenome da professora – *temple*, “templo”, lugar de adoração, reverência e veneração – mas também com o seu primeiro nome, Maria, nome da mãe de Jesus, a mais reverenciada das mulheres do Cristianismo. Eis a descrição da entrada suntuosa de Miss Temple na sala de aula:

(...) when, as my eye wandered from face to face, the whole school rose simultaneously, as if moved by a common spring.

What was the matter? I had heard no order given: I was puzzled. Ere I had gathered my wits, the classes were again seated; but as all eyes were now turned to one point, mine followed the general directions, and encountered the personage who had received me last night. She stood at the bottom of the long room, on the hearth; for there was a fire at each end (...)

(...) I suppose I have a considerable organ of veneration, for I retain yet the sense of admiring awe with which my eyes tracked her steps. (BRONTË, 2000, p. 47)²⁴³

Mais uma vez, a natureza está em misteriosa e sobrenatural sintonia tanto com as circunstâncias sociais próximas a Jane, quanto com o seu estado de alma. Jane inicia sua estada em Lowood em janeiro, portanto, em meio ao inverno europeu, que, no vale obscuro no qual a escola está localizada, parece ainda mais rigoroso, com ventos mais penetrantes e chuvas mais intensas. Essas condições climáticas estão em total sintonia com as condições sociais vivenciadas na escola, imersa na mais completa pobreza, decorrente da falta de investimentos por parte do diretor no bem estar das alunas. A

cada qual queimava um par de velas e, sentadas ao redor em bancos, uma congregação de meninas de todas as idades, de nove ou dez até vinte anos.” (BRONTË, 1996, p. 63)

²⁴³“(...) quando, à medida que meus olhos vagavam de rosto em rosto, toda a escola se levantou ao mesmo tempo, como que impulsionada por uma mola comum.

O que estava acontecendo? Eu não ouvira nenhuma ordem; fiquei intrigada. Antes de eu entender o que se passava, as classes se sentaram de novo, mas, como todos os olhos agora se voltavam para um único ponto, os meus seguiram a direção geral, e encontraram a personagem que me recebera a noite passada. Ela estava parada no fundo da longa sala, perto da lareira, pois havia um fogo em cada extremidade; (...)

(...) Suponho ter um considerável senso de admiração, pois ainda posso relembrar o sentimento de admirada estupefação com que meus olhos seguiram seus passos.” (BRONTË, 1996, pp. 67-68)

economia mesquinha sob a qual a instituição é dirigida poupa as meninas de um contato mais frequente com o fogo, associado, simbolicamente, a conforto, afeto, amizade, o que implica em afirmar que a escola encontra-se desprovida não apenas de calor físico, mas, sobretudo, de calor humano. Em vista disso, não é à toa que a narradora geralmente posiciona Miss Temple perto de lareiras, velas e outras fontes de calor – a exemplo do trecho supracitado – como se, dessa maneira, toda a sua luz, relacionada ao seu caráter bondoso, semidivinal, e também à sua admirável inteligência, pudesse se tornar visível por meio do fogo.

O fogo e a sensação de calor também são recorrentes nas descrições de Helen Burns, como o próprio nome indica: Helen, referência a *hell*, “inferno”; Burns, *burns*, conjugação do verbo *burn* – “queimar”, “arder”, “acender”, “pôr fogo” – na terceira pessoa do singular. Do modo como lemos o nome da personagem em inglês, podemos traduzi-lo como “Helen queima”, ou “arde”, “acende”, “põe fogo”. A luz e o calor que emanam de Helen são transposições simbólicas de seu brilhantismo, de sua inteligência primorosa e de sua nobreza de caráter, tão genial e grandioso que se torna transgressor para os padrões limitados e coercivos de Lowood. Helen é a presença angelical que ensinará a Jane, por meio da amizade, como lidar com suas emoções mais instintivas, tais como a raiva e o sentimento de autocomiseração, e como crer num Pai criador amável, justo, e de um amor infinito pela humanidade, capaz de acolher, após a morte, todas as suas criaturas, sem exceção. Miss Temple e Helen Burns ensinam valiosas lições a Jane no concernente ao controle das emoções e à necessidade de enfrentamento das adversidades. Helen Burns, em especial, instrui Jane sobre como educar as paixões, não só através de suas palavras, mas, sobretudo, através de sua própria postura, por meio de sua conduta tolerante. Quando Helen verdadeiramente tolera e compreende, por exemplo, as injustiças e punições físicas de Miss Scatcherd, o contraste entre a sua reação estoica e a reação passional de Jane fica evidente: “Not a tear rose to Burns’s eye; and, while I paused from my sewing, because my fingers quivered at the spectacle with a sentiment of unavailing and impotent anger, not a feature of her pensive face altered its ordinary expression.” (BRONTË, 2000, p. 54)²⁴⁴

Contudo, essa atitude de Helen não a isenta do sofrimento, contido nas lágrimas silenciosas da menina, como podemos deduzir do flagrante dado por Jane após o

²⁴⁴ “Nenhuma lágrima surgiu nos olhos de Burns; e, enquanto eu interrompi minha costura, pois meus dedos tremiam diante desse espetáculo com um sentimento de ira inútil e impotente, nem um traço daquele rosto pensativo alterou sua expressão costumeira.” (BRONTË, 1996, p. 77)

incidente acima transcrito: “Burns obeyed: I looked at her narrowly as she emerged from the book-closet; she was just putting back her handkerchief into her pocket, and the trace of a tear glistened on her thin cheek.”(BRONTË, 2000, p. 54)²⁴⁵ Essa contenção da dor é ainda mais comovente, ainda mais se tratando de uma personagem tão empática como Helen Burns. Sua atitude contida, porém digna e altiva, adicionada à falta de humanidade com que é tratada, intensifica o *pathos* em relação a ela, o que contribui para a dramaticidade do romance.

Após esse episódio, Helen expõe a Jane a sua doutrina (*the doctrine of endurance*), assim como a sua fé particular na Salvação Universal – uma clara oposição à doutrina calvinista, fundamentada na crença da eleição divina – como o seguinte diálogo travado entre as duas personagens demonstra:

“But that teacher, Miss Scatcherd, is so cruel to you?”

“Cruel? Not at all! She is severe: she dislikes my faults.”

“And if I were in your place I should dislike her: I should resist her; if she struck me with that rod, I should get it from her hand; I should break it under her nose.”

“Probably you would do nothing of the sort: but if you did, Mr. Brocklehurst would expel you from the school; that would be a great grief to your relations. **It is far better to endure patiently a smart which nobody feels but yourself, than to commit a hasty action whose evil consequences will extend to all connected with you** – and, besides, the Bible bids us return good for evil.”

“But then it seems disgraceful to be flogged, and to be sent to stand in the middle of a room full of people; you are such a great girl: I am far younger than you, and I could not bear it.”

“Yet it would be your duty to bear it, if you could not avoid it: it is weak and silly to say you *cannot* bear what it is your fate to be required to bear.”

I heard her with wonder: I could not comprehend this **doctrine of endurance**; and still less could I understand or sympathize with the forbearance she expressed for her chastiser. Still, I felt that Helen Burns considered things by a light invisible to my eyes. (BRONTË, 2000, pp. 55-56 – grifos nossos)²⁴⁶

²⁴⁵ “Burns obedeceu: fixei os olhos nela quando surgiu da saleta dos livros; estava guardando o lenço no bolso, e o vestígio de uma lágrima reluzia em sua face.” (BRONTË, 1996, p. 77)

²⁴⁶ “- Mas aquela professora, a sra. Scatcherd, ela não é cruel com você?

- Cruel? De jeito nenhum! Ela é severa; tem aversão a meus erros.

- Eu se estivesse em seu lugar, eu teria aversão a ela; tentaria resistir; se me batesse com aquele açoite, eu o tomara de sua mão; iria quebrá-lo debaixo do nariz dela.

- Provavelmente não faria nada assim: mas se fizesse, o sr. Brocklehurst a expulsaria da escola: isso seria uma grande tristeza para a sua família. **É muito melhor suportar com paciência uma dor aguda que ninguém além de você sente, do que cometer uma ação impensada cujas terríveis consequências se estendam a todos os que estão ligados a você;** e, além disso, a Bíblia diz que devemos retribuir o mal com o bem.

- Mas também me parece vergonhoso ser surrada, e receber ordens para ficar de pé no meio de uma sala cheia de pessoas; e você é uma garota tão crescida: sou muito mais nova que você, e não aguentaria isso.

Jane logo conseguirá enxergar as coisas sob a perspectiva de Helen, quando sua tolerância é testada a partir da humilhação pública a que Mr. Brocklehurst a submete. Essa será a primeira provação quanto ao controle de sua raiva e violência diante das injustiças de Lowood, e essa experiência faz com que Jane carregue os ensinamentos de Helen consigo ao longo de toda a sua trajetória formativa. Voltaremos a esse evento logo mais.

O trecho que grifamos extraído da fala de Helen evidencia a sua predisposição a exercer a função do bode expiatório na comunidade em que está inserida: ela prefere sofrer o mal sozinha a permitir que esse mesmo mal se estenda àqueles que lhe rodeiam. Em outras palavras, diante das adversidades coletivas, o autosacrifício parece ser a melhor opção para Helen. Certamente, é uma opção preferível à vingança, condenada pela Bíblia, como a própria Helen argumenta, além de lhe parecer um método bastante injusto, como podemos depreender de suas palavras a seguir:

“You will change your mind, I hope, when you grow older: as yet you are but a little untaught girl.”

“But I feel this, Helen: I must dislike those who, whatever I do to please them, persist in disliking me; I must resist those who punish me unjustly. It is as natural as that I should love those who show me affection, or submit to punishment when I feel it is deserved.”

“Heathens and savage tribes hold that doctrine, but Christians and civilized nations disown it.”

“How? I don’t understand?”

“It is not violence that best overcomes hate – nor vengeance that most certainly heals injury.”

“What then?”

“Read the New Testament, and observe what Christ says, and how he acts – make his word your rule, and his conduct your example.”

“What does he say?”

“Love your enemies; bless them that curse you; do good to them that hate you and despitefully use you.”

“Then I should love Mrs. Reed, which I cannot do; I should bless her son John, which is impossible.” (BRONTË, 2000, pp. 57-58)²⁴⁷

- Mesmo assim esse seria o seu dever, se não fosse possível evitar: é demonstração de fraqueza e tolice dizer que você *não aguenta* o que é o seu destino ter de aguentar.

Ouvi o que ela disse com surpresa: não conseguia entender essa **doutrina de tolerância**; e menos ainda eu entendia ou partilhava da clemência que expressava e relação àquela que a punia. Mesmo assim, sentia que Helen Burns considerava as coisas a uma luz invisível aos meus olhos. (BRONTË, 1996, p. 79 – grifos nossos)

²⁴⁷“- Você vai mudar de ideia, espero, quando ficar mais velha; por enquanto é apenas uma menininha que tem muito a aprender.

- Mas eu sinto isso, Helen: devo detestar aqueles que, não importa o que eu faça para agradá-los, persistem em me detestar; devo resistir àqueles que me punem injustamente. Isso é tão natural como eu sentir amor por aqueles que me demonstram afeição, ou me submeter a um castigo se sentir que é merecido.

Helen claramente contrapõe a vingança e a violência como maneiras de combater o ódio ao exemplo de Cristo, o redentor universal da humanidade, o maior bode expiatório da história ocidental, aquele que teve a vida sacrificada em nome de todos os pecadores. Vejamos que Helen coloca a primeira situação como uma situação de crise sacrificial, segundo a definição de Girard, conforme vimos no capítulo anterior, em oposição ao grande sacrifício de Cristo, sendo este necessário para que a paz e a harmonia fossem instauradas, o que está de acordo com a argumentação de Girard, que relaciona o sacrifício a uma necessidade comunitária, realizada com o fim de controlar a violência intestina ao ser humano.

Mostrando estar de acordo com a ideologia colonialista dominante, Helen associa a violência e a vingança a sociedades primitivas, consideradas bárbaras e selvagens, acreditando na superioridade do Cristianismo e das nações consideradas civilizadas, repetindo, assim, o discurso imperialista inglês. Todavia, enquanto Helen se apóia nos alicerces fundadores do pensamento ocidental, ou seja, no Cristianismo e na noção de civilização europeia, Jane parece se inclinar para a “barbárie” e a “selvageria” dos povos primitivos, identificando-se com o seu desejo por retaliação diante das injustiças cometidas pelo inimigo, esquecendo-se do exemplo cristão. Embora saibamos que esse comportamento impulsivo de Jane sofrerá ajustes e se amoldará, por meio dos ensinamentos da própria Helen e de Miss Temple, aos padrões comportamentais civilizados e cristãos da Inglaterra Vitoriana, sua natureza inquieta, romântica, espontânea e convulsiva fará com que experimente situações que a colocam na margem, na fronteira entre o aceitável e o censurável, entre a civilização e a barbárie, entre a sociedade e a natureza, ou, colocando em termos que se aproximam do objetivo do nosso trabalho, entre a religião institucionalizada e a noção de sagrado, inspirada pelo contato da subjetividade com a natureza.

-
- Bárbaros e tribos selvagens seguem essa doutrina, mas cristãos e nações civilizadas a rejeitam.
 - Como? Não estou entendendo.
 - A violência não é a melhor maneira de superar o ódio, nem é a vingança a melhor maneira de sanar a injúria.
 - O que é então?
 - Leia o Novo Testamento, e observe o que Cristo diz e como Ele age; faça da palavra dEle a sua lei, e da conduta dEle o seu exemplo.
 - O que Ele diz?
 - Ame os seus inimigos, abençoe os que o amaldiçoam, faça o bem para aqueles que o odeiam e o usam com malícia.
 - Então eu deveria amar a sra. Reed, o que não consigo: e deveria abençoar seu filho John, o que é impossível.” (BRONTË, 1996, p. 82)

No diálogo transcrito acima, o apelo de Jane às suas emoções individuais, à sua subjetividade, e os seus questionamentos, reveladores de sua incompletude, refletem a sua vocação para a formação, para uma peregrinação em busca de (auto)conhecimento, diferente da disposição de ânimo de Helen, cujo caráter, a despeito da pouca idade da personagem, já se manifesta pronto, coeso, desapegado de qualquer indício de subjetividade, preparado, não para uma jornada formativa, mas para uma jornada em direção ao sagrado, a uma ascese completa e absoluta. Helen se encontra num estágio de envolvimento com o sagrado tão avançado, que elabora uma crença particular, devotada a um Deus de amor, de bondade e de inclusão, muito diferente do Deus calvinista de Mr. Brocklehurst, que elege alguns poucos em detrimento da exclusão de uma grande maioria. Vejamos como Helen explica a sua fé na Salvação Universal, ainda no mesmo diálogo com Jane:

Life appears to me too short to be spent in nursing animosity, or registering wrongs. We are and must be, one and all, burdened with faults in this world: but the time will soon come when, I trust, we shall put them off in putting off our corruptible bodies; when debasement and sin will fall from us with this cumbrous frame of flesh, and only the spark of the spirit will remain, - the impalpable principle of life and thought, pure as when it left the Creator to inspire the creature: whence it came it will return; perhaps again to be communicated to some being higher than man - perhaps to pass through gradations of glory, from the pale human soul to brighten to the seraph! Surely it will never, on the contrary, be suffered to degenerate from man to fiend? No; I cannot believe that: I hold another creed; which no one ever taught me, and which I seldom mention; but in which I delight, and to which I cling; for it extends hope to all: it makes Eternity a rest - a mighty home, not a terror and an abyss. Besides, with this creed, I can so clearly distinguish between the criminal and his crime; I can so sincerely forgive the first while I abhor the last: with this creed revenge never worries my heart, degradation never too deeply disgusts me, injustice never crushes me too low: I live in calm, looking to the end. (BRONTË, 2000, pp. 58-59)²⁴⁸

²⁴⁸ “A vida me parece curta demais para vivermos nutrindo animosidades ou registrando ofensas. Todos nós, sem exceção, e deve ser assim, carregamos faltas neste mundo; mas logo chegará o tempo em que, tenho certeza, vamos nos desfazer delas, desfazendo-nos de nossos corpos corruptíveis; quando a depravação e o pecado nos deixarão junto com esta incômoda estrutura de carne, e apenas a chama do espírito permanecerá – o impalpável princípio da vida e do pensamento, puro como quando deixou o Criador para inspirar a criatura; retornará para o lugar de onde veio, talvez para ser de novo comunicado a algum ser mais elevado que o homem – talvez para passar por gradações de glória, da pálida alma humana até o iluminado serafim! Certamente jamais se admitirá, pelo contrário, que ele degenere de homem em demônio. Não, não posso acreditar nisso; tenho outro credo, que ninguém me ensinou, e que raras vezes menciono, mas que me dá prazer, e ao qual me apego, pois ele estende a esperança a todos; faz da eternidade um descanso – um lar seguro – não um terror ou um abismo. Além disso, com tal credo, posso assim distinguir claramente o criminoso do crime, posso assim sinceramente perdoar o primeiro e abominar o segundo; com esse credo, a vingança nunca ocupa meu coração, a degradação nunca me revolta com profundidade, a injustiça nunca me oprime demais; vivo em paz, com os olhos voltados para o fim.” (BRONTË, 1996, p. 83)

Muito embora o discurso de Helen seja essencialmente cristão, em especial quando enfatiza o desprezo pelo corpo, associado às faltas e vícios humanos, sua crença num Deus acolhedor e, acima de tudo, sua pronta rejeição à ideia de inferno, desafiam não apenas a doutrina calvinista, mas o Cristianismo institucionalizado, de um modo geral. Essa postura ousada de Helen, de propor um credo particular, mais compatível com o seu caráter benevolente e capaz de lhe dar mais conforto e senso de justiça do que as doutrinas existentes que lhe cercam, talvez possa explicar a transgressão contida em seu nome: Helen é um anjo de luz, assim como Lúcifer; enquanto este questionou a ordem divina, aquela questiona a ordem religiosa vigente. A luz que irradia de Helen, no entanto, é pura, despojada de qualquer mal, o que deixa entrever a brilhante “chama de seu espírito” (*spark of the spirit*), como ela mesma define. A peregrinação a que Helen almeja é diferente da de Jane, pois é uma peregrinação da alma somente, em direção ao lar eterno, ao lugar onde ela, um anjo, se sente em casa, pois ali é o seu lugar. Em outras palavras, Helen se encontra num estado de espírito em que suas necessidades físicas quase inexistem, em que o corpo é um fardo, uma prisão para a alma ansiosa pelo fim, pelo descanso eterno.

Os meses iniciais de Jane em Lowood – janeiro, fevereiro e março – são marcados pelo intenso sofrimento físico advindo da fome, do frio e da pobreza material em meio a qual as meninas da escola vivem. Essas situações imprimem em Jane emoções inesquecíveis, o que noz faz pensar nessas primeiras experiências em Lowood, em que tanto as condições climáticas quanto as sociais são extremamente dificultosas, como as primeiras provações físicas de Jane, quando ela se vê obrigada a testar os limites de seu corpo, a se manter forte e saudável a despeito das adversidades naturais e sociais, quando os rituais iniciáticos coletivos – tais como as longas caminhadas dominicais pela neve em direção à igreja – põem à prova a sua capacidade de se manter fisicamente íntegra.

A situação crítica em Lowood se deve à administração opressiva de Mr. Brocklehurst, a figura repressora masculina, cuja hipocrisia é flagrante em seu discurso religioso, patriarcal e conservador. Ao perceber os cabelos encaracolados – e ruivos, portadores, portanto, da cor da transgressão – de uma das meninas da instituição, o diretor, sentindo-se ameaçado pela espontaneidade e pela exuberância femininas, coloca-se prontamente contra a natureza, disfarçando o seu mal estar por meio de um discurso em que louva as virtudes cristãs:

Naturally! Yes, but we are not to conform to nature: I wish these girls to be the children of Grace: and why that abundance? I have again and again intimated that I desire the hair to be arranged closely, modestly, plainly. Miss Temple, that girl's hair must be cut off entirely; (...) (BRONTË, 2000, p. 64)²⁴⁹

Essa declarada rejeição à natureza denota o temor masculino diante da sexualidade feminina, sendo a necessidade de prisão dos cabelos análoga à necessária repressão da sexualidade feminina. O desejo de Mr. Brocklehurst de que os cabelos sejam arrumados e assentados de forma simples e modesta corresponde ao desejo masculino de manter a sensualidade feminina sob controle, a fim de conter a força sexual da mulher e o que ela tem de provocadora e inquietante, e que coloca em risco a ordem patriarcal dominadora na Era Vitoriana. Ademais, a natureza, relacionada aqui com a espontaneidade, com manifestações imprevisíveis e apelativas à dimensão sensorial do ser humano, também ameaça a religião institucionalizada, que opera em favor da posição social do diretor de Lowood.

É chegado o momento da maior provação de Jane, desde que chegara a Lowood: Mr. Brocklehurst a acusa, diante de todos, de mentirosa, passando adiante a calúnia levantada por Mrs. Reed em Gateshead. Ordenando que a posicionarassem em um tamborete, ele procede com o seu julgamento e profere a seguinte sentença:

“My dear children,” pursued the black marble clergyman, with pathos, “this is a sad, a melancholy occasion; for it becomes my duty to warn you, that this girl, who might be one of God's own lambs, is a little castaway: not a member of the true flock, but evidently an interloper and an alien. You must be on your guard against her; you must shun her example: if necessary, avoid her company, exclude her from your sports, and shut her out from your converse. Teachers, you must watch her: keep your eyes on her movements, weigh well her words, scrutinize her actions, punish her body to save her soul; if, indeed, such salvation be possible, for (my tongue falters while I tell it) this girl, this child, the native of a Christian land, worse than many a little heathen who says its prayers to Brahma and kneels before Juggernaut – this girl is – a liar!” (...)
“Let her stand half an hour longer on that stool, and let no one speak to her during the remainder of the day.” (BRONTË, 2000, pp. 66-67)²⁵⁰

²⁴⁹ “Naturalmente! Sim, mas não devemos seguir a natureza. Desejo que essas meninas sejam filhas da Graça, e por que essa abundância? Várias vezes reiterei meu desejo de que os cabelos sejam arrumados de modo assentado, simples e modesto. Srta. Temple, será preciso tosar os cabelos dessa menina (...)” (BRONTË, 1996, pp. 90-91)

²⁵⁰ “- Minhas queridas meninas – prosseguiu o clérigo de mármore negro, com a voz embargada –, esta é uma ocasião de melancolia e tristeza; pois torna-se meu dever adverti-las de que esta garota, que poderia ser uma das ovelhas de Deus, é uma pequena desgarrada – não um membro do verdadeiro rebanho, mas evidentemente uma intrusa, uma forasteira. Vocês devem se acautelar contra ela; devem repelir seu exemplo – se necessário, evitem sua companhia, excluam-na de suas brincadeiras, e isolem-na de suas conversas. Professoras, devem vigiá-la; não tirem os olhos de seus movimentos, pesem bem

Encontramos nesse episódio muitos pontos de convergência com rituais de passagem, em especial com rituais iniciáticos, tais como os apresentados por Eliade, estudados no capítulo anterior. Jane é exposta à vista de todos, tendo que, para isso, superar o receio que tinha até então de ser alvo de humilhação pública; ela é destacada do grupo por não pertencer ao rebanho, por ser uma ovelha desgarrada, sendo lembrada, como fora tantas vezes em Gateshead, de sua exclusão da sociedade que lhe cerca, da sua condição de intrusa, forasteira; ela é forçada a se manter em uma posição desconfortável – em cima do tamborete – por meia hora; e ela é isolada do contato social, estando todos proibidos de lhe dirigir a palavra. Todavia, o que nos chama a atenção nessa passagem é o fato de, pela segunda vez, Jane ser repreendida e comparada a pagãos ou a tribos selvagens – Helen Burns foi quem primeiro aproximou tais tribos e Jane, ao repreender a reação emotiva desta em relação aos Reeds, conforme trecho transcrito acima – como se ela não fosse adequada ao Cristianismo, possuindo mais afinidades com os hábitos pagãos, selvagens e bárbaros de povos primitivos. De certo modo, essas observações refletem que algo em Jane, o seu estado natural, a sua maneira de se comportar, destoava do padrão cristão e civilizado. De fato, a relação de Jane com o sagrado, os momentos de transcendência, ocorrem junto à natureza, mais à maneira pagã do que cristã.

É curioso também observar como Mr. Brocklehurst degrada a religião hindu, sugerindo que Jane, mesmo tendo nascido em terra cristã, é pior do que as crianças indianas, que adoram seus próprios deuses, Brahma e Jaganata. A ela é imputado o crime de ser uma mentirosa, portanto de estar a serviço do diabo, não estando em uma condição muito diferente da dos indianos em questão, pois a Europa, cristã e civilizada, considerava os deuses adorados pelos povos colonizados como representantes do demônio, logo, como antagonistas do Deus cristão.

O que Jane julgava ser um ritual de exclusão assume contornos, na verdade, de um ritual de inclusão. É a partir desse episódio, no qual foi exposta perante todos, que Jane passa a ser aceita em Lowood, como se as alunas da instituição a vissem desde

as palavras dela, examinem suas ações, castiguem-lhe o corpo para salvar sua alma – se, de fato, tal salvação for possível, pois (minha língua vacila quando digo isso) esta menina, esta criança, filha de uma terra cristã, pior que muitos pequenos pagãos que fazem suas preces a Brahma e que se ajoelham diante de Jaganata – esta menina é – uma mentirosa!

(...)

- Deixem que ela fique de pé mais meia hora nesse banco, e que ninguém mais converse com ela até o fim do dia.” (BRONTË, 1996, pp. 94-95)

então como, de fato, pertencente ao grupo. Ser confrontada com a arbitrariedade do diretor da escola faz com que as meninas de Lowood sejam solidárias a Jane. Isso a fortalece para que ela ponha em prática os ensinamentos de Helen, “a doutrina de tolerância” – *the doctrine of endurance* – suportando, estoicamente, a injustiça que sofre, sem expressar indignação, raiva ou, segundo suas próprias palavras, a iminente histeria:

There was I, then, mounted aloft: I, who had said I could not bear the shame of standing on my natural feet in the middle of the room, was now exposed to general view on a pedestal of infamy. What my sensations were, no language can describe; but just as they all rose, stifling my breath and constricting my throat, a girl came up and passed me: in passing, she lifted her eyes. What a strange light inspired them! What an extraordinary sensation that ray sent through me! How the new feeling bore me up! It was as if a martyr, a hero, had passed a slave or victim, and imparted strength in the transit. I mastered the rising hysteria, lifted up my head, and took a firm stand on the stool. Helen Burns asked some slight question about her work of Miss Smith, was chidden for the triviality of the inquiry, returned to her place, and smiled at me as she again went by. What a smile! I remember it now, and I know that it was the effluence of fine intellect, of true courage; it lit up her marked lineaments, her thin face, her sunken grey eyes, like a reflection from the aspect of an angel. (BRONTË, 2000, p. 67)²⁵¹

Assim, Jane encontra inspiração no apoio silencioso e cúmplice das meninas que, a despeito das ordens de Mr. Brocklehurst, desobedecem-nas dentro dos limites de ação que lhes são impostos. O calor da amizade, refletido na luz dos olhos da menina e no sorriso de Helen, substitui a frieza de tratamento dispensado pelo diretor da instituição. Ademais, a presença angelical de Helen conforta, protege e lembra a Jane da necessidade de contenção do desespero, da histeria, do seu lado passional extremado. Apesar de Jane ainda ser uma criança, ela já reconhece em Helen sua integridade, dignidade e elevação espiritual, corroborada momentos depois, quando Helen, desafiando as normas do diretor, se aproxima de Jane, entregue a um estado de

²⁵¹ “Lá estava eu, então, no alto: eu, que dissera que não suportaria a vergonha de ficar parada sobre os próprios pés no meio da sala, estava agora exposta à visão de todos num pedestal de infâmia. Nenhuma linguagem pode descrever que sensações provei; mas, no momento em que elas se insurgiram, paralisando minha respiração e sufocando minha garganta, uma garota se aproximou e passou por mim: ao passar, levantou os olhos. Que estranha luz os inspirava! Que extraordinária sensação aquele raio me infundiu! Como o novo sentimento me deu coragem! Era como se um mártir, um herói, tivesse passado por um escravo ou uma vítima, e lhe concedesse força ao passar. Dominei a histeria que se prenunciava, levantei a cabeça e aguentei firme em cima do banco. Helen Burns fez alguma pergunta sem importância à srta. Smith sobre seu trabalho, foi repreendida pela trivialidade da indagação, voltou ao seu lugar, e sorriu-me outra vez ao passar. Que sorriso! Lembro-me dele agora, e sei que era a emanção de um raro intelecto, de verdadeira coragem; o sorriso iluminou seus traços marcados, seu rosto fino, seus olhos cinzentos e fundos, como o reflexo da figura de um anjo.” (BRONTË, 1996, p. 95)

comovente tristeza após o castigo, para trazer-lhe pão, café, mas, sobretudo, muita luz e calor humano:

(...) I sank prostrate with my face to the ground. Now I wept: Helen Burns was not here; nothing sustained me: left to myself I abandoned myself, and my tears watered the boards.

(...) and ardently I wished to die. While sobbing out this wish in broken accents, some one approached: I started up – again Helen Burns was near me; the fading fires just showed her coming up the long, vacant room; she brought my coffee and bread. (BRONTË, 2000, p. 68)²⁵²

O trecho acima destacado evidencia o caráter nobre de Helen, capaz de infringir as normas impostas por Mr. Brocklehurst para ser coerente com os seus próprios princípios de solidariedade e amizade, exercendo, assim, o seu papel de anjo, cuja presença conforta e alivia a aflição de Jane que, sem Helen, se sente fraca e desamparada. O fogo que acompanha Helen sinaliza, a um só tempo, o calor humano que emana de seu caráter bondoso – tanto na acepção aristotélica de personagem elevado, dignificado (bondade de caráter), quanto na cristã – e a transgressão de suas atitudes em relação à ordem vigente, representada, aqui em Lowood, pelo autoritarismo patriarcal de Mr. Brocklehurst.

Flagramos, logo após esse incidente, um momento da narrativa em que a conexão entre os sentimentos e experiências da subjetividade romântica de Jane e a natureza é incontestável. Ademais, identificamos na passagem a seguir uma intensa ligação entre o universo feminino e a lua, considerada uma divindade feminina em diversas culturas, além de veicular outros significados relacionados à esfera do sagrado e do feminino, como verificamos no capítulo anterior:

Resting my head on Helen's shoulder, I put my arms round her waist; she drew me to her, and we reposed in silence. We had not sat long thus, when another person came in. Some heavy clouds, swept from the sky by a rising wind, had left the moon bare; and her light, streaming in through a window near, shone full both on us and on the approaching figure, which we at once recognized as Miss Temple. (BRONTË, 2000, p. 70)²⁵³

²⁵² “(...) caí prostrada com o rosto voltado para o chão, tão esmagadora era a tristeza que me dominava. Agora eu chorava: Helen Burns não estava ali; nada me sustentava; deixada aos meus próprios cuidados, abandonei-me, e minhas lágrimas molharam o assoalho. (...)”

(...)eu desejando ardentemente morrer. Enquanto soluçava, expressando esse desejo em frases entrecortadas, alguém se aproximou: levantei-me assustada – mais uma vez, Helen Burns estava perto de mim; o fogo que se extinguia revelava apenas que ela estava se aproximando através da sala comprida e vazia; trouxe-me café e pão.” (BRONTË, 1996, pp. 97-98)

²⁵³ “Descansando minha cabeça no ombro de Helen, coloquei meus braços em volta de sua cintura; ela me puxou para junto de si e ali ficamos em silêncio. Não fazia muito tempo que estávamos assim quando outra pessoa entrou. Algumas nuvens pesadas, varridas do céu por um vento forte, haviam deixado a lua descoberta; a e sua luz, irradiando através de uma janela próxima, brilhava em cheio sobre

Assim, num momento de bastante afeto mútuo entre as meninas, a lua aparece, juntamente com Miss Temple, iluminando o ambiente e desfazendo as nuvens pesadas, que aludem ao pesar, à tristeza de Jane. Desse modo, essa instância de solidariedade feminina é testemunhada pela lua, a maior representante da força sagrada feminina, com suas fases, seu dualismo, seu exemplo de renovação, regeneração e imortalidade. A luz da lua corresponde, no plano simbólico, à presença confortadora, renovadora de Miss Temple, ao apoio emocional e intelectual disponibilizado pela professora que, junto com Helen Burns, é a figura feminina que serve de modelo para Jane não ceder a tentações femininas, tais como autovitimização, fragilidade, vulnerabilidade, dependência financeira, entre outras, conforme apontado por Adrienne Rich em estudo examinado no nosso primeiro capítulo.

Miss Temple conduz as meninas ao seu cômodo, ao seu “templo”, para que possam conversar. Jane descreve o caminho que leva ao quarto da professora como se este fosse um recanto secreto que, como é característico de quase todo lugar considerado sagrado, está localizado no alto, no topo, é iluminado e acessível a apenas alguns poucos. É curioso observar como Jane posiciona as duas personagens, Miss Temple e Helen Burns, ladeando o fogo do quarto, associando-as, claramente, ao fogo que simboliza o afeto, a amizade, a inteligência e, sobretudo, a dimensão sagrada de suas presenças:

We went; following the superintendent's guidance, we had to thread some intricate passages, and mount a staircase before we reached her apartment; it contained a good fire, and looked cheerful. Miss Temple told Helen Burns to be seated in a low armchair on one side of the hearth, and herself taking another, she called me to her side. (BRONTË, 2000, p. 70)²⁵⁴

O carinho maternal que Miss Temple devota às meninas remete ao seu primeiro nome, Maria, a mãe de Jesus, a mãe de todos os cristãos católicos, o que também converge para a verdadeira adoração que Jane sente pela inspiradora professora, como se esta fosse uma imagem, um ícone, digno de veneração:

She kissed me, and still keeping me at her side (where I was well contented to stand, for I derived a child's pleasure from the

nós e sobre o vulto que se aproximava, que na hora descobrimos ser a srta.Temple.” (BRONTË, 1996, p. 100)

²⁵⁴ “Fomos: seguindo a superintendente, tivemos de trilhar algumas passagens intrincadas, e subir uma escada antes de chegarmos ao seu apartamento; lá havia um bom fogo, e o ambiente era agradável. A srta.Temple disse a Helen Burns que se sentasse numa poltrona baixa de um lado da lareira e, tendo tomado outra, chamou-me para junto de si.” (BRONTË, 1996, p. 100)

contemplation of her face, her dress, her one or two ornaments, her white forehead, her clustered and shining curls, and beaming dark eyes), (...) (BRONTË, 2000, p. 71)²⁵⁵

A chegada da primavera, personificada pela narradora, que se refere à estação das flores na terceira pessoa do singular – (*she*) – coincide com uma melhoria no dia-a-dia de Jane em Lowood, o que reforça a recorrente correlação existente entre o estado de espírito da protagonista e a natureza no romance. A primavera não poderia deixar de ser feminina nesse contexto: além de ser associada à mulher por ser a estação da fertilidade, da renovação, do renascimento, da flor em botão e da sementeira da terra, Lowood, apesar de ser dirigida por um homem, é um ambiente estritamente feminino, habitado por alunas, professoras, cozinheiras, lavadeiras, governantas. Nada mais natural que a primavera se manifeste plenamente nesse cenário, como podemos deduzir das seguintes palavras de Jane:

But the privations, or rather the hardships, of Lowood lessened. Spring drew on: she was indeed already come; the frosts of winter had ceased; its snows were melted; its cutting winds ameliorated. My wretched feet, flayed and swollen to lameness by the sharp air of January, began to heal and subside under the gentler breathings of April; the nights and mornings no longer by their Canadian temperature froze the very blood in our veins; we could now endure the play-hour passed in the garden: sometimes on a sunny day it began even to be pleasant and genial, and a greenness grew over those brown beds which, freshening daily, suggested the thought that Hope traversed them at night, and left each morning brighter traces of her steps. Flowers peeped out amongst the leaves; snowdrops, crocuses, purple auriculas, and golden-eyed pansies. (BRONTË, 2000, p. 75)²⁵⁶

A “Esperança”, também personificada, vem junto com a primavera, mas não vem sozinha. Em termos simbólicos, ela vem acompanhada da reivindicação por sacrifício humano, para que mudanças urgentes ocorram no quadro social de Lowood. A necessidade de renovação é premente, as condições de pobreza da escola se tornam

²⁵⁵ “Ela me beijou e, ainda me mantendo ao seu lado (onde eu estava muito satisfeita de ficar, derivando um prazer infantil da contemplação daquele rosto, daquele vestido, de um ou dois ornamentos, de sua fronte branca, de seus cachos brilhantes e presos, daqueles olhos escuros e radiantes), (...)” (BRONTË, 1996, p. 102)

²⁵⁶ “Mas as privações, ou melhor, as misérias de Lowood abrandaram. A primavera se aproximava – de fato já chegara; as geadas do inverno haviam cessado; a neve se derretera, os ventos cortantes amainaram. Meus míseros pés, esfolados e intumescidos pelo ar rígido do inverno, a ponto de me deixarem manca, começaram a melhorar e a doer menos sob os suspiros mais suaves de abril; as noites e as manhãs deixaram de congelar o sangue em nossas veias com a sua temperatura canadense; podíamos agora suportar a hora do recreio no jardim; algumas vezes, num dia de sol, essa hora até passava a ser agradável e prazenteira, e um tom verde nascia nos canteiros escuros, os quais, renovando-se a cada dia, sugeriam a ideia de que a Esperança passava sobre eles durante a noite, deixando a cada manhã vestígios mais visíveis de seus passos. Flores surgiam por entre as folhas: galantos, açafreões, prímulas púrpuras e amores-perfeitos de miolos dourados.” (BRONTË, 1996, p. 107)

insustentáveis; o estado de indigência geral ganha visibilidade com a epidemia de tifo, que contamina e mata a grande maioria das alunas da instituição, fato que revela a situação degradante da escola. Não há período mais propício para mudanças do que a primavera. No entanto, não podemos deixar de perceber a ironia contida nesse paradoxo: na estação do recomeço, da vida em botão, meninas, muitas delas ainda crianças, morrem prematuramente. Assim, a primavera chega em Lowood trazendo exuberância e vida do lado de fora, e morte dentro da escola, transformando o seminário num hospital. Não é só a primavera e a esperança que são personificadas pela narradora; a doença se torna um habitante de Lowood, e a morte uma visita constante:

While disease had thus become an inhabitant of Lowood and death its frequent visitor; while there was gloom and fear within its walls; while its rooms and passages steamed with hospital smells: the drug and the pastille striving vainly to overcome the effluvia of mortality; that bright May shone unclouded over the bold hills and beautiful woodland out of doors. Its garden, too, glowed with flowers: (...); and these fragrant treasures were all useless for most of the inmates of Lowood: except to furnish now and then a handful of herbs and blossoms to put in a coffin. (BRONTË, 2000, p. 77)²⁵⁷

É por meio da epidemia que Jane trava um contato mais próximo com a morte, conhecendo-a de perto, identificando os seus cheiros e sinais. Em meio a essa situação social, literalmente doente, Jane, agora livre dos olhares constrangedores e repressores, voltados todos para a morte iminente das meninas, exerce sua independência em meio à natureza, onde se sente mais à vontade, e encontra refúgio em sua própria solidão.

O sacrifício das crianças ainda não é suficiente para que se promovam as necessárias mudanças em Lowood. No plano simbólico do romance, faz-se premente um sacrifício maior, mais honrado, a imolação do cordeiro inocente, ou ainda, do anjo de luz. Por essa razão, Helen, cuja saúde encontra-se bastante debilitada nesse momento da narrativa, foi removida de junto das outras meninas doentes e levada para o cômodo de Miss Temple, ou seja, para o templo, para o altar, localizado no alto, no topo, mais próximo de sua morada, do céu. Sua enfermidade é diferente, não é o tifo que lhe consome, mas a tuberculose, que Jane, em sua ingenuidade infantil, acredita ser um mal menor. Helen é tão iluminada que o mal que toma conta de seu corpo, *consumption* em

²⁵⁷ “Enquanto a infecção se havia tornado uma inquilina de Lowood, e a morte uma visitante frequente; enquanto havia tristeza e medo no interior de suas paredes; enquanto seus quartos e corredores exalavam odores de hospital, a droga desinfetante e a vela aromática lutando em vão para dominar os eflúvios da morte, aquele maio brilhava sem nuvens sobre as escarpadas colinas e os belos bosques lá fora. Os jardins, também, iluminavam-se com flores: (...); e esses tesouros perfumados eram todos inúteis para a maioria das colegas de Lowood, a não ser para de vez em quando fornecer-lhes um punhado de ervas e flores como adorno de um caixão.” (BRONTË, 1996, p. 109)

inglês, pode ser interpretado como derivado da luz, da “febre” de calor que emana de sua alma, de seu caráter nobre, altivo, tão digno para este mundo que se faz urgente que ela cumpra a sua missão de vítima sacrificial, libertando-se de seu corpo para libertar também todas as meninas da opressão do sistema de Lowood. Sem dúvida, Helen é a vítima sacrificial que escapa da sociedade por cima, por seus valores diferenciados e por sua superioridade de caráter.

A partida de Helen é, de fato, a experiência que mais aproxima Jane da morte. Momentos antes da morte de sua amiga, porém, Jane se entrega a um estado meditativo, no qual, pela primeira vez, pensa na morte de maneira mais reflexiva. Esta, desvinculada de qualquer compreensão do sagrado – atrelada a uma religião esvaziada de transcendência, de verdadeira conexão entre o ser humano e o sagrado, mais associada ao modo profano do que ao modo sagrado de ser – parece-lhe caótica, absurda, abismal, o que faz Jane penetrar num estado de inquietação existencial:

(...) I stayed behind a few minutes to plant in my garden a handful of roots I had dug up in the forest, and which I feared would wither if I left them till morning. This done, I lingered yet a little longer: the flowers smelt so sweet as the dew fell; it was such a pleasant evening, so serene, so warm; the still glowing west promised so fairly another fine day on the morrow; the moon rose with such majesty in the grave east. I was noting these things and enjoying them as a child might, when it entered my mind, as it had never done before: -

“How sad to be lying now on a sick-bed, and to be in danger of dying! This world is pleasant – it would be dreary to be called from it, and to have to go – who knows where?”

And then my mind made its first earnest effort to comprehend what had been infused into it concerning heaven and hell: and for the first time it recoiled, baffled; and, for the first time, glancing behind, on each side, and before it, it saw all round an unfathomed gulf: it felt the one point where it stood – the present; all the rest was formless cloud and vacant depth; and it shuddered at the thought of tottering, and plunging amid that chaos. (BRONTË, 2000, p. 79)²⁵⁸

²⁵⁸ “(...) eu me demorei uns minutos para plantar em meu jardim um punhado de raízes que colhera na floresta, e que eu receava que pudessem murchar se esperasse até a manhã seguinte. Feito isso, fiquei um pouco mais; as flores exalavam um aroma tão suave com o orvalho que caía; estava uma noite tão agradável, tão serena, tão morna; o oeste ainda iluminado prometia com tanta beleza um outro dia lindo pela manhã; a lua subia com tanta majestade no grave leste. Eu observava essas coisas e as desfrutava como sabe fazer uma criança, quando passou pela minha cabeça uma ideia que nunca passara antes:

“Como deve ser triste estar doente numa cama, e correr o perigo de morrer! Este mundo é gostoso – seria terrível ser chamada, e ter de ir ninguém sabe para onde.”

E então minha mente fez seu primeiro esforço determinado de compreender o que lhe fora infundido a respeito do céu e do inferno: e pela primeira vez se retraía, perplexa; e pela primeira vez olhando para trás, dos dois lados, e para diante de si, viu por toda a sua volta um insondável abismo: sentia o ponto exato onde estava – o presente; todo o resto era nuvem disforme e profundidade vazia; minha mente estremeceu ao pensar num tropeço e num mergulho para dentro daquele caos.” (BRONTË, 1996, p. 112)

Jane, inspirada pela majestosa natureza que lhe cerca, admira a vida, teme a morte e, de alguma forma, pressente a iminente separação de sua amiga. Antes, porém, ela eterniza essa amizade por meio de um gesto simbólico, que tem a natureza como cúmplice: Jane planta raízes, encontradas na floresta, ou seja, cujo *habitat* não é o meio doméstico, convencional, mas o ambiente remoto da floresta, não tão acessível e, por isso mesmo, sugestivo de raridade, de transgressão, de desvio do caminho “reto”, direto, linear, social. Tais raízes aludem à firmeza de sua amizade, que precisa ser plantada o quanto antes, para que as raízes não murchem, não abandonem a vida, assim como Helen está prestes a abandonar, e sejam eternizadas pela mãe terra, criadora e regeneradora de formas e vidas. Tudo isso ocorre diante da presença majestosa da lua, outro elemento da natureza associado ao universo feminino, à ideia de regeneração, de eternidade, de repetição de ciclos, e à concepção otimista de morte não como um fim, mas como uma fase necessária, anterior ao pós-morte. É com o auxílio da luz da lua, que penetra na escola por meio das frestas das janelas, que Jane, horas mais tarde, inquieta para se despedir de Helen, consegue encontrar o caminho que leva ao quarto de Miss Temple. Desobedecendo todas as ordens, Jane aproxima-se do cômodo, e a presença de Helen é perceptível pela luz e pelo calor da febre que provêm do cômodo:

(...) and the light of the unclouded summer moon, entering here and there at passage windows, enabled me to find it without difficulty. (...) I *must* see Helen, - I must embrace her before she died, - I must give her one last kiss, exchange with her one last word.
(...) A light shone through the key-hole, and from under the door: (...) (BRONTË, 2000, p. 80)²⁵⁹

Mesmo estando prestes a morrer, Helen está longe de parecer agonizante: calma e serena, ela não teme a morte. Ao contrário, revelando-se espiritualmente superior, ela anseia pelo instante derradeiro, pelo encontro com o Criador, com o Pai Universal. No último diálogo entre as duas meninas, podemos perceber que Helen, mesmo febril e debilitada, é quem conforta Jane, acalmando os seus temores, tentando protegê-la do frio e aquecê-la com a sua febre. Mais uma vez, Helen manifesta a sua crença num Salvador Universal, preparando-se para morrer em paz, para ascender, sem dúvida, aos Céus, numa das passagens mais comoventes do romance:

²⁵⁹“(...) e a luz da lua de verão no céu claro, entrando aqui e ali pelas janelas dos corredores, me possibilitou encontrá-lo sem dificuldade. (...) eu *tinha* de ver Helen, - tinha de abraçá-la antes que ela morresse – tinha de lhe dar um último beijo, trocar com ela uma última palavra. (...) Uma luz brilhava através do buraco da fechadura e pela fresta da porta; (...)” (BRONTË, 1996, pp. 113-114)

“Jane, your little feet are bare; lie down and cover yourself with my quilt.”

I did so: she put her arm over me, and I nestled close to her. After a long silence, she resumed; still whispering:-

“I am very happy, Jane; and when you hear that I am dead you must be sure and not grieve: there is nothing to grieve about. We all must die one day, and the illness which is removing me is not painful; it is gentle and gradual: my mind is at rest. I leave no one to regret me much: I have only a father; and he is lately married, and will not miss me. By dying young I shall escape great sufferings. I had not qualities or talents to make my way very well in the world: I should have been continually at fault.”

“But where are you going to, Helen? Can you see? Do you know?”

“I believe; I have faith: I am going to God.”

“Where is God? What is God?”

“My Maker and yours; who will never destroy what he created. I rely implicitly on his power, and confide wholly in his goodness: I count the hours till that eventful one arrives which shall restore me to him, reveal him to me.”

“You are sure, then, Helen, that there is such a place as heaven; and that our souls can get to it when we die?”

“I am sure there is a future state; I believe God is good: I can resign my immortal part to him without any misgiving. God is my father; God is my friend: I love him; I believe he loves me.”

“And shall I see you again, Helen, when I die?”

“You will come to the same region of happiness: be received by the same mighty, universal Parent, no doubt, dear Jane.”

Again I questioned; but this time only in thought. “Where is that region? Does it exist?” And I clasped my arms round Helen: she seemed dearer to me than ever; I felt as if I could not let her go; I lay with my face hidden on her neck. Presently she said in the sweetest tone:-

“How comfortable I am! That last fit of coughing has tired me a little; I feel as if I could sleep: but don’t leave me, Jane; I like to have you near me.”

“I’ll stay with you, *dear* Helen: no one shall take me away.”

“Are you warm, darling?”

“Yes.”

“Good-night, Jane.”

“Good-night, Helen.”

She kissed me, and I her; and we both soon slumbered. (BRONTË, 2000, pp. 81-82)²⁶⁰

²⁶⁰“-Jane, seus pezinhos estão descalços; deite-se e se cubra com minha colcha.

Fiz isso: ela pôs o braço sobre mim e eu me aninhei perto dela. Depois de um longo silêncio ela recomeçou, ainda sussurrando:

- Estou muito feliz, Jane; e quando você ouvir que estou morta, deve ficar firme e não chorar. Todos devemos morrer algum dia, e a doença que está me levando não é dolorosa; é suave e gradual; minha mente está em paz. Não tenho ninguém que lamente muito a minha perda: só tenho um pai, e ele se casou recentemente, e não vai sentir falta de mim. Morrendo cedo, vou escapar de grandes sofrimentos. Eu não tinha qualidades ou talentos para trilhar bem meu caminho pelo mundo: estaria errando continuamente.

- Mas aonde você vai, Helen? Você consegue ver? Você sabe?

- Eu acredito; eu tenho fé: vou ao encontro de Deus.

- Onde está Deus? O que é Deus?

A partir desse diálogo, podemos ter mais clareza quanto ao papel influente de Helen na iniciação de Jane ao sagrado. Helen apresenta, pela última vez, sua fé inabalável num Deus acolhedor, sua plena convicção no amor, acima de tudo. As indagações de Jane revelam a sua inquietação existencial e, mesmo as palavras confiantes de Helen não são capazes de acalmar as suas dúvidas, e ela prossegue questionando em pensamento. Contudo, é visível, ao longo do romance, que Jane não se rende a uma religião específica, a uma doutrina institucionalizada, estando sempre bastante atenta aos seus próprios princípios e às manifestações da natureza, o que nos faz associar essa postura subjetiva e livre de paradigmas à crença particular de Helen Burns, muito embora Jane não manifeste, em nenhum momento, ser seguidora de alguma religião ou credo.

A visão de Helen Burns acerca do pós-morte é desvinculada da visão tradicional do Cristianismo, fundamentada na dicotomia Céu/Inferno, o que comprova, mais uma vez, o caráter a um só tempo maduro e transgressor da personagem, além do seu espírito verdadeiramente devotado muito mais ao sagrado do que a preceitos religiosos dogmáticos. Helen crê numa “condição futura”, que ultrapassa os limites da existência corporal e terrena do ser humano. Ela está, de fato, pronta para “dormir”, para adentrar o sono eterno, pois está certa de que o ciclo de sua alma não se finda com a morte, e que, após o sono, o seu espírito acordará para uma nova ordem.

- O meu Criador e o seu, Aquele que nunca destruirá o que criou. Confio plenamente em Seu poder, e confio inteiramente na Sua bondade: fico contando as horas até que chegue o momento glorioso que me levará de volta a Ele, que O revelará a mim.

- Então você tem certeza, Helen, de que existe um lugar como o céu: e que nossas almas podem chegar lá quando morrermos?

- Estou certa de que existe uma condição futura; acredito que Deus é bom; posso entregar minha parte imortal a Ele sem receio algum. Deus é meu pai; Deus é meu Amigo; eu O amo, e acredito que Ele me ama.

- E eu vou vê-la de novo, Helen, quando morrer?

- Você virá para o mesmo lugar de felicidade: será recebida pelo mesmo Pai poderoso e universal, sem dúvida, querida Jane.

Voltei a questionar; mas desta vez só em pensamento. “Onde é esse lugar? Será que existe?” E abracei com mais força o corpo de Helen; ela me parecia mais querida do que nunca; eu sentia como se não pudesse deixá-la ir; fiquei deitada com minha cabeça escondida em seu pescoço. De repente ela falou em seu tom mais doce:

- Como me sinto bem! Aquele último acesso de tosse me cansou um pouco; sinto que poderia dormir; mas não me deixe, Jane; gosto de tê-la ao meu lado.

- Vou ficar com você, *querida* Helen: ninguém vai me levar daqui.

- Você está quentinha, querida?

- Estou.

- Boa noite, Jane.

- Boa noite, Helen.

Ela me beijou e eu retribuí o beijo, e ambas caímos no sono.” (BRONTË, 1996, pp. 115-116)

A existência de Helen, sua passagem pela trajetória formativa de Jane é, literalmente, iluminada, etérea, sua presença delicada e pura apontando, todo o tempo, para a sua função de anjo da guarda, insubstituível e imprescindível para garantir não apenas a proteção de Jane em Lowood, mas, sobretudo, sua orientação no concernente ao sagrado. Esse anjo de luz, essa alma desapegada da materialidade da vida, parece ser elevada demais para a existência terrena: a organização social do século XIX, com suas diferenças discrepantes em todos os níveis – social, sexual, econômico – está muito distante dos princípios de justiça, de verdadeira igualdade e compaixão que nutrem o coração de Helen. Definitivamente, o mundo não está preparado para receber tal anjo.

Os questionamentos levantados por Jane, pela primeira vez, sobre o sagrado são motivados pela iminente partida de Helen e pela morte que assombra as meninas de Lowood. Assim, podemos afirmar que a descoberta do sagrado ocorre juntamente com a experimentação da morte para Jane, pois após esse diálogo entre as duas, Helen “dorme” para não mais despertar para este mundo. Entretanto, sua participação na formação de Jane é um traço da eternidade da alma dessa personagem, presente, de algum modo, no comportamento da protagonista ao longo de todo o romance. Apesar de Helen Burns não ser mais mencionada desse instante em diante na narrativa, sua influência e imortalidade ficam, literalmente, inscritas no mundo terreno, em seu túmulo, descrito na seguinte passagem: “Her grave is in Brocklebridge churchyard: for fifteen years after her death it was only covered by a grassy mound; but now a grey marble tablet marks the spot, inscribed with her name, and the word “Resurgam.” (BRONTË, 2000, p. 82)²⁶¹

Segundo o dicionário *Merriam-Webster*, *Resurgam* é o termo latino que significa, em inglês, *I shall rise again*,²⁶² que podemos traduzir para o português como “Eu me levantarei novamente”, ou ainda “Eu me erguerei novamente”. De fato, *rise* (“subir”, “levantar”, “elevar-se”, em português) parece ser o verbo propício para Helen, para assinalar a superioridade de seu espírito, a sua imortalidade, além de indicar o seu movimento ascendente em direção à sua “morada”, aos Céus, ao domínio do sagrado. Sua elevação espiritual revela um contraste extraordinário com as condições sociais inferiores que lhe circundam, representadas até no nome da instituição, **Lowood** (*low* em inglês, “baixo” em português, portanto, “floresta baixa”, ou ainda, “vale da floresta”,

²⁶¹“Seu túmulo está no Cemitério de Brocklebridge: por quinze anos após a sua morte só ficou coberto por um montículo de grama; mas agora uma pedra de mármore cinza marca o ponto, inscrita com o seu nome, e a palavra “*Resurgam*”.” (BRONTË, 1996, p. 117)

²⁶² Cf. <http://www.merriam-webster.com/dictionary/resurgam>

em português). De acordo com os nossos cálculos, Jane tem vinte e oito anos de idade quando escreve suas memórias, o que sugere que, aos vinte e cinco anos, já estabilizada financeira e emocionalmente, ela resolveu homenagear a sua amiga “eterna”, com a pedra de mármore e a inscrição em seu túmulo, dando, assim, plena demonstração de que nunca esquecera Helen.

No plano simbólico, como já afirmamos, o sacrifício das meninas, ceifadas em plena juventude pelo tifo, e a imolação de Helen, o cordeiro inocente, não foram em vão. A epidemia de tifo chamou a atenção da sociedade para o estado crítico de Lowood, o que resultou na indignação geral e na melhoria das condições miseráveis do seminário. Transformações positivas ocorreram na escola, o que, de certa maneira, contribuiu para preservar a integridade física de Jane e a sua formação prática:

When the typhus fever had fulfilled its mission of devastation at Lowood, it gradually disappeared from thence; but not till its virulence and the number of its victims had drawn public attention on the school. Inquiry was made into the origin of the scourge, and by degrees various facts came out which exhibited public indignation in a high degree. The unhealthy nature of the site; the quantity and quality of the children's food; the brackish, fetid water used in its preparation; the pupils' wretched clothing and accommodations: all these things were discovered; and the discovery produced a result mortifying to Mr. Brocklehurst, but beneficial to the institution.

(...) The school, thus improved, became in time a truly useful and noble institution. I remained an inmate of its walls, after its **regeneration**, for eight years: six as a pupil, and two as teacher; and in both capacities I bear my testimony to its value and importance. (BRONTË, 2000, p. 83 – grifo nosso)²⁶³

Em termos dramáticos, o conflito social – tal como definido por John Howard Lawson, conforme analisado em nosso segundo capítulo – protagonizado por Jane, Helen e pelas meninas de Lowood, e antagonizado por Mr. Brocklehurst, dirigente da escola, portanto representante da ordem social opressora e patriarcal, sendo, assim, responsável pelo sofrimento e morte das alunas, chega a um ponto de crise com a exposição das mazelas sociais do seminário. Chegada a crise dramática, faz-se

²⁶³ “Quando o tifo já tinha cumprido a sua missão devastadora em Lowood, foi gradativamente desaparecendo de lá; mas não antes que sua virulência e o número de suas vítimas tivessem atraído para a escola a atenção pública. Foi feita uma sindicância sobre as origens do flagelo, e gradualmente surgiram vários fatos que provocaram em grande medida a indignação pública. A natureza insalubre do lugar; a quantidade e qualidade da comida das crianças; a água salobra e fétida usada em sua preparação; as roupas e acomodações miseráveis das alunas – todas essas coisas foram descobertas; e a descoberta produziu um resultado humilhante para o sr. Brocklehurst, mas benéfico para a instituição. (...) A escola, assim melhorada, tornou-se com o tempo uma instituição verdadeiramente nobre e útil. Permaneci interna lá, depois dessa **regeneração**, durante oito anos - seis como aluna e dois como professora; e nas duas funções registro meu testemunho quanto ao seu valor e importância.” (BRONTË, 1996, pp. 119-120 – grifo nosso)

necessária a configuração de uma nova ordem social, uma escola melhorada, mais humana, “nobre e útil”, de acordo com a própria Jane.

É em Lowood que se dá a passagem da infância para a vida adulta de Jane. Lá ela é treinada, experimentada, ajustada aos padrões sociais e formada para a vida. Todavia, essa formação se deu dentro dos limites da escola – *I remained an inmate of its walls* – e, nesse ponto, foi uma extensão da privação de liberdade de Gateshead. Após seis anos como aluna e dois como professora, Jane, aos dezoito anos – adulta, portanto – se vê diante da escolha entre permanecer dependente da organização escolar, ou sair pelo mundo e testar a sua autonomia, sendo também testada pela vida e seus riscos, sem mais contar com a estrutura previsível de Lowood. Assim, esse “encarceramento”, no qual sua adolescência ficou retida dentro das fronteiras da escola, onde permaneceu sem contato com o mundo exterior, para o qual ela sai somente aos dezoito anos, quando atinge a idade adulta, assemelha-se a alguns rituais iniciáticos femininos, os quais prevêem o isolamento das jovens e a iniciação às noções do sagrado e da morte – tal como ocorre com Jane, embora não de maneira oficial – além da preparação para a vida sexual.

Durante o tempo em que viveu em Lowood, Jane esteve sob a influência maternal, serena, inspiradora e dotada de santidade de Miss Temple, que, ao casar, resolve abandonar a instituição, deixando Jane vulnerável à sua própria natureza, àquele estado de espírito com que chegara, aos dez anos de idade, em Lowood, passional, impulsivo, agitado:

(...) another discovery dawned on me: namely, that in the interval I had undergone a transforming process; that my mind had put off all it had borrowed of Miss Temple – or rather that she had taken with her the serene atmosphere I had been breathing in her vicinity – **and that now I was left in my natural element**; and beginning to feel the stirring of old emotions. It did not seem as if a prop were withdrawn, but rather as if a motive were gone: it was not the power to be tranquil which had failed me, but the reason for tranquility was no more. My world had for some years been in Lowood: my experience had been of its rules and systems; now I remembered that the real world was wide, and that a varied field of hopes and fears, of sensations and excitements, awaited those who had courage to go forth into its expanse to seek **real knowledge of life amidst its perils**. (BRONTË, 2000, pp. 84-85 – grifos nossos)²⁶⁴

²⁶⁴ “(...) comecei a compreender uma outra descoberta – mais precisamente, a descoberta de que durante o intervalo eu sofrera um processo de transformação; de que minha mente se despira de tudo o que havia tomado emprestado da srta. Temple – ou melhor, de que ela levava consigo a atmosfera serena que eu respirava na sua companhia – **e de que agora eu fora deixada em meu elemento natural**, e começava a sentir a agitação de velhas emoções. Não parecia que um suporte fora retirado, mas que um motivo desaparecera: o que me faltava não era a capacidade de me manter tranqüila, mas o motivo

Ao retornar ao seu estado natural, Jane volta a ansiar por liberdade, volta a nutrir curiosidade acerca do mundo real, que se estende além do horizonte de Lowood, cheio de perigos, mas também cheio de experiências novas. Ela não mais se satisfaz com a instrução enciclopédica obtida em Lowood, ela deseja, ardentemente, correr riscos em busca do conhecimento verdadeiro, prático.

Convém salientarmos que Jane expressa o seu desejo por mudança e por dinamismo, mas não quer viver junto ao caos das cidades, em meio à urbanização desenfreada que caracteriza a Inglaterra Vitoriana, acompanhada pela poluição e pelo crescimento demográfico desenfreado; Jane não quer abrir mão da sua disposição romântica de permanecer em contato com a natureza: “(...) I longed to go where there was life and movement (...). Not that my fancy was much captivated by the idea of long chimneys and clouds of smoke – “but” – I argued, “Thornfield will, probably, be a good way from the town.” (BRONTË, 2000, p. 89)²⁶⁵

É com esses pensamentos e motivada por um intenso desejo de mudança e de dinamismo que Jane deixa Lowood School e parte em direção a Thornfield Hall, onde aplica o conhecimento adquirido no seminário para exercer a função de tutora – *governess*. Jane tem plena consciência de que está adentrando uma nova fase de sua vida e está ansiosa para vivê-la: “A phase of my life was closing to-night, a new one opening to-morrow: impossible to slumber in the interval; I must watch feverishly while the change was being accomplished.” (BRONTË, 2000, p. 90)²⁶⁶

Além de esta transição de fases coincidir com o outono, ou seja, está em romântica sintonia com a natureza, pois ocorre junto com a estação associada à finalização de etapas, a saída de Jane de Lowood é marcada pela visita de Bessie, o que nos remete à fase anterior da vida de Jane, quando esta saiu de Gateshead em direção a Lowood. Assim, a presença da babá sinaliza, mais uma vez, que uma fase da vida de Jane se encerra para dar início à outra.

para a tranquilidade. Meu mundo estivera por alguns anos nos limites de Lowood: minha experiência havia consistido em suas regras e sistemas; agora eu me lembrava de que o verdadeiro mundo era amplo, e que um campo variado de temores e esperanças, de sensações e estímulos, aguardava aqueles que tinham a coragem de aventurar-se por sua vastidão, de procurar um **verdadeiro conhecimento de vida em meio aos seus perigos**.” (BRONTË, 1996, p. 121 – grifos nossos)

²⁶⁵“(…) Desejava ir para um lugar ondehouvesse vida e movimento. (...) Não que minha imaginação se sentisse muito cativada pela ideia de longas chaminés e nuvens de fumaça – “mas”, argumentava eu, “Thornfield provavelmente fica a uma boa distância da cidade”. (BRONTË, 1996, p. 126)

²⁶⁶ “Uma fase da minha vida se encerrava naquela noite, uma outra começava no dia seguinte: impossível cochilar no intervalo; eu precisava vigiar febricitante a mudança se completar.” (BRONTË, 1996, p. 128)

Bessie adianta em seu relato o destino dos Reeds, que, com a saída de Jane de Gateshead, isto é, com a saída do elemento diferente, alheio, estranho àquele grupo social, começa a sofrer o processo que Girard define como a eliminação das diferenças, a chamada crise sacrificial, onde os membros de uma mesma comunidade se atacam por não mais distinguir as diferenças que mantêm a ordem. Nesse caso, a diferença era sustentada por Jane, para quem recaía toda a hostilidade e animosidade do grupo. Eis a situação dos Reeds, tal como atualizada por Bessie em conversa com Jane:

“Georgiana is handsome, I suppose, Bessie?”

“Very. She went up to London last winter with her mama, and there everybody admired her, and a young lord fell in love with her: but his relations were against the match; and – what do you think? – he and Miss Georgiana made it up to run away: but they were found out and stopped. It was Miss Reed [Eliza] that found them out: I believe she was envious; and now she and her sister lead a cat and dog life together; they are always quarreling.”

“Well, and what of John Reed?”

“Oh, he is not doing so well as his mama could wish. He went to college, and he got – plucked, I think they call it; and then his uncles wanted him to be a barrister, and study the law: but he is such a dissipated young man, they will never make much of him, I think.

(...)

“And Mrs. Reed?”

“Missis looks stout and well enough in the face, but I think she’s not quite easy in her mind: Mr. John’s conduct does not please her – he spends a deal of money.” (BRONTË, 2000, pp. 90-91)²⁶⁷

É relembando o passado que Jane principia a sua fase futura. Bessie, sua primeira referência de ternura e carinho femininos, reaparece no final de sua estada em Lowood, estando presente, assim, em mais uma passagem de Jane. Agora Jane está pronta para o terceiro ato de seu drama privado, prestes a experimentar a maior provação e o maior conflito de sua vida, em um lugar chamado Thornfield Hall, um literal campo de espinhos.

²⁶⁷ “- Georgiana deve ser bonita, não é, Bessie?

- Muito. Ela foi a Londres no inverno passado com sua mamãe, e lá todos a admiraram, e um jovem se apaixonou por ela: mas a família dele foi contra a união; e – o que você pensa? – ele e srta. Georgiana armaram um plano para fugir: mas foram descobertos e impedidos. Foi a srta. Reed [Eliza] que descobriu; acho que ela estava com inveja; e agora ela e a irmã vivem como gato e cachorro; estão sempre discutindo.

- Bem, e o que me conta de John Reed?

- Ah, ele não vai tão bem quanto a sua mamãe poderia desejar. Foi para a faculdade – e “rodou”, como dizem. Depois os tios dele queriam que ele fosse advogado e estudasse Direito: mas ele é um jovem de vida tão dissipada, que nunca vão conseguir fazer grande coisa dele, acho eu.

(...)

- E a sra. Reed?

- A senhora continua com aparência bastante boa, e parece forte, mas acho que não está muito em paz com sua mente. A conduta do sr. John não lhe agrada; ele gasta um bom dinheiro.” (BRONTË, 1996, p. 129)

3. Thornfield Hall: iniciação amorosa

“A new chapter in a novel is something like a new scene in a play; (...)”. (BRONTË, 2000, p. 93)²⁶⁸ É dessa maneira que Jane inicia as memórias da nova fase de sua vida, aproximando, explicitamente, o seu romance do gênero dramático, sugerindo, assim, a forte dramaticidade desse momento de sua trajetória formativa. Os anseios e medos típicos da juventude, que perturbam o “iniciado”, o jovem adulto que experimenta o mundo pela primeira vez, são descritos por Jane na seguinte passagem:

It is a very strange sensation to inexperienced youth to feel itself quite alone in the world: cut adrift from every connection; uncertain whether the port to which it is bound can be reached, and prevented by many impediments from returning to that it has quitted. The charm of adventure sweetens that sensation, the glow of pride warms it: but then the throb of fear disturbs it; and fear with me became predominant, when half an hour elapsed and still I was alone. (...) (BRONTË, 2000, pp. 93-94)²⁶⁹

Temerosa, mas, sobretudo, muito corajosa e desejosa por novas experiências, Jane parte em direção a Thornfield, dando continuidade à peregrinação rumo ao centro do seu ser, ao seu *self*. A entrada na propriedade é marcada pela passagem pelos portões da mansão – que, de certo modo, delimitam o campo de ação de Jane, ou seja, ela atuará dentro dos limites de Thornfield – e pelas fortes luzes do lugar, indicando a iluminação e o calor da residência, que simbolizam o afeto e o acolhimento que Jane recebe aqui, sentimentos com os quais, até então, ela não estava acostumada:

About ten minutes after, the driver got down and opened a pair of gates: we passed through, and they clashed behind us. (...) “Will you walk this way, ma’am,” said the girl; and I followed her across a square hall with high doors all round: she ushered me into a room, whose double illumination of fire and candle at first dazzled me, contrasting as it did with the darkness to which my eyes had been for two hours inured; when I could see, however, a cozy and agreeable picture presented itself to my view. (BRONTË, 2000, p. 95)²⁷⁰

²⁶⁸ “Um novo capítulo num romance é um pouco semelhante a uma nova cena numa peça; (...)” (BRONTË, 1996, p. 133)

²⁶⁹ “Para alguém jovem e inexperiente, é uma sensação estranha sentir-se sozinho, isolado do mundo e flutuando a esmo, sem certeza de que o porto para o qual ruma poderá ser alcançado, e impossibilitado por vários obstáculos de retornar àquele que deixou. O encanto da aventura suaviza essa sensação, o fogo do orgulho a aquece; mas então o tremor do medo a perturba; e no meu caso o medo se tornou predominante, quando passada meia hora eu ainda estava sozinha. (...)” (BRONTË, 1996, p. 134)

²⁷⁰ “Cerca de dez minutos depois, o cocheiro desceu e abriu as duas folhas de um portão; entramos e o portão bateu atrás de nós. (...)”

Tal associação entre as luzes e a calorosa recepção dada a Jane é confirmada pelos insistentes convites feitos por Mrs. Fairfax – amável até no nome (*fair*) – para se aproximar da lareira e se esquentar. Aliviada por se encontrar em meio a um ambiente tão amigável, Jane, antes de dormir, não se esquece de agradecer à divindade, muito provavelmente ao Deus cristão, embora ela não faça referência explícita a qualquer religião nesse momento:

(...), I remembered that after a day of bodily fatigue and mental anxiety, I was now at last in safe haven. The impulse of gratitude swelled my heart, and I knelt down at the bed-side, and offered up thanks where thanks were due; not forgetting, ere I rose, to implore aid on my further path, and the power of meriting the kindness which seemed so frankly offered me before it was earned. **My couch had no thorns in it that night**; my solitary room no fears. At once weary and content, I slept soon and soundly: when I awoke it was broad day.

(...) I thought that a **fairer** era of life was beginning for me – one that was to have its flowers and pleasures, as well as its **thorns** and toils. (BRONTË, 2000, p. 98 – grifos nossos)²⁷¹

Os espinhos que Jane menciona apontam para as agruras vividas no passado, em Gateshead e em Lowood, mas também são uma metáfora para as atribulações futuras, ainda por vir, num lugar que é dominado, literalmente, por espinhos, mas também pelas flores, pelas delícias da descoberta do amor.

A função que Jane exerce em Thornfield é um sinal da maturidade de sua formação em Lowood: após anos estudando e sendo discípula de outras mulheres mais experientes, Jane agora dá aulas e ensina lições à pequena Adèle, dando continuidade aos ciclos de iniciações, agora preparando uma menina de dez anos, a mesma idade com a qual Jane iniciou sua formação escolar.

Ao conhecer o terceiro andar da propriedade, recanto do passado secreto de Rochester, onde Bertha está aprisionada, Jane sente um certo temor, que associamos ao

- Por favor, venha por aqui, senhorita – disse a moça, e eu a segui através de um saguão quadrado com várias portas altas ao redor: ela me conduziu até uma sala cuja dupla iluminação de lareira e lamparina a princípio me ofuscou, por causa do contraste com a escuridão à qual meus olhos tinham estado expostos por duas horas; quando consegui enxergar, entretanto, um lugar aconchegante e agradável apresentou-se aos meus olhos.” (BRONTË, 1996, pp. 135-136)

²⁷¹“(…); lembrei-me de que depois de um dia de fadiga física e ansiedade mental, eu estava agora num porto seguro. O impulso de gratidão cresceu em meu coração, e ajoelhei-me ao lado da cama, agradecendo pelo que devia agradecer; sem me esquecer, antes de me levantar, de implorar ajuda em meu novo caminho, e forças para merecer a gentileza que tão francamente me fora oferecida antes que eu a merecesse. **Naquela noite não havia espinhos no meu leito**, nem temores no meu quarto solitário. Ao mesmo tempo exausta e feliz, logo adormeci, profundamente: quando acordei já era pleno dia. (...) pensei que uma fase mais bela de minha vida estava começando, uma fase que deveria ter flores e prazeres, assim como **espinhos** e dissabores.” (BRONTË, 1996, p. 139 – grifos nossos)

trauma experimentado no cômodo vermelho em Gateshead, pois a mobília antiga dos quartos daquele andar em muito se assemelham à descrição do quarto onde Jane vivenciou a sua experiência mais traumática:

All these relics gave to the third story of Thornfield Hall the aspect of a home of the past: a shrine of memory. I liked the hush, the gloom, the quaintness of these retreats in the day; but I by no means coveted a night's repose on one of those wide and heavy beds: (...) – all which would have looked strange, indeed, by the pallid gleam of moonlight. (BRONTË, 2000, pp. 105-106)²⁷²

O passado percebido por Jane no terceiro andar de Thornfield está relacionado tanto ao seu próprio passado, quando esta foi encarcerada no cômodo vermelho de Gateshead, aposento considerado mal-assombrado e situado num lugar remoto da casa, assim como o terceiro andar da mansão, quanto ao passado de Rochester. A esposa deste, Bertha Mason, a “louca do sótão”, encontra-se aprisionada em um dos cômodos do terceiro andar há quase dez anos, segredo somente revelado quando a narrativa está mais adiantada. As camas descritas, quase fantasmagóricas, remetem à cama onde o tio de Jane, Mr. Reed, falecera, mas também veicula, no plano simbólico, significados relativos à sexualidade, já entrevistados no episódio do cômodo vermelho, mas que agora também antecipam a sexualidade transgressora da “louca” presa. Tudo isso parece mais amedrontador quando Jane imagina esse cenário sob a luz da lua, entidade divina do universo feminino, que parece perscrutar os destinos de Jane e de Bertha. É durante esse passeio pelo terceiro andar que Jane escuta, pela primeira vez, a gargalhada da “outra”, “(...) as tragic, as preternatural a laugh as any I ever heard; (...)”. (BRONTË, 2000, p. 107)²⁷³. O estranho som, entretanto, é atribuído à figura realista e muito pouco sobrenatural de Grace Poole. Podemos aproveitar o ensejo para especular acerca do nome dessa personagem. Aparentemente insignificante, sendo mais uma serviçal de Thornfield, Grace se destacará, mais adiante no romance, dos outros empregados da casa, pois ela é a criada responsável pelos cuidados com a “louca” encarcerada. Seu nome possui a Graça, que podemos relacionar com a Graça divina, a dádiva de Deus na terra, direcionada àqueles que buscam a salvação, mas também possui o Poole, que se aproxima, sonoramente, da palavra inglesa *pool*, “pequeno lago”, ou “lagoa” em

²⁷² “(...) Todas essas relíquias conferiam ao terceiro andar de Thornfield Hall o aspecto de uma casa do passado – um santuário da memória. Apreciei o silêncio, a melancolia, a estranheza daqueles recantos à luz do dia; mas de modo algum desejava um repouso noturno sobre uma daquelas camas pesadas e largas (...) – todas essas coisas pareceriam realmente estranhas aos raios pálidos do luar.” (BRONTË, 1996, p. 149)

²⁷³ “(...) a risada era a mais trágica e sobrenatural que eu já ouvira; (...)” (BRONTË, 1996, p. 151)

português. A água, associada à desintegração das formas, à cura e à regeneração, não está presente em grande quantidade em Grace, sua capacidade de curar e de regenerar é proporcional à quantidade de água que pode estar contida numa lagoa, e não num oceano ou rio, por exemplo. No entanto, compreendemos que o seu nome possui estreita relação com a função que exerce em Thornfield, ou seja, a de cuidar, tentar salvar e regenerar a “degenerada”, a “louca do sótão”.

É chegado o inverno e voltamos à estação do ano do princípio da narrativa. Obviamente, Jane viveu outros invernos desde então, mas que não foram relatados no romance, o que nos permite afirmar que outro “princípio” está surgindo, outro ciclo está começando. E é em meio à natureza congelada do inverno em Thornfield, a qual Jane admira e aprecia, que se dá o primeiro encontro de Jane e Rochester, encontro este que desmistifica e quebra os paradigmas dos primeiros encontros amorosos tão recorrentes nos romances femininos, ou direcionados para o público feminino, do final do século XVIII e do século XIX, e permeado de simbolismos que remetem constantemente à natureza e, conforme a nossa visão, à conexão que esta possui com o sagrado no romance:

The ground was hard, the air was still, my road was lonely; I walked fast till I got warm, and then I walked slowly to enjoy and analyze the species of pleasure brooding for me in the hour and situation. (...) I was a mile from Thornfield, in a lane noted for wild roses in summer, for nuts and blackberries in autumn, and even possessing a few coral treasures in hips and haws; but whose best winter delight lay in its utter solitude and leafless repose. (...) (...) I did not feel the cold, though it froze keenly; (...) I lingered till the sun went down amongst the trees, and sank crimson and clear behind them. I then turned eastward. On the hill-top above me sat the rising moon; pale yet as a cloud, but brightening momentarily (...) (BRONTË, 2000, pp. 110-111)²⁷⁴

O sol, como já verificamos no capítulo anterior, é associado, deste os tempos míticos, a valores tais como: autonomia, estabilidade, soberania, inteligência e força, ou seja, a valores que comunidades diversas associam a líderes masculinos, sendo por isso

²⁷⁴“O chão era duro, o ar estava parado, minha estrada era deserta; andei depressa até me aquecer, e depois caminhei lentamente para desfrutar e analisar as espécies de prazer que me estavam reservadas naquela hora e situação. (...) Eu estava a uma milha de distância de Thornfield, numa estrada notória pelas rosas silvestres no verão, pelas nozes e amoras pretas no outono, e até mesmo agora exibindo alguns tesouros coralinos na forma de frutos de roseira selvagem e pilritos, mas cujo principal prazer no inverno estava em sua total solidão e desfolhado sossego. (...) (...) não sentia o frio, embora o clima fosse gelado e cortante, (...) Detive-me até que o sol desceu entre as árvores e afundou vermelho e claro por trás delas. Depois voltei-me para o leste. No alto da colina acima de mim surgia a lua; pálida como uma nuvem, mas cada vez brilhando mais; (...)” (BRONTË, 1996, pp. 156-157)

que muitos deuses e heróis são qualificados como criaturas solares. Rochester é, sem dúvida, o sol, não apenas de Thornfield, o líder, o proprietário da mansão, aquele que chega no inverno para iluminar e aquecer, mas é, sobretudo, o sol da narrativa de Jane, a sua referência masculina de amor, paixão e de vigor físico, trazendo vitalidade e emoção quando Jane está mais ansiosa por desafios, energia, ânimo e prazer, encontrando-se entediada e aprisionada em Thornfield. O inimigo ancestral do sol é a hora crepuscular, são as trevas, contra as quais luta diariamente para retornar, vitorioso, ao alvorecer. É precisamente nesse momento que Rochester aparece, quando o sol já está quase se pondo, enquanto a lua, a princípio tímida e pálida, surge ao leste.

A lua, divindade relacionada a fases e ciclos eternos, como já averiguamos, portanto relacionada ao mundo feminino, às fases e instabilidades corporais e emocionais da mulher, encontra-se, nessa passagem da narrativa, em seu momento nascente, assim como Jane, que ainda está despertando para a sua formação, tendo ainda muito o que percorrer. Por outro lado, Rochester é o sol poente, cuja atividade e vigor vão declinando em virtude da aproximação da noite, domínio lunar, por excelência. Tal declinação e decadência apontam para a vida dissipada de Rochester, para o seu caráter dúbio, duvidoso, hesitante entre a virtude e o vício, um típico herói byroniano. Rochester, de fato, como é revelado mais adiante na narrativa, encontra-se desesperançado, derrotado, fracassado em seus esforços para se tornar um homem feliz.

A chegada de Rochester ao cenário sereno e tranquilo descrito acima é prenunciada de maneira tão imperativa e vigorosa quanto a sua presença, o que dá uma ideia do impacto que Rochester irá causar na rotina até então previsível de Jane:

A rude noise broke on these fine ripples and whisperings, at once so far away and so clear: a positive tramp, tramp; a metallic clatter, which effaced the soft wave-wanderings; as, in picture, the solid mass of a crag, or the rough boles of a great oak, drawn in dark and strong on the foreground, efface the aërial distance of azure hill, sunny horizon and blended clouds, where tint melts into tint. (BRONTË, 2000, pp. 111-112)²⁷⁵

Rochester é essa sólida massa de um penhasco, esse grande rochedo, esse tronco de carvalho, forte, inalterável e imponente, que oblitera o estado de espírito etéreo em que Jane se encontra, representado, em sua analogia, pela colina azul, pelo horizonte

²⁷⁵“Um som rude irrompeu em meio a esses delicados marulhos e sussurros, ao mesmo tempo muito distante e muito claro: um distinto trote-trote; um tropel metálico, que apagava as suaves andanças das ondas como, num quadro, a sólida massa de um penhasco ou tronco rústico de um grande carvalho, desenhados em cores fortes e escuras no primeiro plano, apagam a etérea distância de uma colina azul, um horizonte ensolarado e nuvens fundidas, onde um matiz se dilui noutro matiz.” (BRONTË, 1996, p. 158)

ensolarado e pelas nuvens suaves do seu quadro imaginário. Segundo Maria das Vitórias de Lima Rocha, em trabalho apresentado no XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura e no V Seminário Internacional Mulher e Literatura, na UNB, em agosto de 2011, intitulado “Os Quatro Elementos da Natureza em *Jane Eyre*”²⁷⁶, “o elemento terra está contido no nome próprio de Rochester: do francês Roche/Rock em inglês/Rocha para nós)” (ROCHA, 2011, p. 5). Em contrapartida, o caráter de Jane é etéreo, inapreensível como o ar, como se pode constatar em seu sobrenome, “Eyre”:

Rochester a faz sentir mulher pela primeira vez na vida e é ele também que identifica de imediato o seu caráter aéreo – já designado pelo seu nome – Eyre – que, em inglês, é pronunciado igual a Air – Ar. Ele diz que ela tem o aspecto de alguém de outro mundo, saída de um conto de fadas (p.122), com pensamentos de natureza élfica (p. 126). (ROCHA, 2011, p. 3)

Rochester, em pleno galope, cai de seu cavalo diante de Jane. Príncipes encantados, certamente, aparecem diante das heroínas montando, virilmente, os seus cavalos, mas nunca caem – até porque são encantados. Rochester, definitivamente, não é um príncipe encantado, assim como Jane também está longe de se enquadrar no perfil das mocinhas de contos de fadas. Rochester cai, fala palavrão e manca; já Jane é insistente em seus esforços para ajudar o viajante, mesmo quando ele recusa socorros. Podemos afirmar que ocorre aqui uma inversão transgressora nos papéis usualmente atribuídos a homens e mulheres em histórias românticas (no sentido do senso comum) tradicionais: a mocinha é quem socorre o príncipe em apuros. E o príncipe não é nada encantado, sendo Jane quem, depois, é acusada por Rochester de ter enfeitiçado o seu cavalo, de ser uma criatura de outro mundo, de natureza élfica mesmo, como Rocha afirma.

A descrição física de Rochester, os seus traços irregulares e sua expressão taciturna e pouco amigável confirmam que ele não é, exatamente, um príncipe. Jane consegue vê-lo melhor sob a luz da lua, que se faz presente nesse momento crucial da narrativa, quando a posição dos principais objetos celestes coincide (sobre)naturalmente com a situação vivida pelos protagonistas, ou seja, o sol se põe – Rochester cai – e a lua se eleva – Jane se ergue para ajudá-lo:

Something of daylight still lingered, and the moon was waxing bright; I could see him plainly. (...) Had he been a handsome, heroic-looking young gentleman, I should not have dared to stand thus

²⁷⁶ Tivemos acesso ao texto da apresentação desse trabalho por meio de cópia disponibilizada pela Profa. Dra. Ana Adelaide Peixoto, a quem sou imensamente agradecida, por ocasião da qualificação de nossa tese, em maio de 2012.

questioning him against his will, and offering my services unasked. I had hardly ever seen a handsome youth: never in my life spoken to one. I had a theoretical reverence and homage for beauty, elegance, gallantry, fascination; but had I met those qualities incarnate in masculine shape, I should have known instinctively that they neither had nor could have sympathy with anything in me, and should have shunned them as one would **fire, lightning, or anything else that is bright but antipathetic.** (BRONTË, 2000, p. 113 – grifos nossos)²⁷⁷

A despeito de não ser, exatamente, um modelo de beleza, Rochester é um homem que inspira bastante masculinidade e sexualidade. Ele não é como o raio que, ao mesmo tempo em que brilha, repele, mas sim, uma espécie de fogo que faz com que Jane queira se aproximar.

Mais adiante, Jane afirma que, sob a “proteção” da lua, ela não teme absolutamente nada, quando esta já brilha, intensamente, sobre Thornfield: “(...) I am not at all afraid of being out late when it is moonlight (...)”. (BRONTË, 2000, p. 114)²⁷⁸ Sem saber que Rochester é o seu *master*, o proprietário de Thornfield, Jane segue para Hay, vilarejo próximo à mansão, enquanto Rochester rumo em direção a Thornfield. Quando Jane retorna, hesita em entrar na mansão, pois lá dentro ela terá que retomar a sua função social, a vida estagnada da qual já se sente cansada, em outras palavras, terá que se conformar a leis sociais que lhe desagradam, pois, na condição de mulher, tolhem a liberdade de seus movimentos. Jane prefere se prolongar do lado de fora, em contato com a natureza, com a qual se afina mais, observando o movimento da lua – ou será a lua, personalizada na descrição de Jane, que lhe observa, agora que Jane está prestes a viver a mais importante iniciação de sua trajetória? – e das estrelas:

I lingered at the gates; I lingered on the lawn; I paced backwards and forwards on the pavement: the shutters of the glass door were closed; I could not see the interior; and both my eyes and spirit seemed drawn from the gloomy house – from the grey hollow filled with rayless cells, as it appeared to me – to that sky expanded before me, - a blue sea absolved from taint of cloud; the moon ascending it in solemn march; her orb seeming to look up as she left the hill tops, from behind which she had come, far and farther below her, and aspired to the zenith,

²⁷⁷ “**Ainda perdurava um pouco de luz do dia e a lua ia ficando brilhante**; eu podia vê-lo muito bem. (...) Fosse ele um belo e jovem cavalheiro com aparência de herói, eu não teria ousado ficar assim fazendo perguntas contra a sua vontade, e oferecendo a minha ajuda sem ser solicitada. Eu praticamente nunca tinha visto um moço bonito; nunca em minha vida havia dirigido a palavra a um deles. Teoricamente reverenciava e homenageava a beleza, a elegância, a cortesia, a fascinação; mas se houvesse conhecido essas qualidades encarnadas em forma masculina, eu instintivamente teria sabido que elas não sentiam nem poderiam sentir simpatia por qualquer coisa em mim, e as teria evitado como alguém que foge do **fogo, do raio ou de qualquer outra coisa que é brilhante e ao mesmo tempo faz com que nos afastemos dela.**” (BRONTË, 1996, p. 160 – grifos nossos)

²⁷⁸ “(...) não tenho medo de ficar fora até tarde quando há luar. (...)” (BRONTË, 1996, p. 161)

midnight-dark in its fathomless depth and measureless distance: and for those trembling stars that followed her course, **they made my heart tremble, my veins glow when I viewed them.** Little things recall us to earth: **the clock struck in the hall;** that sufficed; I turned from the moon and stars, opened a side-door, and went in. (BRONTË, 2000, pp. 116-117 – grifos nossos)²⁷⁹

Thornfield lhe parece sombria e melancólica porque está “apagada”, sem vida, sem luz – *rayless cells* – enquanto as estrelas, e a natureza de modo geral, são capazes de lhe proporcionar a emoção que falta no interior da casa. Contudo, o relógio, instrumento que regula as atividades humanas, medidor do tempo de produção, estruturante e fundamental para o capitalismo, portanto um símbolo da organização social vigente, lembra a Jane que já não há mais tempo para contemplar a lua e a estrelas, ou para experimentar o sagrado, a transcendência. Ela deve retornar ao trabalho, por mais que isto não lhe convenha.

No entanto, Thornfield já não é mais a mesma: Rochester está presente e trouxe, com ele, muita luz e calor, já pressentidos por Jane antes mesmo de vê-lo, pela primeira vez, como o *master* da mansão:

The hall was not dark, nor yet was it lit only by the high-hung bronze lamp: a warm glow suffused both it and the lower steps of the oak staircase. This ruddy shine issued from the great dining-room, whose two-leaved door stood open and showed a genial fire in the grate, glancing on marble hearth and brass fire-irons, and revealing purple draperies and polished furniture in the most pleasant radiance.(...) (BRONTË, 2000, p. 117)²⁸⁰

Toda essa luz quente, cintilante, toda essa cor vermelha, presente no brilho do fogo da lareira e nas cortinas da sala de jantar, provêm de Rochester, cuja presença emana vigor e vitalidade, e acena para a intensa energia sexual que os unirá. O fogo e a

²⁷⁹ “Demorei-me junto aos portões; demorei-me no gramado; fiquei andando de um lado para o outro da calçada: as persianas e a porta de vidro estavam fechadas; não se via o interior: e parecia que tanto meus olhos como meu espírito eram desviados daquela casa sombria – do vazio cinzento repleto de celas sem luz, como a mim me parecia – para aquele céu expandido diante de mim – um mar azul livre de qualquer mancha de nuvem; a lua, galgando-o em marcha solene; sua esfera parecendo olhar para o alto conforme ia deixando o topo das colinas, de trás das quais havia saído, cada vez mais distantes abaixo dela, e aspirando à escuridão de zênite, de meia-noite, em sua profundidade insondável e distância desmedida: e quanto àquelas trêmulas estrelas que lhe seguiam o curso, **elas faziam o meu coração tremer, minhas veias queimarem**, quando eu as visualizava. Pequenas coisas nos conduzem à terra: **o relógio bateu no saguão**; foi o suficiente; deixei a lua e as estrelas, abri a porta lateral e entrei.” (BRONTË, 1996, p. 164 – grifos nossos)

²⁸⁰ “O saguão estava escuro, e as luzes ainda não haviam sido acesas, com exceção do alto candelabro de bronze. Tanto ali como sobre os primeiros degraus da escada de carvalho derramava-se uma luz quente. Esse brilho vermelho vinha da grande sala de jantar, cuja porta de duas folhas estava aberta e mostrava um fogo estimulante na lareira, cintilando sobre o mármore e as tenazes de latão, e revelando cortinas vermelhas e móveis lustrosos, na mais agradável iluminação. (...)” (BRONTË, 1996, p. 164)

cor vermelha, indicativos da paixão e da transgressão presentes em Rochester, são da mesma natureza do fogo e do vermelho contidos em Jane, que aparecem, pela primeira vez, no cômodo vermelho em Gateshead. Assim, é em meio ao fogo e ao vermelho que se dá o primeiro encontro oficial de Jane e Rochester, e que se darão quase todos os futuros encontros dos dois.

Muito embora o vermelho esteja fortemente presente na natureza subjetiva de Jane, o seu exterior fora moldado de modo a se ajustar aos padrões de conduta feminina vitorianos. Isto é visível nas roupas pretas que Jane veste, as únicas que possui, o que faz Rochester associá-la, constantemente, a uma freira.

Jane dá mais detalhes acerca das características físicas de Rochester quando narra o segundo encontro com o seu *master*: “(...) I suppose it was a good figure in the athletic sense of the term – broad **chested** and thin flaked; though neither tall nor graceful.” (BRONTË, 2000, p. 120 – grifo nosso)²⁸¹ Chamamos a atenção para o termo *chest*, usado para designar o peito de Rochester, constantemente referenciado nas descrições físicas dadas por Jane. Lembremos que *chest* está presente na composição do seu nome, **Rochester**, e então podemos pensar nessa palavra sob duas perspectivas: no sentido de peito, tórax, caixa torácica, denotativa da masculinidade e da força que Rochester inspira, mas também de seu caráter apaixonado, impulsivo, entregue a emoções, pois o tórax é a “caixa”, o “recipiente” que contém o coração, órgão convencionalmente associado ao amor e aos sentimentos; e *chest* também compõe a palavra inglesa **chestnut**, “castanheira” em português, relativa à árvore desse nome, espécie que se encontra presente no pomar de Thornfield. A árvore, na simbologia do sagrado, representa a capacidade infinita de regeneração, sendo, inclusive, muitas vezes, associada ao Cosmos, contendo, em seu conceito, uma enorme potência de vida. Veremos, no decorrer de nossa análise, como Rochester incorpora ambos os aspectos ora mencionados, tanto a capacidade de se regenerar, quanto a potência de vida que o seu espírito carrega.

É nesse segundo encontro que Rochester, observando o modo de ser peculiar de Jane, muito pouco à vontade com as convenções sociais, afirma acreditar que ela pertence a outro mundo, um mundo de fadas e duendes, fazendo referência aos seres lendários sobrenaturais que povoavam o imaginário popular inglês:

²⁸¹ “(...) Suponho que fosse uma bela figura no sentido atlético do termo – largo no peito e fino na cintura, embora não fosse nem alto, nem elegante.” (BRONTË, 1996, p. 169)

“(...) No wonder you have rather the look of another world. I marveled where you had got that sort of face. When you came on me in Hay Lane last night, I thought unaccountably of fairy tales, and had half a mind to demand whether you had bewitched my horse: I am not sure yet. (...)”
 “(...) And so you were waiting for your people when you sat on that stile?”
 “For whom, sir?”
 “For the men in green: it was a proper moonlight evening for them. (...)” (BRONTË, 2000, pp. 121-122)²⁸²

De certo modo, Rochester acerta quando desconfia da maneira pouco sociável de Jane. Ela não é “deste mundo”, no sentido de que ela não se encaixa nos modelos sociais disponíveis para ela, preferindo o contato com a natureza e com a liberdade que esta lhe inspira, estando, por essa razão, mais próxima dos seres encantados a que Rochester faz menção, seres que, conforme as lendas, povoavam a natureza. A lua, associada ao mistério e ao sobrenatural, parece ser a acompanhante mais adequada para esses seres encantados, isto é, para a própria Jane. Todavia, a resposta dada por Jane revela a visão de mundo cética característica do modo profano de ser da modernidade ocidental, do século XIX:

I shook my head. “The men in green all forsook England a hundred years ago,” said I, speaking as seriously as he had done. “And not even in Hay Lane or the fields about it could you find a trace of them. I don’t think either summer, or harvest, or winter moon, will ever shine on their revels more.” (BRONTË, 2000, p. 122)²⁸³

O comentário irônico de Jane revela o seu desgosto quanto ao fato de que não há espaço para as crenças pagãs na configuração social moderna há, pelo menos, cem anos, logo, desde quando a Inglaterra se tornou industrial e urbana, expulsando os moradores do campo rumo às cidades, e os seres lendários rumo ao esquecimento. Já comentamos como Jane chega a essa conclusão ainda criança, o que, de certa maneira, sinaliza o término de sua infância.

²⁸² “ (...) Não é de estranhar que você tenha uma aparência de outro mundo. Eu me perguntei onde você tinha arranjado esse tipo de rosto. Quando me apareceu na Estrada de Hay ontem à noite inexplicavelmente pensei em contos de fadas, e quase cheguei a lhe perguntar se você havia enfeitado o meu cavalo: ainda não tenho certeza. (...)”

- (...) E então você estava esperando sua gente, sentada lá naqueles degraus?

- Quem, senhor?

- Os homens de verde: era uma apropriada noite de luar para eles. (...)” (BRONTË, 1996, p. 172)

²⁸³ “Fiz um gesto negativo com a cabeça. – Todos os homens de verde abandonaram a Inglaterra cem anos atrás – disse eu, falando tão seriamente como ele fizera. – E nem mesmo na Estrada de Hay, ou nos campos da redondeza, seria possível encontrar sinais deles. Não acho que a lua do verão, ou da colheita, ou do inverno volta a brilhar outra vez sobre suas folhas.” (BRONTË, 1996, p. 172)

Parece que alguma força de ordem sobrenatural, misteriosa, opera no sentido de unir Jane e Rochester, sendo isso flagrante em diversos momentos da narrativa. Quando Jane, ainda em Lowood, escreveu para o jornal anunciando os seus serviços de tutora, recebeu apenas uma resposta, exatamente a carta de Mrs. Fairfax. Esta, inclusive, chega a mencionar a intervenção da Providência Divina quando se deparou com a necessidade de escolher uma tutora para Adèle: “(...) and I am daily thankful for the choice Providence led me to make. Miss Eyre had been an invaluable companion to me, and a kind and careful teacher to Adèle.” (BRONTË, 2000, p. 122)²⁸⁴ Talvez haja, realmente, uma conjunção de forças poderosas, naturais e sobrenaturais, que trabalham com o fim de uni-los, já que a salvação de Rochester, pelo viés da ideologia cristã, é intermediada por Jane, sendo ela quem lhe dá acesso ao sagrado, à fé e à regeneração. Quanto a Jane, parece que o seu destino é se realizar como mulher independente, amar Rochester e desviá-lo do “pecado” e da “perdição” através do amor.

A manifestação mais visível da percepção de Jane acerca do sagrado é expressa nas suas pinturas, por meio das quais Jane tenta dar vazão à sua vívida imaginação, tenta representar, pictoricamente, a sua visão da natureza e do sagrado, captada através do que ela chama de *spiritual eye* – “olho espiritual”. Há três de suas pinturas que são descritas com bastante detalhes e, diante da conexão com o sagrado que estas imagens exprimem, nos vemos compelidos a transcrever os parágrafos que contêm tais descrições, à medida que buscamos interpretar os seus símbolos e suas relações com o sagrado:

(...) The first represented clouds low and livid, rolling over a swollen sea: all the distance was in eclipse; so, too, was the foreground; or rather, the nearest billows, for there was no land. One gleam of light lifted into relief a half-submerged mast, on which sat a cormorant, dark and large, with wings flecked with foam; its beak held a gold bracelet, set with gems, that I had touched with as brilliant tints as my palette could yield, and as glittering distinctness as my pencil could impart. Sinking below the bird and mast, a drowned corpse glanced through the green water; a fair arm was the only limb clearly visible, whence the bracelet had been washed or torn. (BRONTË, 2000, p. 125)²⁸⁵

²⁸⁴ “(...) e eu agradeço a cada dia pela escolha que a providência me levou a fazer. A srta. Eyre tem sido uma companheira inestimável para mim, e uma bondosa e dedicada professora para Adèle.” (BRONTË, 1996, p. 173)

²⁸⁵ “(...) O primeiro representava nuvens baixas e lívidas, movendo-se por sobre um mar intumescido: toda a distância estava eclipsada, assim como também o primeiro plano, ou melhor, os vagalhões mais próximos, pois não havia terra. Um raio de luz punha em relevo um mastro meio submerso, sobre o qual pousava um cormorão, escuro e grande, com as asas salpicadas de espuma; no bico segurava um bracelete de ouro, cravejado de pedras preciosas, que eu havia retocado com as cores mais brilhantes conseguidas de minha paleta, com a mais cintilante nitidez de que meu lápis fora capaz. Afundando abaixo da ave e do mastro, um corpo afogado aparecia na água verde; o único membro nitidamente

Interpretamos essa imagem como uma representação da morte, entrevista nas nuvens baixas, no mar revolto, na natureza inquieta, indiscernível, eclipsada que ambienta a pintura, sugerindo o mistério e as angústias a que a ideia de morte está, de maneira geral, atrelada. O eclipse, por sua vez, simboliza a transição de fases, a saída de um estado, a passagem transitória por outro, e o retorno ao estado anterior, nesse caso, da vida transitória para a morte eterna, para o “lugar” de onde viemos, a origem e o fim absolutos. O pássaro, também conhecido como corvo-marinho²⁸⁶, grande e escuro, parece estar observando a vítima afogada, sendo a incorporação mais notável da morte na pintura, juntamente com o corpo submerso. O bracelete de ouro, pintado com as cores mais adequadas para que pareça brilhante e cintilante, indica o acúmulo material em vida, o apego a questões relativas a dinheiro e *status* social, e como o valor disso é facilmente desfeito, perdido, quando chegada a hora da morte; ao invés de enfeitar, demonstrar poder ou beleza, o bracelete está no bico da morte, da “ave caçadora”. Compreendemos essa leitura da pintura como uma crítica aos valores da sociedade industrial, capitalista, e ao modo profano de ser, à modernidade de maneira geral. O mastro submerso também indica a passagem da vida para a morte, para as profundezas do mar, para o mergulho abismal nas águas, as quais remetem às Águas Cósmicas, primordiais, originais, caóticas, de onde o mundo se destacou para ganhar ordem, forma e contornos. Ademais, as águas abolem as formas, no contexto da pintura, as formas da vida, o corpo flutuante, que logo se dissolverá para pertencer ao caos aquático, para migrar para o estado amorfo de onde a vida surge e para onde a vida retorna. O fato de não haver terra na pintura também alude à ideia de morte, à ausência de estabilidade, de referência. O raio de luz que incide sobre o mastro talvez esteja associado à revelação da grande verdade, à presença do sagrado, da luz que provém das alturas, da morada dos seres celestiais, na passagem da vida para a morte.

A segunda pintura é descrita nos seguintes termos:

The second picture contained for foreground only the dim peak of a hill, with grass and some leaves slanting as if by a breeze. Beyond and above spread an expanse of sky, dark-blue as twilight: rising into the sky, was a woman's shape to the bust, portrayed in tints as dusk and soft as I could combine. The dim forehead was crowned with a star; the lineaments below were seen as through the suffusion of vapour; the

visível era um braço branco, do qual o bracelete fora carregado ou arrancado pela água.” (BRONTË, 1996, p. 176)

²⁸⁶Cf. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=cormor%E3o>

eyes shone dark and wild; the hair streamed shadowy, like a beamless cloud torn by storm or electric travail. On the neck lay a pale reflection like moonlight; the same faint lustre touched the train of thin clouds from which rose and bowed this vision of the Evening Star. (BRONTË, 2000, p. 125)²⁸⁷

Essa visão noturna, assim como na primeira pintura, combina elementos naturais e sobrenaturais. O pico alto da colina sugere a proximidade com o céu, o contato com o divino, com o sagrado por meio da natureza. A hora crepuscular – momento em que o sol se põe para dar lugar à lua – associada à imagem de mulher, coroada com uma estrela na testa e carregando o luar no pescoço, insinua a forte presença do elemento feminino na natureza nessa hora vespertina (*evening*). A descrição da figura feminina se assemelha à descrição de uma deusa pagã, com sua forma indefinida desenhada no céu, misteriosa, olhos negros e selvagens, cabelos de luz. As nuvens que subjagam a presença de tal figura e os seus traços indistintos sugerem o mistério do universo feminino, seja este universo representado pela mulher, ou pela natureza de maneira geral, personificada aqui sob essa forma de *Evening Star*.

E, por fim, Jane descreve a sua terceira pintura:

The third showed the pinnacle of an iceberg piercing a polar winter sky: a muster of northern lights reared their dim lances, close serried, along the horizon. Throwing these into distance, rose, in the foreground, a head, - a colossal head, inclined towards the iceberg, and resting against it. Two thin hands, joined under the forehead, and supporting it, drew up before the lower features a sable veil; a brow quite bloodless, white as bone, and an eye hollow and fixed, blank of meaning but for the glassiness of despair, alone were visible. Above the temples, amidst wreathed turban folds of black drapery, vague in its character and consistency as cloud, gleamed a ring of white flame, gemmed with sparkles of a more lurid tinge. This pale crescent was “The likeness of a Kingly Crown;” what it diademed was “the shape which shape had none.” (BRONTË, 2000, pp. 125-126)²⁸⁸

²⁸⁷ “O segundo quadro continha como primeiro plano apenas o pico escuro de uma colina, com capim e algumas folhas, inclinados aparentemente ao sopro de uma brisa. Mais ao fundo, no alto, estendia-se um trecho amplo de céu, azul-escuro como no crepúsculo: surgindo na direção do céu havia uma forma de mulher visível até o busto, retratada nos matizes mais escuros e suaves que consegui combinar. A testa escura estava coroada com uma estrela; os traços mais abaixo apareciam como se estivessem numa nuvem de vapor; os olhos brilhavam negros e selvagens; o cabelo caía em sombra, como uma nuvem sem luz rasgada por alguma tempestade ou descarga elétrica. No pescoço via-se um reflexo pálido feito luar; a mesma luz fraca marcava o séquito de nuvens tênues que se erguiam e subjagavam essa visão da Estrela Vespertina.” (BRONTË, 1996, pp. 176-177)

²⁸⁸ “O terceiro mostrava o pináculo de *iceberg* perfurando um céu de inverno polar: um exército de luzes do norte erguia suas lanças escuras, em fileiras cerradas, ao longo do horizonte. Fazendo-as retroceder na distância, surgia, no primeiro plano, uma cabeça, uma cabeça colossal, inclinada para o *iceberg* e nele repousando. Duas mãos delgadas, unidas sob a fronte e dando-lhe apoio, suspendiam ante os traços inferiores um véu sable; uma testa totalmente exangue, branca como osso, e um olho encovado e fixo, vazio de sentido, excetuando-se o vidrado do desespero, era tudo o que se via. Acima das têmporas, entre as dobras entrelaçadas de um turbante de tecido negro, vago como nuvem em sua aparência e

O cenário polar é, de fato, o mais apropriado para ambientar essa pintura, cuja figura central é a Morte, segundo nota da edição de *Jane Eyre* com a qual trabalhamos, pois as expressões entre aspas do trecho citado foram extraídas da descrição da Morte em *Paraíso Perdido* (1667) de John Milton.²⁸⁹ Mais uma vez temos a descrição de um objeto natural – um *iceberg* – que liga a terra ao céu, a vida terrena à dimensão sagrada, e dessa vez o objeto parece penetrar o céu branco do cenário gelado do quadro, como se forçando a passagem da vida para a morte, ou ainda desta para o pós-morte. A figura representativa da morte se esconde atrás de um véu negro, revelando apenas a sua testa pálida e o olhar desesperado. O véu é indicativo do mistério que circunda a ideia de morte, que só expõe os olhos desesperados, ou seja, a única parte da morte que é conhecida é a dor, o trágico, o desespero. A cor negra do véu e do turbante também sugere a tragicidade contida na noção de morte. O descoramento da figura central, associada ao branco da neve do cenário gélido, também remetem à morte, que traz consigo a frieza e a palidez. Para finalizar, a Morte se apresenta coroada, reinando, personificada, nesse panorama branco, gélido e desesperador.

Rochester percebe os traços românticos das pinturas de Jane, afirmando que ela certamente os captou “in a kind of artist’s dreamland” (BRONTË, 2000, p. 126).²⁹⁰ Quanto à temática peculiar dos quadros, ele a define como élfica: “(...) As to the thoughts, they are elfish. These eyes in the Evening Star you must have seen in a dream. (...) Where did you see Latmos? – for that is Latmos. (...)” (BRONTË, 2000, p. 126)²⁹¹ O estranhamento que Rochester define como pertencente ao universo onírico, ou mesmo élfico, reflete o seu estranhamento em relação à dimensão sagrada que Jane, mesmo que não propositalmente, consegue captar através de sua percepção da natureza, do contato que estabelece com o mundo natural a sua volta. Rochester é completamente mundano nesse momento da narrativa, seus valores estão intrinsecamente atrelados aos prazeres sensuais e às experiências do corpo, não conseguindo enxergar com o “olho espiritual”, como Jane o faz. É bastante curioso o fato de Rochester questionar Jane acerca de

consistência, luzia um círculo de chama branca, cravejado de centelhas de uma cor mais forte. Esse pálido crescente era o “Arremedo de uma Coroa Real”; e o que ele coroava era “a forma que nenhuma forma tinha”. (BRONTË, 1996, p. 177)

²⁸⁹ “The likeness of a Kingly Crown;” ... “the shape which shape had none.”: from the description of Death in *Paradise Lost*, ii. 666-73.” (BRONTË, 2000, p. 468)

²⁹⁰ “uma espécie de paraíso do artista” (BRONTË, 1996, p. 178)

²⁹¹ “(...) Quanto aos pensamentos, eles são élficos. Esses olhos da Estrela Vespertina você deve ter visto num sonho. (...) Onde você viu Latmos? Porque isso é Latmos. (...)” (BRONTË, 1996, p. 178)

Latmos, que ele, imediatamente, reconhece. Segundo nota da edição de *Jane Eyre* com a qual trabalhamos:

Latmos: a mountain in Turkey where, in classical legend, the beautiful shepherd Endymion lived. The moon, Selene, fell in love with him; he was thrown into deep sleep and the moon came down each night to embrace him. (BRONTË, 2000, pp. 468-469)²⁹²

Latmos é uma ponderosa referência à associação entre o universo feminino e os mitos lunares, e Rochester reconhece, prontamente, o mito de Selene na segunda pintura de Jane. A deusa pagã, com a qual relacionamos a figura central da pintura, a Estrela Vespertina – *the Evening Star* – foi identificada por ele. A lua, personificada na lenda turca, é dotada de sentimentos geralmente tomados como femininos: amor, paixão, acolhimento, proteção, cuidado. Jane, de certo modo, é Selene, a mulher acolhedora que irá abraçar e cuidar do seu amado, imerso em sono profundo, metáfora para o estado cético, “adormecido”, dormente de Rochester, cego – primeiro metaforicamente, depois literalmente – em relação ao sagrado. O ceticismo de Rochester é explicitado em uma de suas conversas com Jane, na qual alega ser vítima do destino, da fortuna – humanizada, em sua descrição, assumindo uma forma feminina – que aniquilou a sua natureza originalmente benevolente, assim como a de Jane:

When I was as old as you, I was a feeling fellow enough; partial to the unfledged, unfostered, and unlucky; but **fortune** has knocked me about since: **she** has even kneaded me with her knuckles, and now I flatter myself I am hard and tough as an Indian-rubber ball; pervious, though, through a chink or two still, and with one sentient point in the middle of the lump. Yes: does that leave hope for me? (BRONTË, 2000, p. 132 – grifos nossos)²⁹³

Ao mesmo tempo em que se diz condenado pela fortuna, Rochester aponta para alguma esperança no que concerne à sua regeneração, deixando a resposta para essa questão, literalmente, com Jane. A discussão entre eles gravita em torno da diferença de idade entre os personagens, do debate a respeito da autoridade que a idade e as experiências vividas conferem a Rochester, e de como estas, aliadas à fortuna, transformaram o jovem de natureza boa em um ser degenerado: “(...) I claim only such

²⁹² “*Latmos*: montanha na Turquia onde, segundo a lenda clássica, o bonito pastor Endymion vivia. A lua, Selene, se apaixonou por ele; ele foi lançado em um sono profundo e a lua se abaixava a cada noite para abraçá-lo.” (Tradução nossa)

²⁹³ “Quando tinha a sua idade, era um sujeito bastante sensível; afeiçoado aos desemplumados, desfavorecidos e desafortunados; mas depois a **sorte** me espancou: **ela** até amassou-me a cara com o punho, e agora me gabo de ser duro como uma bola de borracha da Índia; ainda permeável, porém, por uma ou duas rachaduras, e com um ponto sensível no meio da massa. É isso: ainda resta alguma esperança para mim?” (BRONTË, 1996, pp. 185-186 – grifos nossos)

superiority as must result from twenty years' difference in age and a century's advance in experience.” (BRONTË, 2000 p. 133)²⁹⁴ No entanto, Jane não se rende a esse tipo de argumento, defendendo, em sua contra-argumentação, que o que determina a superioridade de uma pessoa sobre outra, nesses termos, é o uso que se faz do tempo e da experiência.

Rochester atribui a causa de seu ceticismo aos golpes desferidos pela fortuna, mas podemos identificar em seu discurso um grande desgosto em relação aos valores profanos e à organização da sociedade moderna, capitalista, industrial, cujos alicerces estão fincados em interesses monetários e em relações de poder, conquistado por meio do dinheiro, o que resulta em sua total descrença no ser humano e na capacidade de este se interessar, genuinamente, por outro ser humano. Mesmo abrindo uma exceção para Jane, Rochester, ainda desconfiado, deixa claro que ainda não a conhece o suficiente para julgar o seu caráter como virtuoso, e o seu comportamento como destoante do comportamento geral:

“Humbug! Most things free-born will submit to anything for a salary; (...) But I don't mean to flatter you: if you are cast in a different mould to the majority, it is no merit of yours: **Nature did it**. And then, after all, I go too fast in my conclusions: for what I yet know, you may be no better than the rest; you may have intolerable defects to counter-balance your few good points.” (BRONTË, 2000, pp. 134-135 – grifo nosso)²⁹⁵

De qualquer maneira, Rochester já destaca Jane do comportamento convencional, ao sugerir que ela não é moldada conforme os padrões sociais de comportamento, mas sim de acordo com a natureza. Em outras palavras, Jane tende a agir, não conforme as regras sociais, mas seguindo os seus próprios princípios, em consonância com o que lhe é natural, com o que lhe parece ser verdadeiro.

Rochester logo confessa a Jane o seu passado de erros, os seus pecados, a sua “contaminação”, e a inveja que sente da pureza de consciência de Jane, da “limpeza” de sua alma. Entretanto, Rochester atribui os seus vícios em parte ao destino, e em parte às circunstâncias adversas, creditando ao seu caráter natural uma bondade genuína, corrompida pelas experiências pecaminosas pelas quais se deixou levar:

²⁹⁴ “(...) só reivindico a superioridade que pode resultar de vinte anos de diferença em idade e de uma vantagem de um século de experiência.” (BRONTË, 1996, p. 187)

²⁹⁵ “- Engano seu! A maioria dos seres livres nascidos se submetem a qualquer coisa por um salário; (...) Mas minha intenção não é elogiá-la: se você foi concebida num molde diferente da maioria, isso não é mérito seu: **é da natureza**. E também, afinal de contas, sou muito precipitado em minhas conclusões: pelo que sei até agora, você pode não ser melhor que o resto; pode ter defeitos intoleráveis para contrabalançar alguns pontos positivos.” (BRONTË, 1996, p. 189 – grifo nosso)

“(…) I started, or rather (for like other defaulters, I like to lay half the blame on ill fortune and adverse circumstances) was thrust on to a wrong tack at the age of one and twenty, and have never recovered the right course since: but I might have been different; I might have been as good as you, - wiser, - almost as stainless. I envy your peace of mind, your clean conscience, your unpolluted memory. Little girl, a memory without blot or contamination must be an exquisite treasure – an inexhaustible source of pure refreshment: is it not?”

“How was your memory when you were eighteen, sir?”

“All right then; limpid, salubrious: no gush of bilge water had turned it to fetid puddle. I was your equal at eighteen – quite your equal. Nature meant me to be, on the whole, a good man, Miss Eyre: one of the better end; and you see I am not so.” (BRONTË, 2000, p. 135)²⁹⁶

Dessa forma, Rochester se sente impuro, sujo, ainda mais quando contraposto à pureza de Jane. Ele deixa entrever que se deixou contaminar aos vinte e um anos de idade, quando entrou em contato com um jato de água fétida, imunda – que logo viremos a saber que se trata de Bertha. Antes, aos dezoito anos, idade em que se começa a iniciação para a fase adulta, Rochester era “limpo”, assim como Jane. Porém, Rochester não pôde usufruir, por muito tempo, da “limpeza” da juventude.

Rochester é um homem naturalmente bom; isso está posto em sua própria auto-avaliação e em suas ações, se levamos em conta a imanência textual. Ademais, dados extra-textuais confirmam a intenção da autora de fazer de Rochester um homem verdadeiramente bom, a despeito dos inúmeros erros que comete. Segundo nota da edição de *Jane Eyre* com a qual trabalhamos, ela manifestou claramente essa sua intenção em uma de suas cartas:

Mr. Rochester: the name is possibly drawn from the poet and rake, John Wilmot, Earl of Rochester (1647-80). In a letter to W. S. Williams, 14 August 1848, Brontë carefully distinguishes Rochester's character from that of Mr. Huntingdon in Anne's *The Tenant of Wildfell Hall* and Heathcliff in Emily's *Wuthering Heights*: 'Mr. Rochester has a thoughtful nature and a very feeling heart; he is neither selfish nor self-indulgent; he is ill-educated; misguided; errs, when he does err, through rashness and inexperience: he lives for a time as too many other men live, but being radically better than most men, he does not like that

²⁹⁶ “- (...) Comecei, ou melhor (pois, como outros pecadores, gosto de colocar metade da culpa na má sorte e nas circunstâncias adversas) fui jogado no caminho errado, com a idade de vinte e um anos, e desde então nunca recuperei o rumo certo. Mas eu poderia ter sido diferente; poderia ter sido tão bom como você – mais sábio –, quase tão imaculado. Invejo a sua paz de espírito, sua consciência limpa, sua memória impoluta. Menina, uma memória sem manchas ou contaminações pode ser um tesouro raro – uma fonte inesgotável de puro consolo: não é assim?

- Como era a sua memória quando tinha dezoito anos?

- Naquela época, ótima; límpida, saudável: ainda nenhum jato de água imunda a transformara em lamaçal fétido. Eu era igual a você aos dezoito – bem igual. Falando de forma geral, a natureza me escolheu para ser um homem bom, srta.Eyre; um dos melhores; e você vê que não sou.” (BRONTË, 1996, p. 190)

degraded life, and is never happy in it. He is taught the severe lessons of experience and has sense to learn wisdom from them. Years improve him; the effervescence of youth foamed away, what is really good in him still remains. His nature is like wine of a good vintage, time cannot sour, but only mellows him. Such at least was the character I meant to portray' (LL, ii. 244-5). (BRONTË, 2000, p. 466)²⁹⁷

Diante de sua degeneração, Rochester não acredita que o arrependimento possa curá-lo de seus pecados. Ele precisa de uma regeneração, de um renascimento, mas se considera bastante amaldiçoado pelo seu passado para atingi-la. Em um diálogo provocativo, Rochester expõe a Jane a sua intenção de continuar extraindo o máximo de prazeres que a vida puder lhe ofertar, já que não há mais esperança de salvação para ele:

"(...) Reformation may be its cure; and I could reform – I have strength yet for that – if – but where is the use of thinking of it, hampered, burdened, cursed as I am? Besides, since happiness is irrevocably denied me, I have a right to get pleasure out of life: and I *will* get it, cost what it may." (BRONTË, 2000, p. 136)²⁹⁸

O que Rochester silencia, porém, é mais significativo do que o que suas palavras proferem. A condição para a sua regeneração, prenunciada pelo "se", mas não concluída, manifesta que Rochester já considera uma possível salvação, por meio da satisfação dessa condição, não explicitada em seu discurso, mas já entrevista na sua relação com Jane. O leitor atento já consegue imaginar que a condição para a regeneração de Rochester é a sua união com Jane, sendo esta o instrumento intermediário entre Rochester e a redenção de seus pecados, a expurgação de seus erros, a regeneração e a salvação. Em outras palavras, Jane é quem pode restabelecer o elo entre Rochester e a dimensão sagrada, perdido desde quando este iniciou o seu processo degenerativo, tornando-se um homem moralmente corrompido e completamente envolvido pelos valores mundanos.

²⁹⁷ "Sr. Rochester: o nome foi possivelmente inspirado no poeta e libertino John Wilmot, Conde de Rochester (1647-80). Em uma carta para W. S. Williams, de 14 de agosto de 1848, Brontë cuidadosamente distingue Rochester do personagem Mr. Huntingdon, em *The Tenant of Wildfell Hall* de Anne, e de Heathcliff, em *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily: 'Sr. Rochester possui uma natureza solícita e um coração muito sensível; ele não é egoísta nem autoindulgente; ele é mal-educado e foi desencaminhado; erra, quando de fato erra, por impulsividade e inexperiência: ele vive, por um tempo, como muitos outros homens vivem, mas sendo radicalmente melhor do que a maioria dos homens, ele não gosta dessa vida degradada, e nunca está feliz com ela. Ele aprende por meio das severas lições dadas pela experiência e possui senso para captar sabedoria delas. Os anos o melhoram; passada a efervescência da juventude, o que é verdadeiramente bom nele ainda permanece. A sua natureza é como o vinho de uma boa safra, o tempo não consegue azedar, apenas o amadurece. Tal, ao menos, foi o personagem que eu pretendi retratar' (LL, ii, 244-5)." (Tradução nossa)

²⁹⁸ "- (...) Talvez o antídoto seja a regeneração; e eu poderia me regenerar – ainda tenho forças para isso – se – mas onde está a utilidade de pensar nisso impedido, sobrecarregado e amaldiçoado como estou? Além disso, uma vez que a felicidade me foi irrevogavelmente negada, tenho um direito de extrair prazer da vida; e eu *vou* extraí-lo, custe o que custar." (BRONTË, 1996, p. 191)

A passagem de Jane por Thornfield é o centro, literalmente, de sua trajetória formativa, situando-se exatamente no meio de sua narrativa. Aqui Jane se defronta com a “outra” Jane, Bertha Mason, a primeira senhora Rochester, que, embora encarcerada no sótão da mansão, dá sinais cada vez mais visíveis de sua presença à medida que a relação entre Jane e Rochester vai se tornando mais íntima, mais cúmplice, assumindo os contornos da paixão visceral que os une. A primeira manifestação de Bertha se dá por meio do fogo, elemento simbólico da fúria que a consome e de seu comportamento sexual transgressor, quando esta incendeia a cama de Rochester, local, por excelência, da consumação sexual, o que nos remete, imediatamente, ao episódio do cômodo vermelho, à fúria transgressora de Jane aos dez anos de idade, quando é “iniciada” para a morte, para a sexualidade, para o sagrado e, sobretudo, para o autoconhecimento. Jane ainda não sabe da existência da “outra”, mas intui sua proximidade e não consegue associar o seu comportamento violento e suas gargalhadas sobrenaturais à passividade de Grace Poole.

A dualidade de Jane é simbolicamente expressa nos gestos extremos das duas personagens: enquanto Bertha, a porção luciférica de Jane, ateia o fogo destruidor, isto é, extravasa o desejo sexual desenfreado, violento, gerador da desordem, Jane “batiza” o leito de Rochester, lançando-lhe nas águas salvadoras e renovadoras, tentando remover as máculas de sua contaminação pela “outra”, associada ao contato físico e sexual, o que aponta para a importante função que Jane assume no que concerne à regeneração de Rochester:

Something creaked: it was a door ajar; and that door was Mr. Rochester's, and the smoke rushed in a cloud from thence. I thought no more of Mrs. Fairfax; I thought no more of Grace Poole or the laugh: in an instant, I was within the chamber. **Tongues of flame darted round the bed:** the curtains were on fire. In the midst of blaze and vapour, Mr. Rochester lay stretched motionless, in deep sleep.

“Wake! Wake!” I cried – I shook him, but he only murmured and turned: the smoke had stupefied him. Not a moment could be lost: the very sheets were kindling. I rushed to his bason and ewer; fortunately, one was wide and the other deep, and both were filled with water. I heaved them up, deluged the bed and its occupant, flew back to my own room, brought my own water-jug, **baptised the couch afresh, and by God's aid, succeeded in extinguishing the flames which were devouring it.** (BRONTË, 2000, p. 148 – grifos nossos)²⁹⁹

²⁹⁹ “Alguma coisa estalou: era uma porta aberta; exatamente a porta do sr. Rochester, e a fumaça saía em nuvens de lá de dentro. Parei de pensar na sra. Fairfax; parei de pensar em Grace Poole ou na risada: num instante estava dentro do quarto. **Línguas de fogo dardejavam ao redor do leito:** as cortinas estavam em chamas. No meio das labaredas e do vapor o sr. Rochester jazia estirado e imóvel, num sono profundo.

O contraste entre o fogo que corrompe e a água que salva fica patente nas imagens sugeridas pelas passagens que grifamos do trecho acima: enquanto o fogo se manifesta por meio de uma imagem extremamente sensual e luxuriosa, com suas línguas cercando a cama, a água, vinda da jarra da própria Jane, representa o batismo, a extinção do fogo demoníaco devorador. Vale a pena salientar, contudo, que a despeito das diferentes intenções das duas personagens, tanto o fogo quanto a água purificam, estando ambos presentes em rituais de passagem que envolvem expurgação de pecados, limpeza da alma e abertura para um estado renovado, para um renascimento. Rochester, de fato, necessita de uma regeneração, tendendo o seu caráter mais para o bem do que para o mal, como convém a um caráter intermediário, segundo Aristóteles. Entretanto, nesse ponto da narrativa, ele ainda está longe do caminho de sua salvação.

A segunda manifestação violenta de Bertha envolve sangue e é prenunciada pela lua:

I had forgotten to draw my curtain, which I usually did; and also to let down my window-blind. The consequence was, that when the moon, which was full and bright, (for the night was fine) came in her course to that space in the sky opposite my casement, and looked in at me through the unveiled panes, her glorious gaze roused me. Awaking in the dead of night, I opened my eyes on her disk – silver-white and crystal-clear. It was beautiful, but too solemn: I half rose, and stretched my arm to draw the curtain.

Good God! What a cry! (BRONTË, 2000, p. 205)³⁰⁰

A lua, personificada como um ser feminino (*her*), antecede o grito que denuncia o ataque de Bertha, acordando Jane, olhando para ela como se desejosa de lhe revelar a sua dualidade. Lembremos que a dualidade é própria da lua, veiculadora, por excelência, como já vimos, da noção de *coincidentia oppositorum*. A lua, entidade sagrada associada ao feminino, “solene” e “gloriosa”, reina durante a noite, quando domina o céu, sendo também durante a noite que Bertha, a “outra” Jane, seu duplo – *the*

- Acorde! Acorde! – gritei eu. Chacoalhei-o, mas ele apenas murmurou alguma coisa e se virou: a fumaça o entorpecera. Não havia um segundo a perder: os próprios lençóis estavam queimando. Corri para pegar a bacia e a jarra do quarto; por sorte, a primeira era larga, e a outra funda, e ambas estavam cheias de água. Ergui-as, inundei a cama e o seu ocupante, corri para o meu quarto, trouxe minha própria jarra, **batizei a cama de novo e, Graças a Deus, consegui extinguir as chamas que a devoravam.**” (BRONTË, 1996, pp. 207-208 – grifos nossos)

³⁰⁰ “Eu me havia esquecido de, como de costume, correr a cortina, e também de descer a persiana. A conseqüência foi que quando a lua, que estava cheia e brilhante (pois fazia uma noite bonita), veio em seu trajeto e ocupou aquele espaço no céu que ficava em frente à minha janela, e olhou para mim através da cortina aberta, abri meus olhos diante de seu disco – branco como prata e reluzente como cristal. Estava bela, mas solene demais: levantei-me um pouco e estiquei o braço para fechar a cortina. Meu Deus! Que grito!” (BRONTË, 1996, p. 285)

dark double – se manifesta. O alvo de Bertha, desta vez, é outro homem, o seu irmão Richard Mason, que, vindo da Jamaica, resolve visitar a sua irmã louca no terceiro andar, às escondidas. O ataque é frontal, animalesco, com Bertha cravando os dentes no pescoço do irmão, tal qual um vampiro, fazendo escorrer o sangue fraterno, como podemos depreender do diálogo entre o cirurgião (Carter), Rochester e Mason, instância em que Jane, sem ainda conhecer a “outra”, tenta compreender o sucedido:

“I can do that conscientiously,” said Carter, who had now undone the bandages; “only I wish I could have got here sooner: he would not have bled so much – but how is this? The flesh on the shoulder is torn as well as cut. This wound was not done with a knife: there have been teeth here!”

“She bit me,” he murmured. “She worried me like a tigress, when Rochester got the knife from her.”

(...)

“She sucked the blood: she said she’d drain my heart,” said Mason. (BRONTË, 2000, pp. 212-213)³⁰¹

A exposição do sangue extraído do próprio irmão aponta para a tragédia iminente, para o estabelecimento da crise – dramática e sacrificial – dentro da organização social de Thornfield, quando o caos e a loucura, sintetizados em Bertha, eliminarão as diferenças, desorganizando essa estrutura social, liderada por Rochester.

Todos esses eventos contribuem para a aproximação entre Jane e Rochester, sendo o sentimento que os une cultivado no período da primavera, estação do recomeço, da sementeira. O amor se consolida no verão, quando Rochester e Jane declaram os seus sentimentos no pomar exuberante de Thornfield, em meio a um cenário que referencia o Jardim do Éden. É nesse ambiente paradisíaco que ocorre o pedido de casamento, sob a vigilância da lua:

(...) so I went apart into the orchard. No nook in the grounds more sheltered and more Eden-like; it was full of trees, it bloomed with flowers: a very high wall shut it out from the court, on one side; on the other, a beech avenue screened it from the lawn. At the bottom was a sunk fence; its sole separation from lonely fields: a winding walk, bordered with laurels and terminating in a giant horse-chestnut, circled at the base by a seat, led down to the fence. (...) enticed there by the

³⁰¹ “- Eu posso dizer isso em sã consciência – disse Carter, que agora retirara as faixas – ; só desejaria ter chegado aqui antes: ele não teria perdido tanto sangue... mas o que é isto? A pele do ombro está dilacerada e também cortada. Esse ferimento não foi feito por faca: dentes passaram por aqui.

- Ela me mordeu – murmurou ele. – Me atacou como uma tigresa, quando Rochester lhe arrancou a faca.

(...)

-Ela sugou o sangue: disse que iria secar meu coração – disse Mason.” (BRONTË, 1996, pp. 293-294)

light the now-rising moon casts on this more open quarter, (...) (BRONTË, 2000, p. 248)³⁰²

Esse paraíso em miniatura terrestre parece estar isolado do mundo social por seus limites tão bem demarcados – muro alto que o isola, fileira dupla de faias que o esconde. Não podemos deixar de assinalar o simbolismo contido na trilha tortuosa – analogia à trajetória formativa de Jane – cercada de loureiros, que indicam a vitória, o merecido prêmio recebido ao fim de um percurso permeado de obstáculos. Os loureiros culminam na frondosa castanheira – *chestnut* – árvore tomada como metáfora para Rochester, ou seja, ao final de sua jornada formativa, Jane será agraciada com a vitória, com o encontro com o seu amado *master*. A relação entre a árvore e Rochester vai além do fato de o nome da árvore estar contido em seu nome – **Rochester**; essa árvore, assim como o proprietário de Thornfield, será alvo do fogo purificador, muito embora provocado de maneira violenta.

Outras referências ao Gênesis podem ser flagradas no diálogo entre Rochester e Jane, como na seguinte passagem, em que Rochester se sente conectado a Jane tal qual Adão a Eva, por meio da costela, de onde Eva fora extraída de Adão. É significativo que Rochester mencione a costela esquerda, próxima ao coração:

“Because,” he said, “I sometimes have a queer feeling with regard to you – especially when you are near me, as now: it is as if I had a string somewhere under my left ribs, tightly and inextricably knotted to a similar situated in the corresponding quarter of your little frame.” (BRONTË, 2000, p. 252)³⁰³

Logo após a revelação do amor de ambos e o pedido de casamento, a natureza se manifesta furiosamente por meio de uma tempestade, em imediata resposta à atitude desafiadora de Rochester, que interfere no destino de Jane, transgredindo não apenas as convenções morais e religiosas de seu tempo, mas também como se estivesse cometendo um crime contra a natureza, ao envolver Jane, imaculada, o objeto de sua purificação e de sua salvação, em uma relação de bigamia. Do alto de sua *hybris* – não mais conforme os modelos gregos, mas segundo o padrão de comportamento do homem

³⁰² “(...) então me distanciei pomar adentro. Não havia recanto na propriedade mais abrigado e paradisíaco; um muro bem alto o isolava do pátio de um lado; do outro, uma fileira dupla de faias o escondia do gramado. No fundo havia um fosso, a única separação entre o pomar e os campos solitários: uma trilha tortuosa entre loureiros, que terminava numa enorme castanheira-da-índia cuja base era contornada por um banco, conduzia até o fosso. (...) atraída até ali pela luz que a lua jogava sobre a região mais aberta, (...)” (BRONTË, 1996, p. 344)

³⁰³ “-Porque – disse ele – às vezes eu tenho um sentimento estranho em relação a você – especialmente quando está perto de mim, como agora: é como se eu tivesse um cordão em algum ponto sob minhas costelas esquerdas, forte e inextricavelmente amarrado a um cordão similar situado no ponto correspondente de sua pequena estrutura.” (BRONTË, 1996, p. 349)

moderno, autosuficiente e orgulhoso de sua espécie empreendedora – Rochester crê que o seu gesto é justificado e pode ser, portanto, perdoado por Deus:

“(...) Have I not found her friendless, and cold, and comfortless? Will I not guard, and cherish, and solace her? Is there not love in my heart, and constancy in my resolves? **It will expiate at God’s tribunal. I know my Maker sanctions what I do.** For the world’s judgment – I wash my hands thereof. For man’s opinion – I defy it.”
But what had befallen the night? The moon was not yet set, and we were in shadow: I could scarcely see my master’s face, near as I was. And what ailed the chestnut tree? it writhed and groaned; while wind roared in the laurel walk, and came sweeping over us. (BRONTË, 2000, p. 256 – grifo nosso)³⁰⁴

Apesar de Rochester diferenciar o julgamento da sociedade do julgamento divino, ele crê possuir discernimento para avaliar os desígnios de Deus. É essa certeza em relação à dimensão do sagrado que incita a rebelião da natureza, que cairá sobre os dois através dos ventos fortes e da chuva intensa da tempestade. A aflição e os gemidos da castanheira antecedem a punição / purificação que Rochester receberá. No dia seguinte, Jane fica sabendo que a castanheira foi partida ao meio por obra de um raio que a atingira durante a tempestade, o que antecipa tanto a separação dos dois, quanto o golpe que Rochester receberá da Providência, por meio do fogo ateado por Bertha.

Mas há ainda outro significado para a repentina chuva que cai sobre Jane e Rochester. Como bem assinala Eliade, a chuva representa, em muitas culturas, o “casamento” da entidade divina masculina, o céu, com a entidade divina feminina, a terra. Assim, podemos também interpretá-la como a realização simbólica do casamento entre Rochester e Jane na esfera da natureza. Desse modo, Jane e Rochester se casam conforme as leis naturais antes de estarem casados perante a sociedade. Todavia, não podemos esquecer que a natureza se manifesta violentamente, por meio de uma tempestade, como que acenando para a transgressão contida nessa união.

A terceira manifestação de Bertha se dá na antevéspera do casamento. Esta é a ocasião em que ela chega mais próximo de Jane, fazendo com que esta reviva a situação do cômodo vermelho, onde iniciou o seu processo de autoconhecimento. Bertha chega a experimentar o véu de noiva de Jane, que a vê pelo reflexo do espelho, tal qual um

³⁰⁴“(…) – Não a encontrei sem amigos, com frio e sem conforto? Não vou protegê-la, cuidar dela e consolá-la? Não há amor em meu coração, e constância em minhas resoluções. **Isso expiará meus erros no tribunal de Deus. Sei que meu Criador sanciona o que estou fazendo.** Quanto ao julgamento do mundo – lavo minhas mãos. Quanto à opinião dos homens – eu a desafio.

Mas o que acontecera com a noite? A lua devia estar no céu, e estávamos mergulhados em sombras: eu mal podia ver o rosto de meu patrão, por mais perto que estivesse. E o que afligia a castanheira? Ela se contorcia em gemidos, enquanto o vento rugia na alameda dos loureiros, e vinha varrendo tudo sobre nós.” (BRONTË, 1996, p. 354 – grifo nosso)

espectro, visão semelhante à que teve quando, aos dez anos de idade, se viu no espelho do cômodo vermelho, pouco antes de ser acometida pelo desmaio que a deixa inconsciente. Essa aproximação entre as duas revela a identidade dúbia da protagonista, prestes a ser revelada – como Bertha, de fato, será revelada no dia do casamento. Em outras palavras, a visita noturna de Bertha ao quarto de Jane é simbólica do processo de autoconhecimento da protagonista, e do receio que sente em relação ao casamento, pois agora se vê diante do desafio de oficializar a sua relação amorosa com Rochester, correndo o risco de deixar a sua porção louca, impulsiva e sexual exposta, e de se tornar, portanto, vulnerável e dependente:

Just at my bedside, the figure stopped: the fiery eye glared upon me – she thrust up her candle close to my face, and extinguished it under my eyes. I was aware her lurid visage flamed over mine, and I lost consciousness: for the second time in my life – only the second time – I became insensible from terror.” (BRONTË, 2000, p. 284)³⁰⁵

A presença de Bertha é a presença do fogo: seus olhos são *fiery* (“de fogo”), ela segura uma vela, seu rosto queima. Ela é a porção luciférica, transgressora de Jane, que a ameaça de noite às vésperas de seu casamento, como que lhe alertando para o seu possível destino. Os pesadelos premonitórios de Jane também parecem ser um canal por meio do qual alguma força protetora, sobrenatural, procura lhe comunicar acerca da desgraça iminente. De qualquer modo, Jane intui que o seu casamento com Rochester não trará felicidades.

No dia do casamento, Jane não se reconhece na imagem que vê refletida no espelho, quando vestida de noiva: “So I turned at the door: I saw a robed and veiled figure, so unlike my usual self that it seemed almost the image of a stranger.” (BRONTË, 2000, p. 286)³⁰⁶ Essa figura coberta por um véu – literalmente, ainda a ser desvelada – essa estranha é a parte de Jane ainda desconhecida, mas que vem se manifestando de modo cada vez mais patente. Jane ainda não está pronta para casar porque ainda não se conhece, ainda não completou a sua jornada formativa, ainda não concluiu a sua peregrinação rumo ao seu centro, ao seu *self*. Ela ainda precisa conciliar os seus opostos, equilibrar a sua dubiedade e compreender a sua sexualidade para garantir a sua autonomia, a sua independência e sua condição de mulher livre. Só assim,

³⁰⁵ “Bem ao lado da minha cama a visão parou: os olhos de fogo se fixaram em mim; aproximou a vela do meu rosto e a apagou sob meus olhos. Senti seu rosto pálido queimando sobre o meu, e perdi a consciência: pela segunda vez em minha vida – apenas a segunda vez – perdi os sentidos de tanto terror.” (BRONTË, 1996, p. 393)

³⁰⁶ “Então virei-me da porta: vi uma figura vestida e com um véu, tão diferente da imagem que eu estava acostumada a ter de mim mesma que quase parecia uma estranha.” (BRONTË, 1996, p. 397)

ela estará pronta para o amor verdadeiramente afetuoso, igualitário, sem as amarras da convenção que fragilizam a mulher.

A cerimônia chega a ser iniciada na igreja de Thornfield. É curioso destacar os nomes do clérigo e do sacristão, Mr. Wood e John Green, respectivamente. A referência ao mundo livre e natural da floresta (*wood*), cuja cor predominante é o verde (*green*), parece anunciar que dentro dos moldes sociais disponíveis não há espaço para a união de Jane e Rochester, sendo esta mais adequada ao ambiente transgressor, natural, desprovido de leis e regras sociais da floresta. Isso porque o sentimento que os une é espontâneo, provém de suas naturezas, e não atende às exigências tradicionais da sociedade, estando Rochester ainda unido a Bertha por questões meramente convencionais. Por isso o casamento não se realiza: a cerimônia é interrompida por Richard Mason, que declara a todos que Rochester já é um homem casado, e que sua esposa é Bertha, a residente aprisionada no terceiro andar da mansão, a “louca do sótão”.

O que se segue é uma peripécia acompanhada de reconhecimento, conforme os preceitos aristotélicos da *Poética*. Junto com a revelação da verdade, antes desconhecida (reconhecimento), vem a mudança de destino dos dois personagens (peripécia): ao invés da felicidade e da esperança de uma vida compartilhada, Jane e Rochester experimentam o desespero, a dor e a impossibilidade de se unirem. Nesse momento da narrativa, ocorre também uma outra forma de reconhecimento: Jane, finalmente, descobre a “outra”, vê-se forçada e se depara com o seu lado selvagem, furioso, animalesco, incivilizado, não domesticado:

He lifted the hangings from the wall, uncovering the second door: this, too, he opened. In a room without a window, **there burnt a fire, guarded by a high and strong fender**, and a lamp suspended from the ceiling by a chain. Grace Poole bent over the fire, apparently cooking something in a saucepan. In the deep shade, at the further end of the room, a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it groveled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing; and a quantity of dark, grizzled hair, wild as mane, hid its head and face. (BRONTË, 2000, pp. 292-293 – grifo nosso)³⁰⁷

³⁰⁷ “Ele ergueu os tapetes da parede, descobrindo a segunda porta: esta ele também abriu. Num quarto sem janela, **queimava um fogo, protegido por uma grade alta e forte**, e pendia uma lamparina presa ao teto por uma corrente. Grace Poole debruçava-se sobre o fogo, aparentemente cozinhando algo numa panela. Na sombra profunda, na outra extremidade do quarto, uma figura corria de um lado para o outro. O que era, bicho ou ser humano, ninguém podia dizer à primeira vista: rastejava, ao que parecia, sobre pés e mãos; gesticulava e rosnava como um estranho animal selvagem: mas estava coberto de

O quarto é sem janelas, isto é, Bertha não possui nenhuma visibilidade do mundo exterior, estando confinada – assim como Jane no cômodo vermelho – àquelas quatro paredes, à sua própria loucura, ao seu estado mental desorganizado. O fogo que queima é uma referência a ela mesma, guardada, mantida sob controle por meio de grades altas e fortes. A lâmpada suspensa no teto por uma corrente é também uma imagem sugestiva de prisão. Desse modo, o fogo de Bertha encontra-se aprisionado em Thornfield, mas, como ela mesma tem demonstrado continuamente, a fúria desse fogo não pode mais ser contida por muito tempo. Vale a pena chamarmos a atenção para o fato de que Bertha é encontrada nas sombras, na outra extremidade do quarto – referência ao lado sombrio, escondido de Jane, situado em sua outra extremidade.

Esse é, sem dúvida, o ponto alto da narrativa, o seu clímax, o maior conflito dramático do romance. Jane e Rochester se encontram num verdadeiro impasse dramático. Por um lado, Jane não quer se unir a Rochester de maneira ilegítima, e suas razões são bastante compreensíveis: o caráter de Jane e seus princípios pessoais não conseguem conceber tal situação, pois para Jane é inadmissível adentrar uma relação condenável aos olhos da sociedade e aos seus próprios olhos, ainda mais quando se leva em consideração as implicações de uma união ilegítima para uma mulher. Ela está bastante ciente da vulnerabilidade a que estaria exposta numa relação amorosa configurada dessa forma, inclusive em relação ao próprio Rochester. Ela teme se tornar mais uma de suas amantes estrangeiras, agora desprezadas por ele:

I felt the truth of these words; and I drew from them the certain inference, that if I were so far to forget myself and all the teaching that had ever been instilled into me, as – under any pretext – with any justification – through any temptation – to become the successor of these poor girls, he would one day regard me with the same feeling which now in his mind desecrated their memory. I did not give utterance to this conviction: it was enough to feel it. I impressed it on my heart, that it might remain there to serve me as aid in the time of trial. (BRONTË, 2000, p. 312)³⁰⁸

roupas, e uma massa escura de cabelos grisalhos, hirsutos como uma crina de cavalo, escondia sua cabeça e seu rosto.” (BRONTË, 1996, p. 405 – grifo nosso)

³⁰⁸ “Senti a sinceridade dessas palavras; e fiz delas uma certa inferência, de que se chegasse ao ponto de me esquecer de mim mesma e de todos os ensinamentos que ao longo de toda a minha vida me haviam sido instilados, para – sob qualquer pretexto, com qualquer justificativa, mediante qualquer tentação – me tornar sucessora daquelas pobres moças, ele algum dia viria a me considerar com o mesmo sentimento que tinha agora em sua mente ao profanar a memória delas. Não expressei tal convicção: bastava senti-la. Eu a gravei em meu coração, para que pudesse permanecer lá e me servir de auxílio em tempo de provação.” (BRONTË, 1996, p. 431)

Importante ressaltar que Jane menciona que, para ceder à proposta de Rochester, seria necessário que ela abrisse mão de si mesma e de toda a aprendizagem recebida ao longo de sua vida, ou seja, tudo o que lhe fora ensinado no que tange ao comportamento feminino apropriado. Ao se apegar a isso, Jane evita correr os riscos de se tornar uma segunda Bertha, já que sua natureza passional tende a sucumbir aos seus desejos mais imediatos. É perceptível que o conflito não é apenas entre as razões de Jane e as de Rochester, mas ocorre, sobretudo, dentro dela mesma, que se vê dividida entre as suas justificativas emocionais e racionais, personificadas na seguinte imagem, que traduz o grande conflito interno de Jane: “This was true: and while he spoke my very Conscience and Reason turned traitors against me, and charged me with crime in resisting him. They spoke almost as loud as Feeling: and that clamoured wildly. “Oh, comply!” it said.” (BRONTË, 2000, p. 317)³⁰⁹

Todavia, as razões de Rochester também são bastante escusáveis, inclusive o seu deslize de tentar contrair matrimônio com Jane, mesmo estando impossibilitado para tal ação. Ele a ama sinceramente, mas se vê preso ao seu passado e a um erro (*hamartia*) cometido quando tinha apenas vinte e um anos de idade, quando, sob a influência gananciosa de seu pai, casou-se com Bertha Mason, deixando-se levar pela vaidade masculina juvenil e pelos interesses de seu pai na fortuna da família da noiva. Bertha, a despeito de sua beleza e aparente popularidade, começou, logo nos primeiros anos de casamento, a manifestar a loucura herdada de sua família, pois sua mãe e seu irmão também apresentaram traços da mesma loucura no passado, fato que fora escondido de Rochester até ele descobrir essa maldição hereditária – uma espécie de *ate* moderna – na própria esposa. Assim, segundo as leis do casamento na Inglaterra do século XIX, Rochester não podia se divorciar de uma esposa mentalmente debilitada, estando, portanto, ainda jovem, condenado a um casamento infeliz. Impulsionado pelo princípio de prazer, ele tranca a sua esposa louca no terceiro andar da mansão, conforme método psiquiátrico anterior ao método vitoriano, que busca isolar o “louco” do convívio social, trancafiando-o em algum lugar remoto da residência, e passa a viver uma vida de solteiro. Mesmo saindo pelo mundo, gastando a sua fortuna com amantes e viagens, Rochester é um homem atormentado pelo seu passado, até o momento em que ele vislumbra em Jane a possibilidade de ser feliz e de tentar se regenerar através do amor,

³⁰⁹ “Isso era verdade: e enquanto ele falava minha própria consciência e juízo se voltaram contra mim, me traindo, e me acusaram do crime de lhe opor resistência. Falavam quase tão alto como o sentimento: e este clamava alucinado. “Oh, seja condescendente!”, dizia ele.” (BRONTË, 1996, p. 437)

pois ele deseja, verdadeiramente, ser um homem bom. Apesar de Rochester agir sem medir as conseqüências de seus atos, deixando-se levar pelos seus desejos mais imediatos, suas razões são bastante compreensíveis, pois é humanamente concebível que um homem jovem e cheio de vigor como ele queira agarrar a chance de ser feliz com quem ele verdadeiramente ama.

Desse modo, como afirmado por Hegel, percebemos que há legitimidade nas razões de ambas as partes envolvidas no conflito dramático. Este atinge o seu ponto de crise com a revelação do passado de Rochester, o que torna a configuração do quadro social atual insustentável, fazendo-se necessário um realinhamento das forças sociais em ação, um ajuste de suas influências, segundo a teoria do conflito social de Lawson. Esse novo enquadramento social ocorrerá com a saída de Jane de Thornfield.

Rochester se considera amaldiçoado e, de certo modo, contaminado, inclusive por ter se relacionado fisicamente com Bertha, sendo esta abordada no romance como uma espécie de *anátema* – noção grega referente ao ser que incorre em atos violentos e que, por isso, deve ser isolado, ficando o contato físico com esse ser passível de contaminação, em especial se esse contato se der através do sangue. Vimos, ao tratarmos dos conceitos de Girard, como o sangue, a sexualidade e a violência estão intimamente relacionados. O tratamento dispensado a Bertha como *anátema* fica bastante claro na forma como Rochester se expressa em relação ao seu casamento, à sua vida sexual com a sua esposa, a qual, pelas suas palavras, parecia desmedida em relação aos prazeres do corpo - “(...) debauchery (...) was my Indian Messalina’s attribute (...)” (BRONTË, 2000, p. 311)³¹⁰ – algo inaceitável para o padrão de comportamento feminino vitoriano. Contudo, devemos lembrar que Bertha é estrangeira, jamaicana, e que sua “loucura” pode ter sido induzida pelo desprezo e rejeição de Rochester, ao se confrontar com uma mulher tão diferente e tão transgressora para os seus padrões:

In the eyes of the world, I was doubtless covered with grimy dishonor: but I resolved to be clean in my own sight – and to the last I repudiated the contamination of her crimes, and wrenched myself from connexion with her mental defects. Still, society associated my name and person with hers; I yet saw her and heard her daily: something of her breath (faugh!) mixed with the air I breathed; and, besides, I remembered I had once been her husband – that recollection was then, and is now, inexpressibly odious to me (...) (BRONTË, 2000, p. 307)³¹¹

³¹⁰ “(...) libertinagem (...) era um atributo de minha Messalina jamaicana (...)” (BRONTË, 1996, p. 430)

³¹¹ “Aos olhos do mundo, eu sem dúvida estava coberto de desonra imunda; mas resolvi ficar limpo aos meus próprios olhos – e para isso repudiei a contaminação dos crimes dela, e librei-me à força de associações com seus defeitos mentais. Mesmo assim, a sociedade ligava meu nome e minha pessoa aos dela; eu ainda a via e a ouvia diariamente: alguma coisa de seu hálito (que nojo!) se misturava ao ar que

Dessa maneira, o contato sexual estabelecido entre Bertha e Rochester o contamina, estando ele, ao tentar se casar com Jane, prestes a macular a “pureza”, a virgindade de Jane. Talvez seja por isso que sua punição física venha acompanhada pelo fogo, como se, para se casar com Jane, ele tenha que, antes, passar por um grande ritual de purificação. Talvez, também, seja por isso que Jane é alertada, por sua intuição e por seus pesadelos premonitórios, e impedida, por uma grande coincidência providencial, de se juntar a Rochester, como se forças ocultas, do domínio do sagrado, estivessem à espreita, protegendo a heroína do romance. Uma figura maternal, associada à lua, aparece em sonho para Jane, momentos antes de ela fugir de Thornfield. Essa entidade, muito semelhante à descrição da *Evening Star* – Estrela Vespertina – pintada por Jane, ou seja, já revelada a Jane por meio de sua imaginação, aparece cercada de mistério, mas inspirando muita proteção:

That night I never thought to sleep: but a slumber fell on me as soon as I lay down in bed. I was transported in thought to the scenes of childhood: I dreamt I lay in the red-room at Gateshead; that the night was dark, and my mind impressed with strange fears. The light that long ago had struck me into syncope, recalled in this vision, seemed glidingly to mount the wall, and tremblingly to pause in the centre of the obscured ceiling. I lifted up my head to look: the roof resolved to clouds, high and dim; the gleam was such as the moon imparts to vapours she is about to sever. I watched her come – watched with the strangest anticipation; as though some word of doom were to be written on her disk. She broke forth as never moon yet burst from cloud: a hand first penetrated the sable folds and waved them away; then, not a moon, but a white human form shone in the azure, inclining a glorious brow earthward. It gazed and gazed on me. It spoke to my spirit: immeasurably distant was the tone, yet so near, it whispered to my heart –

“My daughter, flee temptation!”

“Mother, I will.”

So I answered after I had waked from the trance-like dream. (BRONTË, 2000, p. 319)³¹²

eu respirava; e além disso, eu me lembrava de que outrora fora marido dela; essa lembrança era na época, e ainda é agora, indizivelmente odiosa para mim; (...)” (BRONTË, 1996, pp. 424-425)

³¹² “Naquela noite nem pensei em dormir; mas uma sonolência se apoderou de mim assim que me deitei. Fui transportada em pensamento às cenas da infância: sonhei que estava deitada no quarto vermelho de Gateshead; a noite estava escura, e minha mente, dominada por estranhos receios. A luz que muito tempo atrás tinha me causado uma síncope, lembrada nessa visão, parecia subir deslizando pela parede e trêmula parar no centro do teto obscuro. Ergui minha cabeça e olhei: o teto se dissolveu em nuvens, altas e escuras; a luz parecia aquela que a lua projeta nos vapores que está prestes a romper. Eu a observei chegando – observei com a mais estranha antecipação; como se alguma palavra fatídica devesse ser escrita em seu disco. Ela avançou rompendo as nuvens como nunca a lua havia feito: uma mão primeiro penetrou as dobras negras e as afastou; depois, não a lua, mas uma forma humana branca brilhou no azul, inclinando uma fronte gloriosa na direção da terra. Ficou me olhando fixamente. Falou ao meu espírito: o tom era incomensuravelmente distante, e ao mesmo tempo tão próximo que sussurrava ao meu coração:

A aparição dessa mãe lunar antecede a saída de Jane de Thornfield, quando esta parte sem rumo, errante, peregrina em busca de si mesma, mas não sem antes ouvir o conselho da mãe divina, sem estar absolutamente certa de que está tomando a decisão adequada. Não é por acaso que a visão dessa divindade no sonho vem acompanhada das lembranças do quarto vermelho, lugar onde Jane foi iniciada à noção de morte, de sexualidade e de sagrado. Assim, essa figura sagrada lhe aparece para lhe alertar quanto aos perigos contidos nas tentações da sexualidade.

Antes de peregrinar rumo ao encontro com os Rivers – os “rios” – Jane experimenta, mentalmente, o contato com as águas curativas, renovadoras e límpidas das lágrimas, numa imagem belíssima de um dilúvio purificador, transcrito no trecho abaixo:

My eyes were covered and closed: eddying darkness seemed to swim round me, and reflection came in as black and confused a flow. Self-abandoned, relaxed and effortless, I seemed to have laid me down in the dried-up bed of a great river; I heard a flood loosened in remote mountains, and felt the torrent come: to rise I had no will, to flee I had no strength. I lay faint; longing to be dead. One idea only still throbbed life-like within me – a remembrance of God: it begot an unuttered prayer: these words went wandering up and down in my rayless mind, as something that should be whispered; but no energy was found to express them: -

“Be not far from me, for trouble is near: there is none to help.”

It was near: and as I had lifted no petition to heaven to avert it – as I had neither joined my hands, nor bent my knees, nor moved my lips – it came: in full, heavy swing the torrent poured over me. The whole consciousness of my life lorn, my love lost, my hope quenched, my faith death-struck, swayed full and mighty above me in one sullen mass. That bitter hour cannot be described: in truth, “the waters came into my soul; I sank in deep mire: I felt no standing; I came into deep waters; the floods overflowed me.” (BRONTË, 2000, p. 296)³¹³

- Minha filha, fuja da tentação.

- Mãe, vou fazer isso.

Assim respondi depois que havia acordado daquele sonho que parecia um transe.” (BRONTË, 1996, pp. 440-441)

³¹³ “Meus olhos estavam cobertos e fechados: um turbilhão escuro parecia pairar ao meu redor, e a reflexão me invadia como um fluxo negro e confuso. Abandonada por mim mesma, relaxada e sem esforços, eu parecia ter me deitado no leito seco de um grande rio; eu ouvia uma enchente libertando-se em montanhas remotas, e sentia que a torrente chegava: de me levantar não tinha vontade, para fugir não tinha forças. Fiquei ali deitada, exausta, desejando estar morta. Apenas uma única ideia ainda pulsava com vida dentro de mim – uma lembrança de Deus: ela gerou uma prece sem palavras: as palavras ficavam vagando, subindo e descendo em minha mente escura, como algo que devesse ser sussurrado, mas não havia energia para expressá-las.

- Não se afaste de mim, pois a tributação está perto: não há ninguém que possa ajudar.

A tributação estava perto; e antes que eu elevasse ao céu qualquer pedido para afastá-la – pois eu não tinha nem unido as mãos, nem me ajoelhado, nem movido meus lábios – ela chegou: numa onda cheia e pesada a torrente se derramou sobre mim. Toda a consciência de minha vida desolada, de meu amor

Muito embora a citação acima conclua com uma adaptação de uma passagem dos Salmos, segundo nota da edição de *Jane Eyre*, o Deus a quem Jane se apegue, a quem dirige a sua prece tão sincera e devotamente, cuja lembrança é a única réstia de vida em sua alma dilacerada, parece ser um Deus acima de qualquer religião, dogma, doutrina ou instituição, sendo uma representação da sacralidade em si mesma, da força criadora superior, a única capaz de ajudá-la nessa instância desesperadora em que se encontra. Ora assumindo a forma patriarcal do Deus cristão, ora assumindo a forma pagã da Mãe Natureza, essa força divina irá guiar a “menina sem pais”, já antecipada pela balada entoada por Bessie no princípio da narrativa, por um caminho aparentemente errante, até o encontro providencial com os seus primos, com as águas acolhedoras e balsâmicas dos Rivers.

4. Peregrinação rumo às águas: a busca da cura

Jane foge de Thornfield sem rumo, numa jornada carregada de *pathos*: apesar de a protagonista manter, em meio à sua grande dor, a dignidade e a altivez de seu caráter, a compaixão é o sentimento predominante nessa passagem do romance. Jane sacrifica uma parte considerável de seu ser, sacrifica o seu lado emocional, passional, romântico, o seu amor, para atender o seu lado providente e racional. Nesse sacrifício, Jane se comporta como o bode expiatório, o *pharmakós*, que atrai para a si todas as faltas e pecados alheios, e foge “contaminado” para longe, levando consigo todas as impurezas. Nesse caso, Jane leva consigo os pecados não apenas de Rochester, mas de Thornfield de modo geral. Devemos lembrar que Jane, mesmo não tendo culpa, está contaminada com o crime do adultério. Faz-se necessário, então, que ela encontre uma fonte sadia de águas limpas, castas, “vírgens”, como os Rivers, para livrá-la de toda essa poluição.

São várias as referências feitas a sacrifício nesse momento da narrativa, inclusive referências a automutilação, sendo notável a menção feita à passagem da Bíblia que trata do adultério: “No; you shall tear yourself away, none shall help you: you shall, yourself, pluck out your right eye; yourself cut off your right hand: your heart

perdido, de minha esperança extinta, de minha fé golpeada de morte, precipitou-se plena e poderosa sobre mim em uma única e sombria massa. Essa hora amarga não pode ser descrita: na verdade, “as águas invadiram minha alma; afundei num pântano profundo: fiquei sem apoio; as águas eram demasiado profundas; as cheias me inundaram”. (BRONTË, 1996, pp. 409-410)

shall be the victim; and you, the priest, to transfix it.” (BRONTË, 2000, p. 297)³¹⁴

Segundo nota da edição que citamos neste trabalho, o trecho transcrito é uma parte do Sermão da Montanha (cf. Mateus. 5:27-32), e, embora o estímulo à automutilação como uma forma de purificação esteja presente por todo o Evangelho, é nessa passagem, em particular, que a automutilação é associada à condenação por adultério. Leitores críticos de *Jane Eyre* já associaram essa referência à relação adúltera de Jane e Rochester e à futura mutilação purificadora deste. (BRONTË, 2000, pp. 478-479)

Não obstante o fato de Jane não se mutilar dessa forma literal, como posta no texto do Evangelho, ela submete o seu corpo e a sua alma a inúmeras provas: sem ter para onde ir, completamente destituída de afeto, de afago humano e de dinheiro, o que faz com que seja rechaçada pelas pessoas que encontra em seu caminho, Jane peregrina por quatro dias, sem comer, sem ter onde dormir, sem ser acolhida em nenhum ambiente doméstico, como se, realmente, estivesse se submetendo a um ritual de purificação. Essa circunstância das memórias de Jane coloca em evidência o contraste entre a organização social – preconceitos, valores superficiais, apego a dinheiro e a relações comerciais – e a natureza – protetora, acolhedora, provedora, mais humana do que os humanos:

(...) Not a tie holds me to human society at this moment – not a charm or hope calls me where my fellow-creatures are – none that saw me would have a kind thought or a good wish for me. I have no relative but the universal mother, Nature: I will seek her breast and ask repose.
(...) Nature seemed to me benign and good: I thought she loved me, outcast as I was; and I, who from man could anticipate only mistrust, rejection, insult, clung to her with filial fondness. To-night, at least, I would be her guest – as I was her child: my mother would lodge me without money and without price. (BRONTË, 2000, pp. 322-323)³¹⁵

Jane confia sua sorte à natureza e ao relento, e marcha, incessantemente, até concluir a sua peregrinação em Marsh End – “Fim do Pântano”, ou se levamos em consideração a semelhança sonora entre as palavras *marsh* e *march*, “Fim da Marcha” –

³¹⁴ “- Não: você mesma deve fazer isso, ninguém deve ajudá-la: você mesma deve arrancar seu olho direito; você mesma cortar sua mão direita: seu coração será a vítima, e você o sacerdote que deve transfixá-lo.” (BRONTË, 1996, pp. 411-412)

³¹⁵ “Nenhum elo me une a qualquer grupo humano neste momento – nenhum atrativo ou esperança me chama para onde estão meus semelhantes – ninguém que me visse teria um pensamento gentil ou um desejo bondoso em relação a mim. Não tenho outro parente a não ser a mãe universal, a natureza: vou procurar seu seio e pedir abrigo.

(...) A natureza me parecia benigna e generosa; pensei que ela me amava, proscrita como eu era; e eu, que dos homens só podia esperar desconfiança, rejeição e insulto, agarrei-me a ela com afeição filial. Esta noite, pelo menos, seria sua hóspede, pois era sua filha: minha mãe que me abrigaria sem dinheiro e sem cobrança.” (BRONTË, 1996, pp. 446-447)

onde fica Moor House, residência de seus primos, ainda desconhecidos, St. John, Diana e Mary Rivers. De fato, Moor House – *moor*, em português, significa “pântano”, mas também pode ser o verbo “ancorar”, “atracar” – é o lugar que marca o fim da peregrinação de Jane, onde ela encontra sentido para a sua permanência, pois é aqui que Jane encontra uma família de fato sua, e encontra independência financeira por meio da herança recebida de seu tio paterno, John Eyre. Seu sobrenome, assim, indica que o seu destino já estava certo: *Eyre* apresenta a mesma sonoridade de *heir*, “herdeiro”, ou o verbo “herdar”³¹⁶. Em outras palavras, Moor House é onde Jane encontra o seu *self*, o seu centro de mundo, pois já não é mais destituída de amor parental nem de dinheiro, tendo, enfim, encontrado autonomia emocional e financeira.

Os Rivers são os primos paternos, que acompanham Jane até o final de suas memórias, e que representam um imenso contraste com os primos maternos, junto dos quais Jane havia iniciado suas memórias: John, Georgiana e Eliza Reed estão em direta oposição a St. John, Diana e Mary Rivers, a começar da genuína generosidade, presteza e altruísmo destes personagens, dispostos a ajudar e cuidar de Jane, mesmo quando esta se apresenta como uma necessitada desconhecida.

É também em Moor House que Jane concluirá o seu ritual de descontaminação, sendo purificada pelas águas renovadoras, regeneradoras e curativas dos Rivers. A pureza dos Rivers não está contida apenas nas águas de seu sobrenome, mas em seus primeiros nomes também: St. John, clérigo local, homem santo na postura e no nome que carrega, em explícita referência a um dos doze apóstolos de Jesus, o discípulo amado (*the beloved disciple*)³¹⁷; Diana, a virgem pagã, Ártemis para os gregos; e Mary, a virgem cristã. A castidade dos irmãos se torna mais um instrumento de purificação para Jane que, durante o tempo em que viveu em Thornfield, esteve próxima de Bertha – *anátoma* – e de Rochester, ambos amaldiçoados e contaminados pelo contato sexual.

St. John é o personagem mais intrigante desse núcleo familiar. Sua obstinação religiosa, sua determinação em se tornar um missionário na Índia, suas certezas calvinistas, são maneiras através das quais sua masculinidade, virilidade e sua capacidade de liderança e de dominação patriarcal são expostas. Enquanto as águas de Diana e Mary são confortadoras e calmas, as águas de St. John são glaciais, gélidas, congeladas: tudo nele e ao seu redor referenciam dureza, frieza e inflexibilidade: “I

³¹⁶ Observação feita pela Profa. Dra. Marli Hazin, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – por ocasião da defesa de minha dissertação de mestrado, em novembro de 2008, a quem eu sou bastante grata pela presença na banca e pelas contribuições.

³¹⁷ Cf. http://www.catholic.org/saints/saint.php?saint_id=228

scorn the weakness. I know it is ignoble; a mere fever of the flesh: not, I declare, a convulsion of the soul. *That* is just as fixed as rock, firm set in the depths of a restless sea. Know me to be what I am – a cold, hard man.” (BRONTË, 2000, p. 375)³¹⁸ Assim, St. John se configura como o oposto de Rochester: enquanto o primeiro é gelo, razão, autocontrole, o último é fogo, paixão e impulsividade; St. John está para Rochester assim como um *iceberg* está para um vulcão. Logo, nesse ponto da narrativa, Jane já sabe o que é estar sob a influência desses dois extremos masculinos.

A autoridade que St. John inspira tem sobre Jane o efeito de uma prisão: ela não oferece resistência às suas demandas e busca corresponder às suas altas expectativas, até o momento em que este sugere que Jane se sacrifique, assim como ele está prestes a fazer, pela missão religiosa. Contudo, ainda não é este o sacrifício que Jane não consegue conceber, mas a proposta de casamento por conveniência, a oferta de uma união sem amor, sem paixão. Jane sabe que ceder à resolução de St. John é permitir que o fogo presente na sua constituição se derreta em contato com a gelidez opressora de seu primo, é permitir que a chama de sua vida seja extinta, dando lugar à morte. Jane não consegue abrir mão de sua subjetividade, de sua autonomia, de sua liberdade, ainda mais agora que encontrou o seu centro, o seu *self*:

I should still have my unblighted self to turn to: my natural unenslaved feelings with which to communicate in moments of loneliness. There would be recesses in my mind which would be only mine, to which he never came; and sentiments growing there fresh and sheltered, which his austerity could never blight, nor his measured warrior-march trample down: but as his wife – at his side always, and always restrained, and always checked – forced to keep the fire of my nature continually low, to compel it to burn inwardly and never utter a cry, though the imprisoned flame consumed vital after vital – *this* would be unendurable. (BRONTË, 2000, pp. 207-408)³¹⁹

Entretanto, quando Jane já está quase cedendo à incessante pressão de St. John, ela escuta, misteriosamente, a voz de Rochester chamando o seu nome. Como viremos a saber mais adiante na narrativa, esse chamado corresponde à prece em devoção que

³¹⁸ “Eu desprezo a fraqueza. Sei que ela é ignóbil: uma mera febre da carne: não, eu declaro, a convulsão da alma. *Esta* é tão fixa como a rocha, firmemente presa nas profundezas de um mar revolto. Conheça-me pelo que sou – um homem frio e duro.” (BRONTË, 1996, p. 515)

³¹⁹ “Eu ainda teria meu ser intocado, ao qual poderia recorrer: meus sentimentos naturais e não escravizados, com os quais poderia me comunicar em momentos de solidão. Haveria refúgios em minha mente que seriam apenas meus, e que ele nunca atingiria; e sentimentos crescendo ali, frescos e protegidos, que sua austeridade nunca poderia frustrar, nem sua marcha compassada de guerreiro pisotear. Mas como sua esposa, sempre ao seu lado, sempre reprimida e sempre controlada, forçada a manter o fogo de minha natureza sempre brando, a obrigá-lo a queimar internamente sem jamais emitir um grito, embora a chama aprisionada consumisse víscera após víscera – *isso* seria insuportável.” (BRONTË, 1996, p. 560)

Rochester está fazendo nesse mesmo momento, chamando por sua amada. Desse modo, podemos interpretar a recusa do casamento com St. John como o resultado de uma intervenção de origem sobrenatural, desconhecida, na decisão de Jane, como uma interferência oculta (sagrada?) realizada com o fim de evitar que Jane se desvie do seu caminho natural, de seu destino, ou ainda, de sua verdadeira missão. Ainda mais porque antes de ouvir a voz de seu *master*, ela pede que os céus lhe indiquem o caminho que ela deve seguir. Eis o momento em que Jane é chamada para a sua verdadeira vocação, ou seja, para o amor:

I sincerely, deeply, fervently longed to do what was right; and only that. "Shew me – shew me the path!" I entreated of Heaven. I was excited more than I had ever been; and whether what followed was the effect of excitement, the reader shall judge.

(...)

"What have you heard? What do you see?" asked St. John. I saw nothing; but I heard a voice somewhere cry –

"Jane! Jane! Jane!" Nothing more.

"Oh God! What is it?" I gasped.

(...) And it was the voice of a human being – a known, loved, well-remembered voice – that of Edward Fairfax Rochester; and it spoke in pain and woe wildly, eerily, urgently.

"I am coming!" I cried. "Wait for me! Oh, I will come!" (...)

"Down superstition!" I commented, as that spectre rose up black by the black yew at the gate. "This is not thy deception, nor thy witchcraft: it is the work of nature. She was roused, and did – no miracle – but her best." (BRONTË, 2000, pp. 419-420)³²⁰

Apesar de a própria Jane tentar encontrar explicação para o evento descrito acima, eliminando a possibilidade de que a origem de tal chamado tenha sido de ordem sobrenatural, ou supersticiosa, ainda assim não é capaz de convencer acerca da verossimilhança dessa interferência da natureza no exato instante em que estava cedendo à proposta de casamento de St. John. Tanto isso é verdade que a própria Jane se surpreende quando descobre, através do relato de Rochester, mais adiante, que, naquele

³²⁰ "Sinceramente, profundamente, fervorosamente, eu desejava fazer o que era certo; e apenas isso. "Mostre-me, mostre-me o caminho", supliquei ao Céu. Estava mais excitada do que jamais estivera antes; e se o que se seguiu foi o efeito da excitação, o leitor deverá julgar.

(...)

- O que você ouviu? O que está vendo? – perguntou St. John – Não vi nada, mas ouvi uma voz vinda de algum lugar gritando: "Jane! Jane! Jane!"; nada mais.

- Oh, Deus! O que foi isso? – perguntei ofegante.

(...) E era a voz de um ser humano – uma voz conhecida, amada, de que me lembrava muito bem – a voz de Edward Fairfax Rochester; e falou com dor e angústia de modo alucinado, melancólico, insistente.

- Estou indo! – gritei. – Espere! Ah! Já vou chegar! (...)

- Fora, superstição! – comentei, quando esse espectro se ergueu negro ao pé do negro teixo no portão. – Isso não é seu engodo, nem seu feitiço: é trabalho da natureza. Ela despertou, e fez – não um milagre – mas o melhor que podia fazer." (BRONTË, 1996, pp. 576-578)

exato momento, o seu amado estava entregue a um fervoroso sentimento de devoção, e que ele não apenas chamou o seu nome, como também escutou a resposta dada por ela: “The coincidence struck me as too awful and inexplicable to be communicated or discussed.”³²¹ (BRONTË, 2000, p. 448)

A natureza ecoou o chamado de Rochester até onde Jane estava e enviou a resposta de volta para ele. De qualquer modo, a natureza agiu de modo antinatural, sobrenatural, como se intermediasse uma conexão telepática, uma forte comunicação de espíritos entre Jane e Rochester, dada a intensa afinidade dos dois. Ou ainda como se forças do sagrado agissem no exato instante das preces dos dois personagens no sentido de uni-los, agora que ambos estavam prontos para ficarem juntos – Jane concluiu o seu trajeto formativo, tendo conquistado autonomia emocional e financeira, enquanto Rochester encontra-se regenerado e purificado. Jane pressente que o que houve foi obra de forças sagradas e, determinada a retornar a Thornfield, porque interpretara os sinais recebidos como uma orientação nessa direção, agradece de modo bastante particular a uma divindade também bastante particular, diferente do Deus calvinista, exclusivista e patriarcal de St. John, aproximando-se da noção de sagrado de Helen Burns:

I mounted to my chamber; locked myself in; fell on my knees; and prayed in my way – a different way to St. John’s, but effective in its own fashion. I seemed to penetrate very near a Mighty Spirit; and my soul rushed out in gratitude at His feet. I rose from the thanksgiving – took a resolve – and lay down, unscared, enlightened – eager but for the daylight. (BRONTË, 2000, p. 420)³²²

Diante da inexplicabilidade dos fatos conforme as leis da natureza, do ponto de vista da produção literária, parece-nos que Brontë se serviu do recurso condenado por Aristóteles em sua *Poética*, o chamado *deus ex-machina*, que pode ser definido como interferências autorais, injustificadas a partir da perspectiva da trama, que adentram a obra literária para solucionar os problemas dos protagonistas. De fato, a experiência insólita vivida por Jane é obra de uma entidade divina (*deus ex-machina*), seja esta representada pelo Deus cristão, ou por alguma outra força pertencente à esfera do sagrado, um “Espírito Poderoso” – *a Mighty Spirit* –, inominável, indefinível.

³²¹ “A coincidência me surpreendeu como algo muito espantoso e inexplicável para ser discutido ou comunicado.” (BRONTË, 1996, p. 614)

³²² “Subi para o meu quarto; tranquei-me lá dentro; caí de joelhos e rezei à minha maneira – diferente da de St. John, mas eficaz ao seu modo. Tive a impressão de penetrar profundamente num Espírito Poderoso; e minha alma correu em gratidão e se postou aos Seus pés. Levantei-me depois de dar graças – tomei uma resolução – e me deitei, sem medo, aliviada – ansiosa apenas pela luz do dia.” (BRONTË, 1996, p. 578)

Jane faz o caminho de volta rumo a Thornfield, um ano após ter feito aquele mesmo percurso no sentido contrário, completamente destituída de relação parental e de dinheiro. Agora, realizada emocional e financeiramente, curada pelos Rivers, Jane é uma mulher adulta, formada, que não corre mais o risco de se sentir vulnerável diante de seu amado, pois este não é mais o seu único suporte emocional e material. Jane possui outros recursos. A natureza acompanha essa formação de Jane por meio das estações do ano: Jane foge de Thornfield em pleno verão, tendo passado o outono, o inverno e a primavera junto dos primos. Ela retorna a Thornfield no verão seguinte, ou seja, simbolicamente, ela retoma a sua vida amorosa do ponto onde foi interrompida. Percebemos, então, que o ciclo natural, representado pelas estações do ano, coincide com o ciclo dos dois personagens: quando a natureza fenece e morre no outono e no inverno, respectivamente, Jane e Rochester também morrem no plano simbólico, passando pela expiação dos pecados, pela dor da separação, pelos rituais de purificação; a primavera sinaliza a regeneração, o renascimento, a cura, para que a vida surja em sua plenitude no verão, quando os dois, finalmente, se reencontram.

5. Ferndean House: reclusão e realização

Ao retornar a Thornfield, Jane descobre que a propriedade, finalmente, cumpriu o seu destino, pois se depara com a mansão em ruínas, totalmente destruída pelo fogo. Ao procurar saber o que houve com a casa e, principalmente, com os seus moradores, Jane fica sabendo, através de um comerciante local, do destino de Bertha e de Rochester. De fato, a sua saída de Thornfield foi necessária para que o ritual de purificação de Rochester ocorresse.

A circunstância da morte de Bertha confirma a sua função de *anátema* da trama. Gostaríamos de relembrar o que Girard declara a respeito da morte do *anátema*, e comparar a sua afirmação com a narração da morte de Bertha. Para isso, acreditamos que vale a pena transcrevermos novamente o trecho extraído do estudo de Girard:

Fazer violência ao violento significa deixar-se contaminar por sua violência. O *anátema* é colocado em uma situação em que lhe é impossível sobreviver; ninguém, exceto ele mesmo, será responsável por sua morte, ninguém irá infligir-lhe violência. O infeliz é abandonado sozinho, sem víveres, em pleno mar ou no topo de uma montanha, ou então é forçado a jogar-se do alto de uma falésia. (GIRARD, 2008, pp. 40-41)

Eis a descrição do incêndio calamitoso de Thornfield, seguido da morte de Bertha, de acordo com o interlocutor de Jane, uma testemunha do desastre:

“(...) she was on the roof; where she was standing, waving her arms, above the battlements, and shouting out till they could hear her a mile off: I saw her and heard her with my own eyes. She was a big woman, and had long, black hair: we could see it streaming against the flames as she stood. I witnessed, and several more witnessed Mr. Rochester ascend through the skylight on to the roof: we heard him call ‘Bertha!’ We saw him approach her; and then, ma’am, she yelled, and gave a spring, and the next minute she lay smashed on the pavement.”

“Dead?”

“Dead? Aye, dead as the stones on which her brains and blood were scattered.” (BRONTË, 2000, p. 428)³²³

Embora Rochester não tenha abandonado Bertha numa condição em que sua sobrevivência fosse impossível do ponto de vista físico, as condições psicológicas em que ela vivia, dentro dos limites de um quarto, aprisionada e isolada, longe de sua terra natal, de seus parentes e de suas referências nativas, eram demasiado opressoras, sendo o suicídio a única saída possível dessa situação. Ninguém é responsável pela sua morte, ela mesma se joga do alto da mansão, sem ser tocada por ninguém, como convém a um *anátema*. Contudo, o pulo que dá em direção à morte não é uma opção: dadas as condições de sua subsistência, e a sua loucura, induzida ou não, podemos afirmar que ela se vê forçada a se jogar do alto da mansão, após dez anos de cárcere privado. Vale salientar que também foi após dez anos de exclusão que Jane irrompera em fúria contra os moradores de Gateshead.

O fim de Rochester não é menos trágico: antes de se purificar por meio do fogo e da mutilação, o proprietário de Thornfield se isola, fugindo do contato social, tal como alguém contaminado que se afasta de outros seres para evitar a difusão de sua impureza, antes de se submeter a um violento ritual de purificação. Eis a descrição da solidão de Rochester:

He would be alone, too. He sent Mrs. Fairfax, the housekeeper, away to her friends at a distance; but he did it handsomely, for he settled an annuity on her for life: and she deserved it – she was a very good woman. Miss Adèle, a ward he had, was put to school. He broke off

³²³ “(...) ela estava no teto, onde se postava de pé, acenando os braços sobre as ameias, e gritando tanto que podiam ouvi-la a uma milha de distância: eu a ouvi e vi com meus próprios olhos. Era uma mulher grande, e tinha o cabelo comprido e preto: podíamos vê-lo ondulado contra as chamas. Eu testemunhei, e muitos outros testemunharam, o sr. Rochester subir pela clarabóia até o teto; ouvimos o seu grito: “Bertha!”. Vimos que se aproximou dela; e então, senhorita, ela gritou e deu um salto, e no minuto seguinte estava estatelada no chão.

- Morta?

- Morta! É, morta como as pedras sobre as quais se espalharam seu cérebro e sangue.” (BRONTË, 1996, p. 588)

acquaintance with all the gentry, and shut himself up, **like a hermit**, at the Hall.” (BRONTË, 2000, p. 427 – grifo nosso)³²⁴

Vale a pena verificarmos a definição do dicionário para “hermitão”, “ermitão” ou “eremita”: “Pessoa que evita a convivência social, ou que, por penitência, vive solitária no deserto ou no ermo”.³²⁵ A penitência de Rochester estava apenas começando: o acidente que sofre em decorrência do incêndio provocado por Bertha, do qual escapa com a mão mutilada e os olhos lesados, é, da perspectiva cristã, a punição pela vida de pecados, pelo orgulho desmedido e pela tentativa de se casar fora das leis da religião; por outro lado, da perspectiva do sagrado, é o necessário ritual de purificação, pelo qual ele precisa passar para limpar a sua alma dos pecados, dos erros e das culpas, ao final do qual estará regenerado, renascido, morto para a vida velha, pronto para uma nova vida ao lado de Jane. Vejamos como se deu o acidente e quais foram as suas conseqüências:

“(...) He was taken out from under the ruins, alive, but sadly hurt: a beam had fallen in such a way as to protect him partly; but one eye was knocked out, and one hand so crushed that Mr. Carter, the surgeon, had to amputate it directly. The other eye inflamed: he lost the sight of that also. He is now helpless, indeed – blind and a cripple.” (BRONTË, 2000, p. 429)³²⁶

Assim, Rochester tem a mão e os olhos atingidos, como prescrito no Sermão da Montanha para aqueles que cometem o crime do adultério. Entretanto, é em meio à total escuridão que Rochester recebe a iluminação divina, que ele consegue transcender e entrar em contato com uma dimensão sagrada, se reconciliando, conforme as suas próprias palavras, com Deus:

“Jane! you think me, I daresay, an irreligious dog: but my heart swells with gratitude to the beneficent God of this earth just now. He sees not as man sees, but far clearer: judges not as man judges, but far more wisely. I did wrong: I would have sullied my innocent flower – breathed guilt on its purity: the Omnipotent snatched it from me. I, in my stiff-necked rebellion, almost cursed the dispensation: instead of bending to the decree, I defied it. Divine justice pursued its course; disasters came

³²⁴ “Queria ficar sozinho, também. Mandou a sra. Fairfax, que tomava conta da casa, para morar com seus parentes num lugar distante. Mas fez isso de forma generosa, pois fixou uma anuidade para ela até o fim da vida: e ela merecia; era uma mulher muito boa. A srta. Adèle, uma protegida dele, foi mandada para um internato. Ele cortou relações com todas as boas famílias, e se encerrou **como um hermitão** na casa.” (BRONTË, 1996, p. 588)

³²⁵ Cf. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=eremita>

³²⁶ “Ele foi retirado dos escombros, vivo, mas gravemente ferido: uma viga caíra de modo a protegê-lo parcialmente; mas um olho foi atingido, e uma mão ficou tão esmagada que o dr. Carter, o médico, precisou amputá-la imediatamente. O outro olho inflamou: ele perdeu a visão nesse também. Agora ele está perdido – cego e aleijado.” (BRONTË, 1996, p. 590)

thick on me: I was forced to pass through the valley of the shadow of death. *His* chastisements are mighty; and one smote me which has humbled me for ever. You know I was proud of my strength: but what is it now, when I must give it over to foreign guidance, as a child does its weakness? Of late, Jane – only of late – I began to see and acknowledge the hand of God in my doom. I began to experience remorse, repentance; the wish for reconciliation to my Maker. I began sometimes to pray: very brief prayers they were, but very sincere.” (BRONTË, 2000, p. 446)³²⁷

Jane é o instrumento através do qual Rochester encontra a salvação. Após a destruição de Thornfield, ele se muda para Ferndean, um lugar recluso, no meio da floresta, onde Jane vai encontrá-lo. Ele é quem agora se encontra fragilizado e dependente, enquanto Jane é a provedora de assistência, de amor e de orientação no sentido mais básico, já que Rochester perdeu a visão. Todavia, ela lhe assegura de sua virilidade, de seu vigor físico, de sua capacidade de permanência e de renovação, ao compará-lo a uma árvore, uma outra árvore, não mais a castanheira atingida por um raio na noite do pedido de casamento:

“I am no better than the old, lightning-struck chestnut tree in Thornfield orchard;” he remarked, ere long. “And what right would that ruin have to bid a budding woodbine cover its decay with freshness?”

“You are no ruin, sir – no lightning-struck tree: you are green and vigorous. Plants will grow about your roots, whether you ask them or not, because they take delight in your bountiful shadow; and as they grow they will lean towards you, and wind round you, because your strength offers them so safe a prop.” (BRONTË, 2000, p. 444)³²⁸

Assim, Jane e Rochester, a “madressilva florescente” e a árvore, se unem, se casam e têm filhos, ou seja, plantas crescem ao seu redor. Rochester recupera a sua

³²⁷ “Jane! Aposto que você me considera um cão ateu: mas meu coração agora se enche de gratidão pelo bondoso Deus desta terra. Ele não enxerga como os homens, mas enxerga muito mais claro: não julga como os homens julgam, mas com muito mais sabedoria. Cometi um erro: propus-me desonrar minha flor inocente, a exalar culpa em sua pureza: o Onipotente a arrebatou de mim. Eu, em minha obstinada revolta, quase amaldiçoei o desígnio: em vez de me curvar ao decreto, eu o desafiei. A justiça divina seguiu seu curso; logo desastres desabaram sobre mim: fui forçado a passar pelo vale de sombras da morte. As punições dEle são poderosas; e uma me atingiu me fazendo humilde para sempre. Você sabe que eu tinha orgulho de minha força: mas que importância tem ela agora que preciso entregá-la a uma mão estranha para que a conduza, assim como uma criança entrega a sua fraqueza? Ultimamente, Jane, só... só, ultimamente, comecei a ver e reconhecer a mão de Deus em meu destino. Comecei a experimentar o remorso, o arrependimento, o desejo de reconciliação com meu Criador. Comecei a rezar algumas vezes; eram preces muito curtas, mas muito sinceras.” (BRONTË, 1996, pp. 612-613)

³²⁸ “- Não sou nem um pouco melhor que a velha castanheira que o raio atingiu no pomar de Thornfield – logo observou ele. – E que direito teria aquela ruína de pedir que uma madressilva florescente cobrisse sua destruição com frescor?

- O senhor não é nenhuma ruína, não é nenhuma árvore atingida por um raio: é verde e vigoroso. Plantas crescerão ao redor de suas raízes, quer o senhor peça ou não, porque vão ter prazer em sua poderosa sombra; e, à medida que crescerem, elas vão se inclinar na sua direção, porque sua força lhes oferece um amparo tão seguro.” (BRONTË, 1996, p. 610)

visão, sinal claro de sua reabilitação sob a influência saudável de Jane. Porém, essa união não se dá em meio à sociedade, embora assuma todos os contornos de uma relação convencional. O casal se refugia em meio à natureza, literalmente, optando por um convívio com o meio ambiente natural em detrimento do meio social. Parece que não há espaço na sociedade moderna para um casal com tendências tão românticas, de sentimentos tão espontâneos e verdadeiros. A natureza, certamente, é o lugar mais adequado para acolher esse casal, já que foi em meio à natureza que eles se encontraram e foi por meio dela que eles se reencontraram, enquanto a sociedade, com suas leis, regras, impedimentos e preconceitos, obstruiu a liberdade desse amor. É também junto à natureza que o sagrado se manifesta no romance, como pudemos demonstrar ao longo desta análise. E muito embora Jane conclua suas memórias com as palavras enigmáticas do fervoroso St. John, extraídas da Bíblia, Jane e Rochester, agora mais do que nunca cientes do poder do sagrado em suas vidas, claramente optam pela natureza e o que ela possui de divino, não submetendo a nenhuma institucionalização os seus sinceros sentimentos de devoção.

CONCLUSÃO

Chegado o fim de nosso percurso, é também chegado o momento de nos questionarmos acerca da validade de nossa tese, ou seja, de nos perguntarmos se a leitura do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, pelas perspectivas teórico-críticas trazidas à tona e analisadas ao longo da nossa pesquisa, é, de fato, profícua. Em outras palavras, gostaríamos de lançar luz e tecer algumas conclusões sobre a análise do romance de Brontë pelo viés da formação aliada à dramaticidade e à sacralidade, linhas de força que incidem sobre a subjetividade romântica, representada, principalmente, pelas ações e discursos da heroína.

A trajetória formativa de Jane é realizada à medida que ela transita por espaços sociais muito bem demarcados no romance: a residência dos Reeds (Gateshead Hall), a instituição onde estuda e leciona (Lowood School), a mansão onde inicia sua relação amorosa com Rochester (Thornfield Hall), a residência dos Rivers (Moor House) e, por fim, a casa onde se refugia do mundo social e se realiza, amorosamente, junto ao mundo natural (Ferndean House) com Rochester. Cada uma dessas localidades apresenta desafios e obstáculos que põem à prova a capacidade de Jane de conciliar a sua subjetividade, os seus anseios e ambições, com as demandas e conveniências sociais. Colocando em termos dramáticos, todos esses lugares são cenários onde ocorrem os embates, os confrontos, os conflitos dramáticos, sejam estes de ordem existencial ou social, vividos pela protagonista, e que contribuem para o seu amadurecimento, para o seu processo de formação. Esses conflitos abrem caminhos para as crises dramáticas, que levam os desacordos a um ponto máximo, compelindo as forças conflitantes a formarem uma nova configuração, a um realinhamento, conforme o entendimento de John Howard Lawson. Simbolicamente, associamos esses momentos de crise a algumas noções pertencentes ao domínio do Sagrado, vinculando-os à necessidade de renovação, de renascimento, de realização de sacrifícios e de rituais – iniciáticos ou de passagem – para que haja recomeços, para que outros ciclos sejam iniciados.

Gostaríamos de ressaltar que o processo de formação de Jane se completa na esfera pessoal da protagonista, visto que ela alcança, ao fim da trajetória, maturidade e conforto emocional, por meio dos laços afetivos e familiares com os Rivers, independência financeira, por meio da herança recebida de seu tio paterno, e realização

amorosa, por meio da união final com Rochester. O sentido de completude pessoal se torna ainda mais consistente quando levamos em consideração que o romance é uma “autobiografia” da protagonista, que, após dez anos de casamento com Rochester, não apenas reafirma a sua felicidade e o seu sentimento de plenitude pessoal, como parece querer revelar, através da escrita de suas memórias, o seu desejo de apresentar a finalização do processo de formação de seu caráter, de reunir os fragmentos de sua história de maneira que as partes de sua vida formem um todo coeso.

No entanto, no tocante à realização social, como ocorre com grande parte dos romances de formação femininos, Jane não se ajusta às convenções da sociedade. Muito embora, aparentemente, Jane corresponda às expectativas sociais, pois assume o matrimônio e a maternidade ao final do romance, sua reunião amorosa com Rochester se dá longe da sociedade, em meio à obscuridade e reclusão de Ferndean, pois se trata de uma relação amorosa de iguais, na qual a diferenciação de papéis sexuais não se conforma, exatamente, aos moldes patriarcais vitorianos. Jane e Rochester formam um casal desafiador às convenções sociais, pois este, debilitado pelo acidente trágico que tirou a sua visão e uma de suas mãos, encontra-se rebaixado de seu *status* de “macho” provedor, viril e autosuficiente, aceitando a condição de dependente de Jane, que, por sua vez, empoderada por suas conquistas afetivas e financeiras, torna-se mais segura diante de seu *master*, tomando a frente da relação, liderando e guiando o seu amado, mostrando-lhe, literal e simbolicamente, quais caminhos trilhar, posição nada convencional para uma mulher no contexto da Inglaterra vitoriana.

Quanto à formação de Rochester, ela só se completa depois que ele passa pelo evento calamitoso que associamos, simbolicamente, a um ritual de renascimento, de purgação de pecados, males e culpas, um violento “ritual de passagem”, um “processo de purificação” que resulta na perda de sua visão e na amputação da mão. Contudo, sob a ótica cristã, o doloroso processo de aprendizagem de Rochester é resultado de uma punição da parte da Providência Divina, por “pecados” cometidos no passado, e pela maior de todas as profanações cometidas por ele: a tentativa de macular a “pureza” de Jane, a qual é o instrumento intermediário entre Rochester e a salvação, a purificação. A tentativa de levá-la a contrair um casamento ilícito é seu “erro trágico”, para falarmos com Aristóteles. Todavia, devido ao caráter verdadeiramente bondoso de Rochester, tanto no sentido da generosidade cristã, quanto no sentido de excelência de caráter, como é próprio da tragédia, mas também da épica, lugar de celebração heróica, Rochester alcança a regeneração e é recompensado pelo retorno de Jane.

Gostaríamos de tecer alguns comentários acerca do destino de duas importantes personagens femininas do romance, Helen Burns e Bertha Mason. Importante chamarmos a atenção para o fato de as duas personagens não passarem por processos de formação, e isso por motivos diametralmente opostos. Lembremos que, segundo Elaine Showalter, essas duas personagens são apresentadas no romance como dois modelos extremos de comportamento feminino para Jane. A primeira representa a porção angelical feminina, tão pura e generosa que se desapega da vida terrena e de seus valores materiais, para viver em função do espírito e do momento em que este se reunirá com o seu Criador, em constante conexão com uma dimensão sagrada. Assim, a morte de Helen Burns representa uma ascese, um movimento em direção aos céus, pois seu percurso, ao contrário da trajetória formativa de Jane, não se dá no sentido horizontal, tendo em vista uma realização terrena, mas ocorre no sentido vertical, em direção a uma realização espiritual. Aliás, vale a pena salientarmos, como o faz Madeleine Wood, que a trajetória de Jane embora horizontal, não é exatamente linear, como se dá com o processo de formação experimentado pela maioria dos protagonistas de romances de formação masculinos. Seu percurso é circular, permeado de repetições e retornos, o que nos faz pensar que o círculo é, de fato, a forma que melhor corresponde ao movimento formativo feminino, estando associado aos movimentos cíclicos da natureza física feminina, em oposição às qualidades retas, progressivas, rígidas, “eretas”, relacionadas ao universo masculino.

Já Bertha Mason representa a porção luciférica feminina, a raiva, a fúria, o desejo sexual desenfreado, a transgressão, a busca constante pela fuga, pela tentativa de escapar da prisão espiritual, e, no seu caso, física também, a que a mulher é submetida. O suicídio de Bertha, em meio ao fogo, tanto externo, provocado por sua ira, quanto o fogo simbólico das paixões violentas que a consumiam internamente, representa, podemos assim afirmar, a catábase, a sua descida – ela se joga do alto de Thornfield – aos infernos, morada dos suicidas, segundo a doutrina cristã. Dessa forma, enquanto Helen ascende, Bertha descende, o que ilustra, com bastante significação, a dualidade da natureza feminina, ancestralmente representada pela lua, que veicula a noção de *coincidentia oppositorum*, de dualidade, dubiedade, concentração simultânea de trevas e luz, do mal e do bem, dos contrários, dos conflitos. Aproveitamos para enfatizar que o grande conflito dramático de Jane, presente ao longo de todo o seu percurso formativo, reside exatamente no embate entre essas suas duas formas femininas de ser, na oscilação entre esses dois padrões de comportamento. Ela só consegue completar o seu processo

de formação quando Helen e Bertha estão mortas, ou seja, quando ela se torna autônoma, encontrando um meio caminho entre o que essas duas personagens representam.

Em *Jane Eyre*, a oposição estabelecida pelos românticos entre natureza e sociedade é decisiva para a formação da heroína, cujas experiências dramáticas e trágicas decorrem do sentimento de inadequação da protagonista perante a sociedade, e perante as demandas de ordem social e material que sobre ela se projetam. Sua condição feminina e sua condição social conduzem, em termos gerais, à dramaticidade e à tragicidade de sua trajetória formativa. Por outro lado, quando em contato com a natureza, Jane se liberta das pressões e opressões sociais, e se sente acolhida, abrigada, misteriosa e providencialmente protegida. Em outras palavras, é o contexto social e suas imposições que obstruem a felicidade e o desejo por liberdade da protagonista, enquanto a natureza se oferece como o espaço ideal para o exercício de sua subjetividade livre e consciente. Disso resulta a constante necessidade de negociação, por parte de Jane, de suas vontades, desejos e sonhos, de forma que estes se adéquem aos padrões sociais. O romance de formação (*bildungsroman*) trata exatamente desse equilíbrio entre as ambições pessoais e as demandas sociais.³²⁹

Creemos que demonstramos, ao longo de nossa análise, como a dicotomia natureza / sociedade no romance de Charlotte Brontë reflete, também, uma oposição entre o sagrado e o profano, respectivamente. A natureza romântica e seus mistérios, revelações e contatos com o sobrenatural se aproximam de uma dimensão sagrada, mística, de uma possibilidade de integração física e espiritual do ser humano com um mundo organizado conforme os princípios da sacralidade do Cosmos.³³⁰ Acreditamos, ainda, que revelamos como a força simbólica de alguns elementos presentes no romance acenam para essa relação entre a natureza e o sagrado – a imagem maternal e acolhedora da natureza, as referências à lua, os espaços consagrados, as manifestações da natureza e seus significados simbólicos, entre outros. Já a relação entre a sociedade e o profano está assegurada no romance por meio das críticas, muitas vezes explícitas, ao padrão de comportamento associado à Era Vitoriana, cuja sociedade, muito embora, em grande parte, se considerasse filiada a alguma doutrina religiosa cristã institucionalizada, em especial ao Calvinismo, mal conseguia esconder suas pretensões materiais e seu desprezo pelas classes desprivilegiadas – tomemos os Reeds e os

³²⁹Cf. LUKÁCS, 2000.

³³⁰Cf. ELIADE, 2011.

Ingrams como exemplos – revelando, assim, sua hipocrisia em relação aos valores verdadeiramente cristãos, seus princípios esvaziados de qualquer conteúdo religioso. Para ilustrarmos tal esvaziamento, lembremos da rigidez calvinista e desumana de Mr. Brocklehurst, e sua conduta ao dirigir a instituição Lowood. Nesse caso, vale a pena voltarmos a nossa atenção não apenas para a ausência de conteúdo autenticamente religioso, mas, sobretudo, para a maneira como a argumentação de ordem religiosa pode ser usada para fins puramente materiais.

Em linhas gerais, *Jane Eyre* está situado, de acordo com Eliade, entre dois modos de ser no mundo: de um lado, temos o “modo profano de ser”, a trajetória formativa de uma heroína moderna, em busca da liberdade, da autonomia feminina, do autoconhecimento, do encontro consigo mesma, que não abre mão de recursos mundanos, tais como a especialização profissional e a venda de sua mão-de-obra, para atingir os seus objetivos; de outro lado, temos o “modo sagrado de ser”, a peregrinação de uma subjetividade romântica em busca do centro do mundo, que, em tempos modernos, assume a configuração do próprio *self*, conectada espiritualmente com a natureza e seus fenômenos, amparada por forças misteriosas que respondem pelas incríveis coincidências que favorecem o percurso da protagonista.

Gostaríamos, ainda, de aproveitar o espaço da conclusão para responder a algumas questões colocadas em nosso segundo capítulo, onde historiamos o conceito de formação e o desenvolvimento do gênero *bildungsroman*. Acreditamos que vale a pena transcrevermos os nossos questionamentos no momento:

a trajetória de Jane é arquitetada pelo Deus Cristão, pelo Deus Calvinista de St. John Rivers – à maneira das autobiografias pietistas – ou por uma força mística, sobrenatural, romântica e feminina? Ou sua trajetória é construída por sua própria razão e vontade conscientes, guiada por seus desejos pessoais? Ou ainda, por uma entidade sobrenatural, Cristã ou não, em conjunção com as suas deliberações e escolhas?

Creemos que, ao fim de nossa pesquisa, estejamos aptos a responder a essas perguntas. A religião é um elemento bastante controverso do romance, sendo clara a tendência judaico-cristã da narradora, que, explícita ou implicitamente, cita passagens da Bíblia. Contudo, essa postura religiosa é multifacetada, e, muitas vezes, a narradora apresenta uma visão de mundo desvinculada dessa tradição judaico-cristã, associada às forças da natureza, à sua capacidade de conexão com o sagrado, ou até mesmo às mitologias pagãs. Em outros momentos, a narradora se mostra apegada a um Cristianismo mais humanizado, ou, de acordo com o pensamento de Maria Lamonaca e

de Emily Griesinger, a um Cristianismo mais feminino, menos patriarcal, mais acolhedor e indulgente, cujo Deus se encontra acessível às mulheres, sem que a intermediação masculina, através do casamento, da relação parental com o pai, com o irmão, ou com alguma outra figura masculina, seja necessário. Esse é o Cristianismo de Miss (Maria) Temple, de Diana (a despeito de o nome referenciar uma deusa pagã, ou por isso mesmo, para assinalar a transgressão feminina) Rivers, de Mary Rivers e, sobretudo, o de Helen Burns, com a sua crença na Salvação Universal.

Por outro lado, o Cristianismo patriarcal, que assume a forma de doutrinas institucionalizadas – tais como a doutrina calvinista, por exemplo – impondo severos limites ao campo de ação humana, condenando à perdição eterna os que ultrapassam as fronteiras do que é estabelecido como moralmente correto, e elegendo alguns poucos em detrimento da grande maioria, é representado de modo bastante crítico no romance. Seja assumindo a postura hipócrita de Mr. Brocklehurst, seja assumindo a postura sincera, porém intolerante, inflexível, gélida e austera de St. John Rivers, a atitude religiosa implacável, patriarcal e dogmática está sob constante julgamento no romance.

O que podemos concluir de mais significativo no tocante à presença do sagrado no romance de Brontë é que a dimensão divina, providencial, metafísica, sobrenatural, espiritual, ou qualquer que seja o conceito que a racionalidade humana tenha cunhado para definir esse estado transcendental que o ser humano experimenta, persiste na trajetória da heroína do romance, representante da subjetividade romântica, do sujeito moderno, livre e voluntarioso, que se crê capaz de decidir as suas próprias ações sem mais sentir a necessidade de consultar os deuses. É bem verdade que no contexto moderno não há espaço para oráculos nem para o contato direto das entidades divinais com os seres humanos, como ocorria nas epopeias e nas tragédias antigas. Contudo, como podemos depreender de nossa leitura de *Jane Eyre*, a representação das forças sagradas não deixa de se manifestar nessa obra moderna, ocupando sonhos premonitórios, visões e chamados inexplicáveis do ponto de vista da razão humana, expressando-se por meio dos fenômenos e dos objetos da natureza.

Sabemos, contudo, que *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, é complexo demais para afirmarmos que dissemina ideologias específicas. A despeito de ter sido considerado, por muito tempo, um romance feminista, vimos como a crítica posterior, e inclusive a própria crítica feminista, reviu essa postura, atribuindo ao romance outros significados. À medida que a história avança, traçando o seu percurso no tempo, ela carrega consigo mudanças que possibilitam novos olhares sobre velhas questões. *Jane Eyre* deixou, há

muito, de ser um romance estritamente feminista, o que abriu espaços para que a obra fosse lida sob outros ângulos, para que outras inquietações fossem sentidas, como podemos depreender da nossa revisão de sua fortuna crítica. Dentre as inquietações mais constantes, pudemos verificar como a religiosidade do romance tem despertado o interesse da crítica mais recente, particularmente as enigmáticas palavras com as quais o romance é concluído, as palavras de St. John, extraídas da Bíblia, que encerram as memórias de Jane Eyre. O fato de que a narrativa conclui com as palavras do livro sagrado da cultura judaico-cristã, citadas por um fervoroso calvinista, como St. John, é realmente bastante intrigante, e não podemos relevar o que isso representa para a configuração do sagrado na estrutura da obra.

Vale a pena, agora, transcrevermos as enigmáticas palavras finais do romance, concedidas a St. John, que ecoam através dos séculos até os dias de hoje, inquietando os leitores da obra de Brontë: “My Master,” hesays, “hasforewarned me. Daily he announces more distinctly, - ‘Surely I come quickly;’ and hourly I more eagerly respond, - ‘Amen; even so come, Lord Jesus!’” (BRONTË, 2000, p. 452)³³¹ Segundo a edição de *Jane Eyre* da qual extraímos os trechos em inglês do romance presentes em nossa análise, as frases retiradas da Bíblia correspondem ao penúltimo verso do livro sagrado, (BRONTË, 2000, p. 488) o que nos permite avaliar as palavras de St. John como a sua penúltima instância, a de véspera da morte, a de espera do encontro com o Pai Celestial, sendo a morte em si o seu último momento.

Essa noção da morte como um fim, pelo menos da existência terrena, profana, e como a abertura para um estado sagrado, situado num tempo e num espaço eternos, fora da configuração espacial e temporal mundanas, é típica da visão de mundo judaico-cristã, de acordo com Eliade e Frye. O fim do tempo histórico corresponde ao início de uma outra noção de tempo, a eternidade. As palavras de St. John, assim, anunciam o seu fim histórico e prenunciam a sua entrada na eternidade. Contudo, não devemos olvidar as insistentes referências pagãs ao longo do romance, e a filiação de Jane tanto à figura patriarcal do Deus cristão, evidenciada nas palavras finais do romance, que ela cede, honrosamente, ao seu primo calvinista, quanto à figura maternal da natureza (a Mãe Natureza), representada, principalmente, pelos movimentos e imagens da lua.

³³¹ “Meu senhor – diz ele – já me avisou com antecedência. A cada dia Ele anuncia com mais clareza: “Certamente virei logo!” E a cada hora respondo com mais ansiedade: “Amém: assim seja, venha, Senhor Jesus!” (BRONTË, 1996, p. 622)

Vimos com Eliade que a lua veicula, dentre tantos significados, um sentido de otimismo relacionado ao eterno retorno, à repetição infinita de fases, à compreensão de que todas as etapas têm o seu tempo de duração próprio, o seu início e o seu fim. Chegado o seu fim, uma outra etapa se inicia, e assim o movimento contínuo e perpétuo se realiza, eternamente. Desse modo, podemos perceber que essa visão associada ao movimento eterno, representado no plano da natureza pela lua – que surge das trevas (nasce), cresce, e minguar para retornar às trevas (morte), de onde surgirá novamente – é diferente da visão judaico-cristã, pautada na linearidade do tempo histórico, que culmina na eternidade. As memórias de Jane, escritas sob a forma de uma autobiografia, são o registro, por escrito, de uma vida, com muitas de suas fases ali inscritas. O fato de que esta vida se consagrou num romance, tornado canônico pela tradição crítica, não deve ser desprezado quando avaliamos o grau de permanência da obra, que ecoa, tal como as palavras de St. John, até os dias atuais. A obra de Jane Eyre / Charlotte Brontë é eterna, tanto no sentido judaico-cristão, se levarmos em consideração a existência finita da autora e a herança eterna que ela deixou sob a forma de sua produção literária, quanto no sentido pagão, pois suas memórias remetem ao ciclo que tende a se repetir em todas as vidas, particularmente nas vidas das mulheres – infância, puberdade, adolescência, vida adulta, ambição amorosa e profissional, casamento e maternidade, que, por sua vez, remete à geração de novas vidas e de novos ciclos, num movimento contínuo, eterno.

Ademais, a cada leitura desse romance, seja feita na adolescência, ou aos vinte, trinta, quarenta anos, como lembrado por Adrienne Rich, essas memórias se perpetuam na memória individual de cada leitor, não deixando que a obra de Brontë feneça, mas, ao contrário, abrindo caminhos para que ela constantemente renasça e não caia no esquecimento, assim como a lua, que insiste em sair das trevas para brilhar e iluminar o cosmos.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, M. H. (ed.). *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. 2. 4th ed. New York: W. W. Norton, 1979.

ADAMS, Maurianne. "Jane Eyre: Woman's Estate" In: *The Authority of Experience: Essays in Feminist Criticism*. Edited by Arlyn Diamond and Lee R. Edwards. Amherst: University of Massachusetts Press, 1977, pp. 137-159.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. 4^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov. 4^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1998.

BLOOM, Harold (ed.). *Charlotte Brontë's Jane Eyre*. New York: Chelsea House Publishers, 2007, pp. 1-6.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Edition, introduction and notes by Margaret Smith. Oxford: Oxford University Press, 1998.

_____. *Jane Eyre*. Edition by Margaret Smith, introduction and revised notes by Sally Shuttleworth. Oxford: Oxford University Press, 2000.

_____. *Jane Eyre*. Tradução de Lenita Esteves e Almiro Piseta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Shirley*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1993.

_____. *The Professor*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994.

_____. *Villette*. Introduction and notes by Dr. Sally Minogue. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1993.

BURTON, Antoinette. "Recapturing *Jane Eyre*: Reflections on Historicizing the Colonial Encounter in Victorian Britain". In: *Radical History Review*. Jan 1996, pp. 58 - 72.

CAMBRIDGE ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DALE, Peter Allan. "Charlotte Brontë's 'Tale Half-Told': The Disruption of Narrative Structure in *Jane Eyre*". In: *Modern Language Quarterly*. June 1986 47(2), pp. 108-129.

EAGLETON, Terry. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. Anniversary Edition. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. 3^a ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FRYE, Northrop. *O Código dos Códigos: a Bíblia e a Literatura*. Tradução e notas de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GILBERT, Sandra. "*Jane Eyre* and the Secrets of Furious Lovemaking". In: *NOVEL: A Forum on Fiction*. Vol. 31, No. 3, Thirtieth Anniversary Issue: II (Summer, 1998), pp. 351-372.

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

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini; revisão técnica de Edgar de Assis Carvalho. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GOETHE, J. W.. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Tradução, organização, posfácio, comentários e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

GREENBLATT, Stephen (ed.). *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. 2. 8th ed. New York and London: W. W. Norton & Company, 2006.

GRIESINGER, Emily. “Charlotte Brontë’s Religion: Faith, Feminism, and *Jane Eyre*”. In: *Christianity and Literature*. Vol. 58, No. 1 (Autumn, 2008), pp. 29-59.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Vol. IV. São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Estética: Poesia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Vol. VII. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

LAMONACA, Maria. “Jane’s Crown of Thorns: Feminism and Christianity in *Jane Eyre*”. In: *Studies in the Novel*. Fall 2002, Vol. 34 Issue 3, pp. 245-263.

LAWSON, John Howard. “The Law of Conflict”. In: CLARK, Barrett (ed.). *European Theories of the Drama*. 4th ed. New York: Crow Publishers Inc., 1978, pp. 505-509.

LIMA, Danielle Dayse Marques de. *Jane Eyre: Drama e Tragédia no Romance de Charlotte Brontë*. Dissertação de Mestrado em Tradição e Modernidade, PPGL/UFPB, João Pessoa, 2008.

_____. “*Jane Eyre e a tradição: o romantismo intencional de Charlotte Brontë*”. In: JUSTINO, Luciano B. & JOACHIM, Sébastien (orgs.). *Representações inter / intraculturais (Literatura / Arte , Outros domínios)*. Recife: Livro Rápido, 2008, pp. 437-452.

_____. “Loucura e Diferença Feminina em *Wide Sargasso Sea*” In.: Interdisciplinar: Revista de Estudos de Língua e Literatura. Ano V, v. 11, jan/jun 2010. – Itabaiana - SE: Edições Núcleo de Letras/UFS, 2010, pp. 223-232. http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_11/INTER11_19.pdf

LOBO, Luíza. *Teorias Poéticas do Romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1987.

LONDON, Bette. “The Pleasures of Submission: Jane Eyre and the Production of the Text”. In: *ELH*, Vol. 58, No. 1 (Spring, 1991), pp. 195-213.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico Sobre as Formas da Grande Épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da Ação Trágica: o Legado Grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.

MAAS, Wilma Patricia Mazardi Dinardo. *O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na História da Literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MOURA, Magali dos Santos. “Goethe e a Religação com o Mundo”. In: SPERBER, Suzi Frankl (org.). *Presença do Sagrado na Literatura: Questões Teóricas e de Hermenêutica*. Campinas: UNICAMP –IEL - Setor de Publicações, 2011, pp. 173-183.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman Feminino: Quatro Exemplos Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PLATÃO. *A República (Da Justiça)*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.

RHYS, Jean. *Wide Sargasso Sea*. London: Penguin Classics, 2000.

RICH, Adrienne. "Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman" In: *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose, 1966-1978*. New York: Norton, 1979, pp. 89-106.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SCHACHT, Paul. "Jane Eyre and the History of Self-Respect". In: *Modern Language Quarterly*. Jan 1991, 52, pp. 423- 453.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Uma Defesa da Poesia e Outros Ensaio – A Defence of Poetry and Other Essays*. Tradução e notas de Fabio Cyrino e Marcella Furtado. Edição bilíngüe. São Paulo: Editora Landmark, 2008.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Writers, from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago, 2009.

_____. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York: Penguin Books, 1987.

SPERBER, Suzi Frankl. "A Noção do Sagrado e a Realidade da Palavra e da Linguagem". In: SPERBER, Suzi Frankl (org.). *Presença do Sagrado na Literatura: Questões Teóricas e de Hermenêutica*. Campinas: UNICAMP –IEL - Setor de Publicações, 2011, pp. 9-17.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism". In: *Critical Inquiry*. Vol. 12, No. 1, "Race," Writing, and Difference (Autumn, 1985). Chicago: University of Chicago Press, pp. 243-261.

STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições Sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VERNANT, J.P. & VIDAL-NAQUET, P. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance: Estudos Sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, Madeleine. "Enclosing Fantasies: *Jane Eyre*". In: FEDERICO, Annette (ed.). *Gilbert & Gubar's The Madwoman in the Attic After Thirty Years*. Columbia and London: University of Missouri Press, 2009, pp. 94-110.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Tradução de Vera Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. *Women and Writing*. Introduced by Michèle Barrett. London: The Women's Press, 1979, pp. 126-132.

ZONANA, Joyce. "The Sultan and the Slave: Feminist Orientalism and the Structure of *Jane Eyre*". In: *Signs*. Vol. 18, No. 3 (Spring, 1993), pp. 592-617.

Internet

http://www.catholic.org/saints/saint.php?saint_id=228

<http://dictionary.reference.com/browse/reed?s=t>

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/resurgam>

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?languageText=portugues-ingles>

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>