

Patricia Carvalho Rocha

# A ESTÉTICA DA DISSONÂNCIA NAS OBRAS DE CHARLOTTE BRONTË

Tese apresentada ao Curso de Doutorado da  
Faculdade de Letras da Universidade  
Federal de Minas Gerais, como requisito  
parcial à obtenção do título de Doutor em  
Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Regina G. Almeida  
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
2008

## **Agradecimentos**

Agradeço a Deus pela coragem e determinação para perseguir esse sonho e por me dotar de inteligência, entusiasmo e sabedoria para melhor entender e lidar com todos os desafios e percalços envolvidos.

Agradeço, do fundo do meu coração, à minha mãe pela ajuda, compreensão, incentivo e paciência durante todos esses anos de trabalho árduo, ausências e exigências das mais variadas. Sem esse apoio constante certamente não teria chegado aqui.

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Sandra Regina Goulart Almeida pelas palavras de incentivo e encorajamento, sobretudo nos momentos de maior dificuldade e pelas sempre valiosas considerações e sugestões.

A todos os meus amigos, superiores e companheiros de jornada por entenderem minhas ausências e por sempre me apoiarem.

Ao CAPES pela concessão de uma bolsa de estudos na Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill, EUA, fundamental para melhor elaboração da minha pesquisa. Agradeço, sobretudo, à Profa. Dra. Beverly Taylor pelas valiosas sugestões durante minha estada em Chapel Hill.

A todos os funcionários da POSLIT e da Pró-Reitoria de Pós-Graduação pela presteza, cordialidade e auxílio durante essa jornada.

A inteligência é uma espécie de paladar que nos dá a capacidade de saborear idéias.

Susan Sontag

## Resumo

Charlotte Brontë (1816-1855), figura importante no questionamento da ideologia do feminino na sociedade vitoriana, evidencia em suas obras não apenas uma preocupação com a arbitrariedade atrelada ao conceito de gênero no século XIX, mas também uma reflexão sobre esse conceito por meio de personagens construídas em dissonância com a ideologia do período. Em *The Professor*, *Jane Eyre*, *Shirley* e *Villette* apresentam personagens à margem dos ideais de gênero comuns no século XIX e que questionam explicitamente o paralelismo vigente na época entre sexo e gênero, assim como a crença em uma suposta essência do feminino capaz de justificar uma postura submissa da mulher perante o homem. Objetivando uma leitura contemporânea das discussões apresentadas por Brontë em seus romances, valho-me de teorias de gênero de cunho social e performático, mais especificamente da vertente proposta por Judith Butler, nas quais se vislumbra um novo paradigma capaz de abarcar a fragmentação, o pluralismo e a multiplicidade de possibilidades performáticas nas questões de gênero, conforme apresentado pela autora.

## **Abstract**

Charlotte Brontë (1816-1855), one of the most prominent figures in the questioning of the ideology of the feminine in the literature of the nineteenth century, shows in her works not only a concern with the arbitrariness of the notion of gender, but also a discussion about this notion through the portrayal of protagonists that can be said to be dissonant in the relation to the ideology of the period. In *The Professor*, *Jane Eyre*, *Shirley* and *Villette*, Brontë portrays characters that do not conform to idealized notions of gender in the period and that explicitly reflect upon the established parallelism between sex and gender, questioning the subservient position ascribed to women in society. With a view to presenting a more contemporary reading of Brontë's work, I focus on gender theories that emphasize social and performance aspects, especially Judith Butler's concept of gender as performance, in my reading of Brontë's novels. These works require an analysis based on new paradigms that might encompass the fragmentation and multiplicity of the possibilities of performance regarding issues of gender, as presented by the author.

## Sumário

1) Introdução	7
2) Capítulo 1: Charlotte Brontë, a condição da mulher e as ideologias de gênero na Inglaterra Vitoriana	14
3) Capítulo 2: Sexo e gênero: o unitário, o binário e o múltiplo	53
4) Capítulo 3: Figuras dissonantes: a performance de gênero em <i>The Professor</i> e <i>Jane Eyre</i>	86
5) Capítulo 4: Não somos nem sedutoras, nem desagradáveis, nem monstros': 'a anatomia da alma feminina' em <i>Shirley</i> e <i>Villette</i>	149
6) Conclusão	188
7) Referências bibliográficas	197

# **Introdução**

## **A ESTÉTICA DA DISSONÂNCIA NAS OBRAS DE CHARLOTTE BRONTË**

Três entre as quatro obras publicadas por Charlotte Brontë (1816-1855) tendem a ser irrevogavelmente comparadas àquela que seria o grande sucesso de público e crítica na carreira da mais velha das irmãs Brontë. *Jane Eyre* (1847) não apenas tornar-se-ia o carro-chefe na breve carreira de Charlotte Brontë, mas também determinaria o suposto fracasso das outras obras, visto que a maioria dos críticos literários sucumbe à tendência de abordá-las sob a mesma ótica e perspectiva fornecida por *Jane Eyre*, sem, no entanto, levar em consideração suas peculiaridades. Dessa forma, *The Professor* (escrita em 1846 e publicada postumamente em 1857), *Shirley* (1849) e *Villette* (1853) não apenas tiveram suas singularidades narrativas desconsideradas, mas também foram frequentemente taxadas como seqüências frustradas por não manterem o mesmo foco e perspectiva em relação à *Jane Eyre*. Além do mais, essa tendência de leitura redutora agrava-se quando percebemos também que são comuns análises comparativas entre as obras de Charlotte Brontë baseadas em sua biografia, enfatizando-se dessa forma não suas características literárias, mas sim as dificuldades vivenciadas pela escritora em momentos específicos de sua vida, que encontrariam correspondências e semelhanças em suas narrativas.

Entretanto, desconsiderando-se leituras com bases biográficas, acredito existir uma linha de progressão no pensamento de Brontë acerca do questionamento dos estereótipos sexuais impostos a homens e mulheres no século XIX que perpassa suas quatro obras. Isto é, acredito ser cabível uma leitura do conjunto da obra dessa escritora inglesa, preocupando-se não em evidenciar semelhanças entre ficção e realidade, ou depreciar suas outras obras em função do estrondoso sucesso obtido com *Jane Eyre*, mas sim em demonstrar que cada obra por si merece um estudo revelador. A meu ver, o espírito conflitante da Inglaterra no século XIX com relação às questões de gênero e sexualidade é filtrado e representado na literatura pelo olhar crítico de uma escritora claramente preocupada com essas questões como Charlotte Brontë. Em cada obra são discutidas nuances e perspectivas específicas em relação à diferença de papéis de gênero e, sobretudo, à inferiorizante condição social imposta às mulheres.

O questionamento da manipulação tradicional e estereotipada dos papéis sexuais presente em muitas obras literárias do período vitoriano e que parece estar intrínseca e culturalmente associada às diferenças biológicas entre os sexos, traz à tona as contradições e os paradoxos presentes na ideologia do feminino e também do masculino

vigentes na sociedade vitoriana. Essas noções preconcebidas dos papéis femininos, além de restringir o pleno acesso social das mulheres, também pressupunham uma divisão interna entre duas imagens simbólicas e representativas do universo feminino: a figura da mulher angelical (*the angel in the house*) em oposição à da mulher monstruosa (*the monster in the house*). Essas imagens, evocadas no poema de “The Angel in the House”, de 1885, de Coventry Patmore, são recuperadas inicialmente por Virginia Woolf em sua discussão sobre a necessidade de se matar tais figuras idealizadas para que a mulher possa inserir-se socialmente (WOOLF, 1942, p. 236-238), e posteriormente por Gilbert e Gubar (1984) em seu influente estudo sobre o imaginário do século XIX e sua influência na literatura. Em *The Madwoman in the Attic*, cujo título alude a Bertha Mason, personagem representante da figura do monstro em *Jane Eyre*, Gilbert e Gubar aprofundam a discussão iniciada por Woolf no sentido de evidenciar o papel exercido por essas imagens conflitantes (do anjo do lar e do monstro) na caracterização das personagens femininas na literatura inglesa do século XIX.

Brontë, por meio de uma hábil manipulação de estratégias narrativas, explora em suas obras a tensão quando duas personagens, aparentemente contraditórias por representarem as duas imagens emblemáticas da distinção entre os gêneros, são colocadas em um mesmo patamar. Contrariando a tradição de focar-se em estereótipos do feminino, Brontë inova não apenas pela união dessas imagens inicialmente conflitantes numa mesma personagem, mas, sobretudo por tornar essa união o tema central de sua narrativa. Ao focar tão direta e explicitamente o embate de forças entre os ideais do masculino e, principalmente, do feminino, Charlotte Brontë possibilita que o paralelismo vigente no século XIX entre sexo e gênero e a crença em uma suposta essência do feminino capaz de justificar uma postura submissa da mulher sejam não apenas examinados, como também questionados em alguns de seus pressupostos básicos.

Brontë chama nossa atenção, de forma inovadora e controversa, para o fato de que o masculino e o feminino e suas representações sociais são apenas dois entre muitos papéis, muitas máscaras sociais às quais as personagens são diariamente expostas e convidadas a incorporar. Pode-se então dizer que Brontë oferece uma reversão da tradicional postura dicotômica em relação à diferença entre os sexos e gêneros em suas obras. Ao invés de enfatizar tal dicotomia, Brontë tende a construir suas narrativas em torno de duas

personagens, inicialmente opostas, que acabam apontando para novas possibilidades de entendimento do masculino e do feminino. Contrariando a tradição de privilegiar uma das personagens em detrimento da outra, Brontë dá a elas um tratamento questionador e, por vezes, subversivo.

A meu ver, uma nova possibilidade de leitura do tratamento que Brontë dispensa à discussão dos papéis e dos estereótipos sexuais faz-se necessária. Meu objetivo neste trabalho é atentar para novas possibilidades de entendimento das relações inovadoras apresentadas por Brontë na construção de suas personagens centrais. Em outras palavras, meu interesse nesse estudo das obras de Brontë baseia-se na necessidade de uma melhor compreensão da caracterização das personagens centrais da autora, que são dissonantes com a ideologia predominante no século XIX, refletindo muito de teorizações contemporâneas acerca das questões de gênero.

De fato, meus questionamentos principais seriam: estariam as obras de Brontë preocupadas em desmistificar a ideologia do feminino sob diversos aspectos, apresentando um contraponto entre o ideal de feminino da sociedade vitoriana e os verdadeiros anseios e angústias das mulheres da época? Poderiam as protagonistas de Brontë ser representativas de diversas topologias acerca da ideologia de gênero no século XIX? Estaria Brontë denunciando em suas obras o duplo-padrão de moralidade do período em relação ao feminino, e a impossibilidade de se representar toda a potencialidade e multiplicidade da mulher através das figuras estereotipadas?

Para responder essas questões concentro-me na leitura das obras de Charlotte Brontë em conjunto, atentando não apenas para as críticas explícitas acerca da condição feminina verbalizadas pelas protagonistas, mas, sobretudo para a própria linha de progressão utilizada por Brontë na construção de suas narrativas. Contrariando certa tendência contemporânea na qual *Villette* tende a ser lida e abordada como a seqüência bem sucedida de *The Professor*, e *Shirley* como a esperada continuação de *Jane Eyre*, mas que acaba revertendo as expectativas dos leitores, minha leitura das obras de Brontë busca enfatizar o caminho trilhado pela autora na discussão do paralelismo entre sexo e gênero, apontando para uma possível ênfase nas performances de gênero em suas últimas obras. Ao agruparem-se as obras por ordem cronológica e, sobretudo, por questões de afinidade, pode-se acompanhar a evolução das discussões apresentadas e também a forma

com a qual a autora negocia avanços em suas estratégias, partindo de comentários sutis e por vezes velados, até culminar com abertas críticas contra a opressão social com base em diferenças de gênero. Dessa forma, as obras serão discutidas na ordem de sua produção, a saber: *The Professor*, *Jane Eyre*, *Shirley* e *Villette*, visto que em linhas gerais, os quatro romances possuem grandes semelhanças entre si.

Três das quatro obras são narradas em primeira pessoa, com a exceção de *Shirley*; os quatro romances apresentam elementos de narrativas *bildungsroman*; as quatro obras apresentam uma tendência de criar paralelos entre as personagens centrais, sempre evocando a tradicional e estereotipada distinção entre as imagens do anjo do lar e da louca do sótão; e todas as obras possuem protagonistas órfãos e desprovidos de plenos meios de inserção social, mas dotados de um olhar crítico acerca das expectativas impostas em termos de diferenças de gênero. A leitura das obras atentando para a crítica acerca da ideologia de gênero do período objetiva demonstrar como Charlotte Brontë preocupou-se em denunciar as inconsistências e incoerências do padrão de moralidade e sexualidade vigente na época, e que sua estratégia para abordar tal delicada e polêmica questão foi valer-se da subversão dos estereótipos na elaboração de suas personagens centrais.

Fruto de uma pesquisa de cunho bibliográfico, essa tese encontra-se dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Charlotte Brontë, a condição da mulher e as ideologias de gênero na Inglaterra Vitoriana” objetiva apresentar um panorama da sociedade vitoriana em termos de ideologia de papéis sexuais e de gênero. Nesse capítulo são discutidos a estruturação da sociedade vitoriana, seus anseios, conflitos e expectativas, e os reflexos de toda a tensão do período sobre o paralelismo vigente entre sexo biológico e papéis de gênero. A análise se concentra, sobretudo, na idealização da figura feminina no período vitoriano e os movimentos contra essa ideologia patriarcal, tópicos esses que são profundamente abordados por Brontë em todas suas obras.

O segundo capítulo, intitulado “Sexo e gênero: o unitário, o binário e o múltiplo” discute como as diferenças entre os sexos e os gêneros eram vistas no período vitoriano. Como a vertente teórica dessa pesquisa baseia-se, sobretudo, nos estudos de gênero, pode-se dizer que o arcabouço teórico para o desenvolvimento dessa pesquisa leva em consideração uma revisão da literatura crítica ligada às questões de gêneros, iniciando-se

com as teorias essencialistas do século XIX, até chegarmos ao entendimento dessas diferenças e suas manifestações como escolhas político-sociais. O ponto central nessa discussão é a teoria de gênero como manifestação performática de Judith Butler, sendo teóricos importantes nessa trajetória Sigmund Freud e Jacques Lacan, diretamente questionados e discutidos por Butler na elaboração de sua teoria, bem como teóricas feministas que discutem o caráter normativo dos padrões e estereótipos sexuais.

O terceiro capítulo, intitulado “Figuras dissonantes: a performance de gênero em *The Professor* e *Jane Eyre*” concentra-se na análise das duas primeiras obras de Brontë, apresentando suas primeiras críticas acerca do duplo padrão de moralidade da sociedade vitoriana e seu impacto na educação e predeterminação do destino de homens e, principalmente, de mulheres. Nesse capítulo, argumento como nenhuma personagem de Brontë pode ser entendida como completamente representativa dos ideais de gênero do período, havendo sempre um tom de questionamento e uma perturbação na aparente ordem social. Em *The Professor* tal senso de dissonância com o padrão vigente no período é discutido através da inabilidade do protagonista em lidar com as personagens femininas, fruto talvez da sua própria caracterização conflitante com o estereótipo vitoriano de masculinidade. Já em *Jane Eyre* a discussão se concentra na percepção da protagonista acerca da arbitrariedade da ideologia de gênero da época e a estratégia utilizada pela autora para negociar melhor aceitação de suas críticas e questionamentos.

O quarto capítulo, intitulado “‘Não somos nem sedutoras, nem desagradáveis, nem monstros’: ‘a anatomia da alma feminina’ em *Shirley* e *Villette*” apresenta os avanços da autora no sentido de não apenas criticar a ideologia de gênero vitoriana, mas também oferecer possibilidades outras para as mulheres, além das funções quase sacralizadas de esposa e mãe. O foco desse capítulo recai sobre a possibilidade de entendimento das críticas apresentadas por Brontë em face da utilização de teorias de gênero mais contemporâneas que abordam o caráter representacional, performático e político das relações de gênero. Na análise sobre *Shirley* procurar-se-á mostrar como a autora avança ao apresentar personagens assertivas que não hesitam em verbalizar suas frustrações e anseios, questionando a definição *a priori* dos papéis que supostamente deveriam desempenhar em sociedade. Já em *Villette* discuto a estratégia utilizada pela autora para

diluir suas críticas através de inúmeras referências teatrais acentuando, assim, o caráter performático dos papéis de gênero.

Na conclusão procuro mostrar como as quatro obras analisadas refletem a tensão do período criticando, ora velada ora explicitamente, a ideologia de gênero da época, por vezes incompatível com a expectativa e realidade social das personagens. Procuro ressaltar como parece existir uma linha de progressão na discussão apresentada pela autora acerca da arbitrariedade da ideologia de gênero do período, evidenciando o quanto as discussões apresentadas por Brontë refletem a evolução do questionamento dos pressupostos básicos do paralelismo entre sexo e gênero.

Em suma, o objetivo central dessa tese é analisar as obras de Brontë em conjunto, atrelando-as a uma discussão sobre como a ideologia de gênero da sociedade vitoriana pautava-se em imagens dicotômicas incapazes de elaborar a própria complexidade do período em termos de mudanças sociais. A escolha de aplicarem-se teorias de gênero de cunho social e performático na análise das obras de Brontë justifica-se pela abordagem inovadora adotada pela autora na discussão da ideologia de gênero, por tratarem-se de obras que apresentam um novo paradigma capaz de abarcar a fragmentação, o pluralismo e a multiplicidade de possibilidades performáticas nas questões de gênero. Nesse sentido, acredito ser possível afirmar que Charlotte Brontë já buscava desestabilizar o paradigma tradicional sobre feminilidade e gênero, apresentando a idéia de que a fragmentação, a descontinuidade, e diferenças nas representações do gênero são relevantes no desmantelamento do senso ilusório de legitimidade que regula o discurso falocêntrico sobre a mulher na sociedade ocidental.

## **Capítulo 1**

**Charlotte Brontë, a condição da mulher e as ideologias de gênero na Inglaterra Vitoriana.**

Os Vitorianos eram um povo pobre, cego e complacente; porém estavam divididos pela dúvida, estavam espiritualmente confusos, perdidos num universo conturbado. [...] Ao mesmo tempo que professavam “virilidade”, produziam padrões de feminilidade; se livraram a mulher de uma dependência antiga, também a privaram de uma posição vital na sociedade. Embora fossem sexualmente inibidos e mesmo negassem a existência do amor físico, eles procriaram famílias imensas e ostentaram em seus versos uma sensibilidade erótica morbidamente superdesenvolvida.<sup>1</sup>

Buckley (citado por ALTICK, 1973, p. 308).

Não existem, de fato, duas ordens de mulheres, boas e ruins [...] Existem dois tipos de expectativas e um único tipo imperfeito de mulher preso entre eles: apenas mulheres verdadeiras e incompletas, esperando em vão por uma definição satisfatória de seu papel numa terra de artistas que insistem em tratá-las como deusas ou meretrizes. Tanto o papel idealizado quanto o de pesadelo negam a humanidade da mulher que, aturdida, alterna em representar ora um ora o outro.<sup>2</sup>

Leslie Fiedler (1966, p. 35).

O homem para o campo de batalha, a mulher para o lar;  
O homem para a espada e a mulher para a agulha;  
O homem com a cabeça e a mulher com o coração;  
O homem para comandar e a mulher para obedecer;  
De outra forma, confusão.<sup>3</sup>

Lord Alfred Tennyson ‘s *The Princess* (1998, p. 86).

---

<sup>1</sup> “The Victorians were a poor, blind, complacent people; yet they were torn by doubt, spiritually bewildered, lost in a troubled universe. [...] While they professed “manliness”, they yielded to feminine standards; if they emancipated women from old-age bondage, they also robbed her of vital part in society. Though they were sexually inhibited and even failed to consider the existence of physical love, they begot incredibly large families and flaunted in their verses a morbid overdeveloped erotic sensibility”.(BUCKLEY, Jerome Hamilton. *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard University Press, 1974). (Tradução nossa).

<sup>2</sup> “There are not, in fact, two orders of women, good and bad [...] There are only two sets of expectations and a single imperfect kind of women caught between them: only actual incomplete females, looking in vain for a satisfactory definition of their role in a land of artists who insist on treating them as goddess or bitches. The dream role and the nightmare role alike deny the humanity of women, who, baffled, switch from playing out one to acting out the other”. (Tradução nossa).

<sup>3</sup>“Man for the field and woman for the hearth; Man for the sword, and for the needle she; Man with the head, and woman with the heart; Man to command, and woman to obey; All else confusion”. (Tradução nossa).

## **A Era Vitoriana: uma época de questionamentos e transformações**

O que se conhece como sociedade vitoriana refere-se ao reinado da Rainha Vitória (1837-1901) e que ficou associado a noções de puritanismo, repressão e tradicionalismo. Entretanto, apesar de serem até certo ponto verdadeiras, tais noções não são representativas da complexidade do período, tido como uma segunda Renascença Inglesa, caracterizada por uma grande expansão econômica, política e cultural e uma estruturação familiar e social peculiar. É também um período particularmente representativo dos diversos questionamentos e embates sócio-políticos vivenciados na Inglaterra durante o século XIX. Tido como uma era de profundas transformações de cunho social, o século XIX proporcionou ao mundo mudanças e rupturas em todas as esferas da vida, alterando desde as crenças biológicas e espirituais, até a própria organização socioeconômica.

Em linhas gerais, e objetivando-se fornecer um panorama da sociedade inglesa durante o século XIX, pode-se dizer que a Europa diferia fundamentalmente do resto do mundo por volta de 1800 e uma das razões era a revolução da agricultura, principalmente na Inglaterra. Apesar da enorme diversificação da agropecuária em toda a Europa, já existiam sinais da chamada Revolução Agrícola. A lenta acumulação de riquezas e recursos, particularmente acentuada pelo crescimento das cidades nessa época, atrelada à necessidade de emprego da mão-de-obra intensiva e especializada, lançou as bases de um grande avanço tecnológico na agricultura inglesa, que se tornou a melhor do mundo.

Ao mesmo tempo em que surgiam inovações na maquinaria agrícola, mais e mais os senhores de terra resistiam a mudanças drásticas na própria estrutura do sistema feudal. Apesar de existirem indícios de que a servidão foi virtualmente substituída pelo trabalho assalariado na Inglaterra por volta de 1500, era comum atrelar o crescimento dos lucros à exploração da mão-de-obra, o que resultou no aumento da miséria de muitos indivíduos. Poder-se-ia mesmo dizer que o desenvolvimento agrícola da Europa como um todo nessa época foi inversamente proporcional ao crescimento da miséria da população envolvida nas atividades agropecuárias.

Mesmo assim, a agricultura era ainda a principal fonte econômica e é difícil argumentar que os efeitos do seu desenvolvimento a médio e longo prazo não foram bons para a Europa e, sobretudo, para a Inglaterra. Obviamente a questão agrária era central

por volta de 1789 devido à tensa relação entre os que cultivavam a terra e os que a possuíam, os produtores de riqueza e os que a acumulavam. Na realidade, uma das palavras mais comuns a partir dessa época era avanço ou melhoria, usada para indicar avanços notáveis na economia, no comércio e em muitas outras áreas. Um aspecto central foi a própria Revolução Industrial que não apenas gerou a produção de bens manufaturados em grande escala mas, sobretudo, acarretou uma radical mudança no padrão de vida da sociedade inglesa: passou-se a efetivamente trabalhar fora de casa, em horários por vezes exaustivos, em troca de salários nem sempre compatíveis com a taxa de crescimento do setor. Como consequência direta dessa nova estruturação do trabalho, tem-se a urbanização e todos os problemas decorrentes do aumento do número de pessoas vivendo nas cidades (ROBERTS, 2001, p. 235).

De fato, apesar dos inegáveis avanços proporcionados pela Revolução Industrial, a Inglaterra também começava a enfrentar problemas internos relacionados a essa expansão: cada vez mais crianças e mulheres ingressavam nas linhas de produção das fábricas; condições de trabalho e higiene não eram das mais favoráveis; o padrão de vida não melhorou para todos os cidadãos, etc. Era como se houvesse uma grande lacuna em termos de desenvolvimento nos primórdios da era vitoriana: de um lado, a emergente classe média, beneficiada pela expansão comercial experimentada pela Grã-Bretanha e do outro lado, a classe baixa que se via à margem de toda essa promessa de progresso.

Esse é justamente o universo discutido por Engels em *The Condition of the Working Class in England*. Baseada em observações pessoais, sua obra revela, talvez pela primeira vez para boa parte da sociedade inglesa, as condições quase desumanas a que muitos se viam expostos diariamente: crianças trabalhando arduamente ao lado de adultos; grávidas em estágios avançados desempenhando trabalho braçal em minas de carvão etc. Uma sociedade atônita e chocada se depara com a necessidade de enfrentar a realidade descrita por Engels e em 1842 é promulgado o *Lord Ashley's Act* que proíbe o trabalho de mulheres e crianças menores de 10 anos em minas de carvão. (ALTICK, 1973, p.44-46).

O historiador inglês Eric Hobsbawm afirma, em seu livro *A era das revoluções: 1789-1848*, que as fortes transformações sociais experimentadas pela Europa durante o século XIX são intrinsecamente conectadas tanto à Revolução Francesa quanto à

Revolução Industrial. Para ele, o legado ideológico da primeira, somado a transformações radicais na estruturação econômica e política gerada pela segunda, inevitavelmente chamariam a atenção para as condições de vida altamente insatisfatórias experimentadas pela grande maioria da população, que não gozava dos privilégios obtidos com o crescente progresso da Europa, sobretudo na França e na Inglaterra:

As instituições formais derrubadas ou criadas por uma revolução são fáceis de distinguir, mas não dão a medida de seus efeitos. O principal resultado da Revolução na França foi o de colocar um fim na sociedade aristocrática. Não a aristocracia no sentido da hierarquia de status social distinguido por títulos ou outras marcas visíveis de exclusividade e que muitas vezes se moldava no protótipo dessas hierarquias, a nobreza de sangue. [...] Em uma palavra, a sociedade da França pós Revolução Francesa era burguesa em sua estrutura e em seus valores. [...] Os efeitos da Revolução Industrial sobre a estrutura da sociedade burguesa foi superficialmente menos drástico, mas na verdade bem mais profundo, pois criou novos *blocs* burgueses que coexistiam com a sociedade oficial, muito grandes para serem absorvidos por ela, exceto por uma pequena assimilação no topo. (HOBSBAWN, 2004, p. 257-259).

Tais alterações na ordem socioeconômica influenciaram a organização política, a ciência e as ideologias do período.<sup>4</sup> Em termos políticos, as relações entre governantes europeus ainda moldavam-se, sobretudo, nas lutas de famílias para estender, fortalecer e salvaguardar suas heranças, embora já houvesse sinais de uma urgente reorganização da estrutura política na Europa.

Em termos científicos, o mundo avançou consideravelmente no século XIX através das contribuições de Charles Darwin e seu evolucionismo, Sigmund Freud e as origens da psicanálise, Karl Marx e sua teoria socialista e outros. De fato, quando a Rainha Vitória ascendeu ao trono, a Inglaterra era essencialmente agrária e rural, mas ao final de seu reinado a nação era altamente industrializada e provida por uma extensa rede ferroviária

---

<sup>4</sup> O termo ideologia é inicialmente usado nesse trabalho na acepção marxista, aludindo às formas de estruturação da sociedade que garantem a um grupo o exercício do poder com o mínimo de conflito através da manutenção de valores, conceitos e simbolismos comuns aos elementos do grupo. Nesse sentido, pode-se dizer que um dos pilares da ideologia de gênero no século XIX pressupunha o reforço dos padrões de comportamento vistos como adequados aos sexos. Entretanto, ao longo do trabalho a conotação atribuída por Althusser se torna mais evidente, visto que em sua análise sobre como o aparato ideológico do estado determina a manutenção de um determinado *status quo* o conceito de poder se revela não exclusivamente como fenômeno político, mas também como um conjunto de crenças e suposições que norteiam a aceitação de regras e divisões de poder.

que favorecia cada vez mais a expansão comercial. Enquanto a sociedade se reconfigurava em virtude do crescimento da burguesia em meio às condições nem sempre vantajosas para boa parte da população, a ciência avançava a olhos vistos. Tratava-se de uma era de transformações, promessas de desenvolvimento e avanços científicos coexistindo com regras, ideologias e padrões comportamentais que não necessariamente avançavam a passos largos.

Segundo Hobsbawn, os paradigmas ingleses sobre como o mundo funcionava eram de certa forma limitados para lidar de forma aprazível com as inevitáveis transformações sociais obtidas com o avanço científico (HOBSBAWN, 2004, p. 320). Na verdade, foram mudanças tão intensas que não era mais possível compartilhar a confiança filosófica em relação ao progresso da humanidade, sentimento esse que havia caracterizado o pensamento do século XVIII (GILBERT e GUBAR, 1985, p. 243). Isso equivale a dizer que os paradigmas que serviam como sustentáculos das relações sociais naquele momento foram não apenas profundamente abalados em suas próprias bases por causa das revoluções de cunho científico e ideológico posteriores às duas grandes revoluções do período, mas, sobretudo, questionados em suas premissas básicas.

As bases religiosas da sociedade vitoriana se viriam sacudidas por um intenso senso de questionamento, dúvida e angústia uma vez que a ciência havia reduzido o homem a um mero descendente dos primatas na linha evolutiva, e não mais a uma criação divina, à imagem e semelhança do criador. De fato, pode-se dizer que a religião desempenhou duas funções inicialmente incompatíveis entre si. Por um lado, ela foi importante no sentido de tentar fornecer uma tábua de salvação para muitos indivíduos que se viram perdidos em meio a tantos avanços científicos e sociais. Por outro lado, ainda em virtude desses avanços científicos, cada vez mais cidadãos tendiam a se afastar da religião, alegando que ela não servia aos seus interesses imediatos. Entretanto, segundo Houghton, muitos se viram mesmo compelidos a buscar a igreja para “se manterem unidos ao que lhes escapava” (HOUGHTON, 1957, p. 99).<sup>5</sup>

Obviamente, quando se fala em igreja, refere-se tanto à Igreja Católica quanto à Anglicana, pois ainda segundo Houghton, ambas se encontravam em franca expansão durante as primeiras décadas do século XIX (HOUGHTON, 1957, p. 100). Porém, não se

---

<sup>5</sup> “[...] to keep hold on what is slipping away from them”. (Tradução nossa).

pode esquecer que o século XIX também vivenciou, pelo menos nas suas primeiras décadas, o crescimento de um senso de dever e disciplina. Tal noção era imputada por uma fé que se via na iminente necessidade de impor à sociedade, mesmo à indivíduos que se consideravam indiferentes a ela, um código de observância, responsabilidade, obediência e disciplina, que acabaria marcando toda a ideologia do período.

A religião desempenhava papel fundamental na manutenção da ordem e do decoro, visto que a Bíblia era para muitos a única cosmogonia aceitável, fonte de conhecimento histórico e, sobretudo, da fundação da moralidade e dos princípios que regiam a sociedade. Dessa forma, a base da sociedade vitoriana se fundamentava numa cultura circunscrita pelos ensinamentos cristãos (ALTICK, 1973, p. 203). Embora envolta em conflitos e corrupção nos anos pré-vitorianos, a Igreja Anglicana ainda ocupava posição central na vida dos ingleses no século XIX. Com o passar dos anos, porém, sua posição e influência se veriam reduzidas em virtude do crescimento de correntes interessadas em uma revisão dos ensinamentos transmitidos pela Bíblia e também pela repercussão da teoria evolucionista de Darwin que abalava a crença na criação do homem à imagem e semelhança de Deus. O resultado foi uma intensa crise nas próprias bases da igreja anglicana e, sobretudo, na crença de seus seguidores que passaram a duvidar, ou pelo menos questionar, muitos dos dogmas que seguiam. (ALTICK, 1973, p.220-231).

De fato, boa parte da ideologia moralizante e repressora da sociedade vitoriana tem suas origens no puritanismo. Se em muitos sentidos suas crenças conflitavam com os anseios de reforma do período vitoriano e se opunham à idéia Anglicana de supremacia do monarca sobre a igreja, suas bases ideológicas foram fundamentais na perpetuação da ideologia do feminino na sociedade vitoriana, pois muitos de seus ditames sobre os papéis a serem desempenhados por homens e mulheres provinham da Bíblia.

Assim, podemos dizer que a sociedade vitoriana foi palco de transformações diversas. Talvez em função da duração do reinado, a era vitoriana não se apresenta de forma simplória e unificada, mas como uma multiplicidade de anseios, paradoxos e transformações radicais que viriam a sinalizar contradições internas em sua própria ideologia fundadora. Foi, sobretudo, uma era na qual o indivíduo se viu impelido a

questionar cada vez mais o sentido das coisas, objetivando encontrar respostas que lhes fossem verdadeiras.<sup>6</sup>

No centro de todas essas transformações que assolavam a sociedade inglesa no século XIX encontrava-se a família e as normas sobre os papéis a serem desempenhados por cada um de seus integrantes. O lar cada vez mais passava a ser visto como refúgio contra toda a agitação que dominava a sociedade, como nos lembra essa passagem de Ruskin:

Esta é a verdadeira natureza do lar – é um lugar de Paz, o abrigo, não apenas contra todo mal, mas contra todo o terror, dúvida e divisão. Caso não seja isso, não é um lar; se as ansiedades da vida externa penetrarem nele e se a sociedade inconsistente, desconhecida, mal-amada ou hostil do mundo externo tiver permissão do marido ou da mulher de cruzar sua soleira, ele deixa de ser um lar; é, então, apenas uma parte daquele mundo exterior sob o qual você colocou um teto e aqueceu com uma lareira. Mas desde que seja um lugar sagrado, um templo de vestais, um templo onde o fogo é alimentado pelas Deusas do Lar [...] desde que seja isso, e o teto e a lareira seja apenas formas mais nobres de abrigo e luz, - abrigo como o de uma pedra numa terra desolada e luz como a de um Farol num mar tempestuoso; - desde que reivindique seu nome e mereça sua denominação, de Lar. (RUSKIN, 2006, p. 68).<sup>7</sup>

Nessa passagem do início do século XIX tem-se delineada a configuração ideal do lar e da família na sociedade vitoriana: independente do que passasse durante o dia no âmbito social, o lar deveria se resguardar de todo e qualquer mal, cabendo à mulher o papel de zelar pela manutenção da paz e do bem-estar, tal como as vestais cuidavam do fogo sagrado para que a sociedade romana não se desintegrasse. De fato, é relevante

---

<sup>6</sup> Além de Hobsbawm (2004), outros teóricos importantes para um melhor entendimento da Inglaterra vitoriana são G.M.Young, que em *Victorian England: Portrait of an Age* (1936) discute, década por década, todas as mudanças e transformações vivenciadas durante o reinado da Rainha Vitória, apresentando também suas implicações para o início do século XX. Richard D. Altick, em *Victorian People and Ideas* (1973) e Walter E. Houghton em *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870* (1957), discutem as conseqüências da crescente disparidade social causada pelo avanço industrial no início do século XIX,

<sup>7</sup> “This is the true nature of home – it is the place of Peace, the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt, and division. In so far as it is not this, it is not home; so far as the anxieties of the outer life penetrates into it, and the inconsistently-minded, unknown, unloved, or hostile society of the outer world is allowed by either husband or wife to cross the threshold, it ceases to be home; it is then only a part of that outer world which you have roofed over, and lighted fire in. But so far as it is a sacred place, a vestal temple, a temple of the hearth watched over by Household Gods [...] so far as it is this, and roof and fire are types only of a nobler shade and light, - shade as of the rock in a weary land, and light as of the Pharos in the stormy sea; - so far it vindicates the name, and fulfills the praise, of Home”. (Tradução nossa).

observar que as deusas vestais servem como arquétipo da mulher que valoriza o ato de cuidar do lar como sendo uma tarefa divina e significativa do ponto de vista da manutenção do bem estar social. Embora Ruskin aluda à necessidade de ambos os cônjuges cuidarem da manutenção do lar como um espaço sagrado, a alusão às deusas do lar é forte o suficiente para nos remeter à ideologia dominante na sociedade vitoriana com relação ao papel ocupado pela mulher na sociedade.

### **As mulheres vitorianas e o ideal de feminilidade**

A posição social ocupada por homens e mulheres, assim como o status atribuído a cada gênero sexual não se fundamenta em bases igualitárias ao longo da história da humanidade. Os representantes do sexo masculino tradicionalmente são imbuídos de toda uma carga de poder e superioridade em detrimento do sexo feminino, caracterizando-se assim uma sociedade patriarcal. Muito raramente o controle e o poder recaem sobre o sexo feminino numa sociedade de base matriarcal.

De fato, a estrutura familiar da sociedade ocidental tal como a conhecemos baseia-se numa lógica patriarcal, o que significa que compete ao homem, que possui o poder, o papel de provedor e administrador familiar em todos os âmbitos. Assim, o homem se torna o responsável pela completa gestão familiar, cabendo à mulher o papel de protetora dos elementos desse núcleo.

A sociedade vitoriana não diferia desse padrão: no espaço sagrado do lar, encontramos a figura feminina tradicional, representante de uma das concepções do feminino prevalentes no período: a mulher submissa e doce, verdadeira figura angelical que posteriormente ficaria conhecida como o anjo do lar (*the angel in the house*) numa alusão à imagem idealizada por Coventry Patmore no poema *The Angel in the House*, originalmente publicado em 1854. Essa mulher apresentava-se sempre devotada ao marido e aos filhos, passiva, obediente, singela, casta, doce e graciosa, sempre pronta a sacrificar-se pelo bem-estar da família.

Tal ideal de feminilidade era reforçado na época principalmente por Sarah Stickney Ellis, autora de uma série de livros sobre educação e etiqueta feminina, principalmente os famosos manuais de conduta para as mulheres vitorianas de classe média intitulados *The*

*Women of England* (1838), *The Daughters of England* (1842), *The Wives of England* (1843) e *The Mothers of England* (1843). Nesses manuais, Ellis advoga a necessidade de melhor educar as mulheres para o sagrado exercício do matrimônio e da maternidade, alegando que as mulheres não possuíam melhores oportunidades no mercado de trabalho por serem inferiores ou incapacitadas, mas por caber a elas gerir o lar, devendo assim, conseqüentemente, concentrarem-se no “trabalho do coração, servir em suas casas e nas atividades de caridade” (ELLIS, 1844, p.15).<sup>8</sup>

A posição adotada por Ellis não era compartilhada por todos. Para muitos, a educação voltada para a instrumentalização da mulher no lar inevitavelmente acabaria reforçando a sua posição inferiorizante, como mostram os trechos abaixo. O primeiro, publicado no *The Westminster Review* em 1840, é uma reação direta aos manuais de conduta feminina, especificamente um publicado por Sarah Lewis em 1839 intitulado *Woman's Mission*, que compartilhava os pressupostos básicos relativos à educação da mulher tão ardorosamente defendidos por Ellis:

Dizer a uma garota que sua virtude lhe é dada para melhorar os filhos de seu marido e sua inteligência para mostrar a ela *como* fazer isso, é colocar a mesma imediatamente numa posição inferior e evitar que alcance qualquer degrau mais elevado de virtude ou inteligência (*Westminster Review*, 1840, citado por GLEADLE, 2002, p. 65).<sup>9</sup>

O segundo trecho foi publicado no periódico *Domestic Tyranny* de 1841, e trata-se de trecho anônimo intitulado *A Philanthropist*:

Tenho total consciência [...] que cada sexo tem sua esfera peculiar de responsabilidades e atividades, que não deveria sofrer intromissão do outro [...] mas não é necessário que essa separação de obrigações deva causar uma separação de interesses ou posicionar o poder num único canal, que se tornaria assim uma fonte de tirania e injustiça, transformando o círculo doméstico em um cenário de disputa e desordem perpétua. (*Domestic Tyranny*, 1841, citado por GLEADLE, 2002, p. 97).<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> “[...] heart work, service in their homes and in charity activities”. (Tradução nossa).

<sup>9</sup> “To tell a girl that her virtue is given her to improve her husband’s children, and her intelligence to show her *how* to do it, is to place her at once in an inferior grade, to prevent her from attaining to any high degree of virtue and intelligence”. (Tradução nossa).

<sup>10</sup> “I am fully aware [...] that each sex has its own peculiar sphere of duties and employments, which should not be intruded upon by the other [...] but it is not necessary that this separation of duties should cause a separation of interests and throw the balance of power into one channel, which becomes thereby a source of tyranny and injustice, rendering the domestic circle a scene of perpetual dispute and disorder”. (Tradução nossa).

Percebemos pelos dois trechos que, embora se buscasse reforçar a todo custo o papel sagrado da mulher como guardiã do lar, essa idealização da figura feminina não mais atendia aos anseios de indivíduos que vivenciavam diariamente todas as transformações sociais. Não apenas as mulheres eram cada vez mais requisitadas no mercado de trabalho, como também desejavam melhorias nas condições de vida por elas experimentadas, fazendo com que a imagem da mulher reclusa na esfera doméstica ficasse cada vez mais artificial e distante da realidade da população feminina.

As percepções do feminino na sociedade vitoriana precisavam abarcar outras figuras que não necessariamente endossavam o ideal do anjo no lar. A realidade para as mulheres vitorianas não era tão tranqüila, indo de encontro, assim, à idealização apresentada pelos manuais de conduta feminina e também por algumas obras literárias do período que ressaltavam a imagem da mulher como o anjo no lar. Na realidade, a situação das mulheres sinalizava um impasse na sociedade vitoriana: embora muitas encarnassem a figura da mulher submissa e doce aludida por Patmore e que se tornaria emblemática do feminino na sociedade vitoriana, a maioria delas estava longe do ideal do período. Na verdade, existiam pelo menos três noções estereotipadas acerca das mulheres na sociedade vitoriana em seus primórdios: os anjos do lar (*the angel in the house*), as mulheres redundantes (*the redundant women*) e as mulheres decaídas (*the fallen women*), acrescentando-se mais uma, a nova mulher (*the new woman*) nas últimas décadas do século XIX.

No primeiro grupo encontravam-se, principalmente, as mulheres oriundas das classes mais abonadas da sociedade que se viam naturalmente propensas a seguir a ideologia do período em função de não estarem diretamente envolvidas nos círculos comerciais e não necessitarem prover seu próprio sustento. Sua educação girava em torno do treinamento nas artes do bem receber, do entreter, dos cuidados com a casa e com a família, sempre visando um bom partido para se unirem em casamentos altamente vantajosos para ambas as famílias. Sem muito o que fazer de efetivamente concreto e produtivo, visto que o serviço doméstico cabia às serviçais e o cuidado com as crianças ficava a cargo de babás e governantas, a mulher das classes mais abonadas se via envolta em atividades relacionadas ao lazer e ao prazer: música, bordado, sempre a esperar o

marido, que ao voltar do mundo selvagem, cruel e competitivo do mercado e das fábricas, buscava encontrar tranqüilidade em seu lar, com uma mulher sempre bela, doce, cândida e pronta a cuidar dele e a satisfazer todos os seus desejos.

Obviamente essa vida plácida não satisfazia os interesses de todas suas representantes. Um bom exemplo oriundo da literatura é a célebre afirmação de Bella Rokesmith em *Our Mutual Friend* (1864) de Charles Dickens: “Eu quero ser algo de mais valor do que uma boneca numa casa de bonecas” (citado por ALTKIN, 1973, p. 54).

<sup>11</sup> Mas não podemos nos esquecer, porém, que sair dessa casa de bonecas não era tarefa das mais fáceis, visto que toda a ideologia do feminino pressupunha uma inferioridade intrínseca do ser feminino em relação ao masculino.

Em outras palavras, acreditava-se que as mulheres não possuíam condições intelectuais e físicas para desempenharem papéis de relevância social, o que em si já é um paradoxo, visto que muitas engrossavam os números de trabalhadores, garantindo o sustento de suas famílias e os lucros de seus empregadores. Além disso, a própria sociedade se via nas mãos de uma mulher, a Rainha Vitória. Sabemos que a rainha não escondia que muitas das decisões de estado, se não todas, haviam sido tomadas em conjunto com o Príncipe Albert, mas após sua viuvez, embora praticamente reclusa ao âmbito familiar, a Rainha continuou governando até 1901. Além disso, estudos e pesquisas atuais atestam que a própria Rainha apresentava uma postura dúbia: aos olhos da sociedade representava a mãe e esposa dedicada, cândida e angelical, mas entre quatro paredes gozava dos prazeres matrimoniais sem cerimônia e apreciava presentear o marido com imagens eróticas e por vezes pornográficas (PERKIN, 1993, p. 46).

Mas mesmo contra as abertas críticas da Rainha Vitória, muitas mulheres ansiavam por se libertarem da prisão do lar, ou deliberadamente optavam por permanecer solteiras, recusando muitas propostas de matrimônio vantajosas em termos sociais e financeiros. Ann Richelieu Lamb fornece em 1844 a descrição da perspectiva de vida das mulheres que escolheram não se conformarem ao padrão de anjo do lar:

A mulher que não se casa é *alguém*, a casada, ninguém! A primeira desfruta de seu próprio brilho; a segunda é apenas um simples reflexo do brilho do marido, no qual tanto a lei quanto a opinião pública pressupõe que “ela se perdeu”[...] seguramente a condição da solteirona muitas vezes ridicularizada é melhor do que essa posição

---

<sup>11</sup> : “I want to be something much worthier than the doll in the doll’s house”. (Tradução nossa).

equivocada, na qual existe um grande risco de se perder a própria identidade. (citado por PERKIN, 1993, p. 158).<sup>12</sup>

Nas classes mais baixas a situação era complexa, embora ainda desigual do ponto de vista das diferenças entre homens e mulheres. Para aquelas cujo sustento familiar dependia diretamente do ingresso nas fábricas ou mesmo do trabalho nos campos, a situação não era promissora. Muitas sustentavam a própria família; outras assumiam funções tidas como respeitáveis e dignas do sexo feminino (governantas, tutoras, e mesmo damas de companhia, e já mais para o final do século também como escritoras) para complementar a baixa renda de suas famílias; viúvas se viam propelidas a buscar novas uniões para garantir o seu próprio sustento e também de seus filhos e muitas acabavam na prostituição.

Embora ocupasse posição de destaque na sociedade vitoriana, o lar idealizado, espaço sacro-santo consagrado ao matrimônio e a família, não poderia fazer parte da realidade de todas as mulheres na Inglaterra durante o século XIX, visto que havia um *surplus* em relação aos homens: de acordo com o censo de 1851, havia 500,000 mais mulheres do que homens (COOPER, 2001, p. 18). Essas mulheres conhecidas como redundantes (*redundant women*) traziam uma ameaça ao tecido social no sentido de que alguns temiam que elas aumentassem o número de prostitutas nas ruas, sendo mesmo sugerido a elas migrar para colônias inglesas a fim de garantir a manutenção do equilíbrio e do bem estar social (COOPER, 2001, p.20).

Além disso, a própria noção do matrimônio e a perspectiva de compactuar com o ideal de anjo do lar não agradava muitas representantes do sexo feminino, pois as disposições legais relativas ao casamento eram injustas para as mulheres. Prova dessa subjugação imposta às mulheres era o próprio Código Napoleônico, código civil de 1804 vigente na Inglaterra e sobre o qual se baseavam as leis relativas ao contrato matrimonial. De acordo com a lei inglesa, todos os bens de uma mulher, de um simples adorno até terras ou dinheiro herdado de sua família, eram transferidos imediatamente ao marido após a assinatura do contrato nupcial, e, em caso de separação, o marido tornar-se-ia

---

<sup>12</sup> “The unmarried woman is *somebody*; the married, nobody! The former shines in her own light; the latter is only the faint reflection of her husband’s, in whom both law and public opinion suppose her “to be lost”[...] surely the state of the much-ridiculed spinster is better than this very equivocal position, in which there is a great risk of losing our own identity”. (Tradução nossa).

guardião legal dos filhos. Além disso, às mulheres não era reservado o direito de administração de seus próprios bens, muito menos de assinar qualquer documento sem o expreso consentimento de seu pai enquanto fosse solteira e, posteriormente, de seu marido. Assim, como afirma Wojtczak <sup>13</sup>, era como se aos olhos da lei a mulher não gozasse de capacidade suficiente para ser vista como cidadã, devendo sempre ser resguardada ou validada por um representante do sexo masculino.

De fato, temos uma idéia mais clara da situação da mulher com relação ao matrimônio observando o comentário de Sir William Blackstone:

Pelo casamento, o homem e a mulher são uma pessoa perante a lei: isto é, o próprio ser, a existência legal da mulher é suspensa durante o casamento, ou pelo menos é incorporada e consolidada na do marido [...] [sua propriedade] torna-se absolutamente do marido que poderá deixar após sua morte inteiramente para ela (BLACKSTONE, 1793, p. 441).<sup>14</sup>

A situação da mulher no casamento permaneceu desigual por muito tempo até que em 1870 um novo ato institucional determinou que ela pudesse reter £200 de suas posses prévias e em 1882 um novo ato dispôs que ela poderia administrar seus próprios bens. Uma mulher não poderia solicitar o divórcio, a menos que conseguisse provar que o marido era cruel, violento, praticante de incesto, estupro, sodomia ou bestialidade, e também adúltero. Se o marido solicitasse o divórcio, bastava a alegação de que a mulher era adúltera, ficando filhos e bens sob posse e responsabilidade total do homem. Aquelas que conseguissem separação do marido, anulação do casamento, ou simplesmente se recusassem a casar, indubitavelmente eram mal-vistas pela sociedade da época (COOPER, 2001, p.20).

Faz-se interessante observar, também, que parecia haver uma subdivisão interna na própria ideologia do feminino, conforme deixa entrever William Rathbone Greg no ensaio “Why are Women Redundant?”, inicialmente publicado no *National Review*, em 1862. Para ele, as mulheres eram redundantes porque não possuíam oportunidade de desempenhar seu papel natural em relação aos homens. As serviçais, por exemplo, não eram redundantes uma vez que eram capazes de servir seu mestre e eram sustentadas por

---

<sup>13</sup> <http://members.tripod.co.uk/HastingsHistory/19/legal.htm>.

<sup>14</sup> “By marriage, the husband and the wife are one person in law: that is, the very being, or legal existence of the woman is suspended during the marriage, or at least is incorporated and consolidated into that of the husband [...] [her property] becomes absolutely her husband’s which at his death he may leave entirely from her”. (Tradução nossa).

ele (HAMMERTON, 1980, p. 57-58). Ou seja, independente da classe social o papel da mulher era servir ao homem, seja ele marido, pai, filho, ou mesmo patrão, e todas aquelas que não pudessem se colocar nessa posição de serviçal do sexo masculino estavam à margem da sociedade.

Diretamente afetadas pelo *surplus* encontramos também as prostitutas e concubinas, que, apesar de todo um discurso pautado no silêncio e na indiferença da mulher vitoriana em relação aos prazeres do sexo, eram cada vez mais numerosas. Tal fato preocupava a sociedade vitoriana como um todo principalmente porque se receava que cada vez mais mulheres trilhassem esse caminho em função da dificuldade crescente em obter casamentos vantajosos.

Nesse sentido, podemos dizer que a moralidade da sociedade vitoriana sofria de um duplo padrão. O que ficaria eternizado como clichê do período seria uma forte repressão ao sexo e aos comportamentos tidos como desviantes. Poucas mulheres admitiriam que o sexo lhes dava prazer enquanto a maioria limitava-se a atribuir a ele uma idéia de dever da mulher em virtude do casamento, como aponta Lady Hillingham:

estou feliz agora que Charles aparece no meu quarto com menos frequência devido a idade. Como estão as coisas agora, eu me sujeito apenas duas vezes por semana, e quando escuto seus passos pela porta me deito na cama, fecho meus olhos, abro minhas pernas e penso na Inglaterra” (citado por PERKIN, 1993, p. 64).<sup>15</sup>

Mas se, por um lado, muitas pensavam no bem da sociedade quando se entregavam ao marido já entrevendo uma nova gravidez, por outro lado, havia na mesma sociedade um interesse pela pornografia e pelo erótico, e um aumento quase descontrolado da prostituição e das doenças venéreas. Em outras palavras, enquanto o discurso se pautava no silêncio e na repressão, a prática revelava o oposto. Para evitar que o lar sacralizado se visse comprometido, cada vez mais a figura idealizada do anjo do lar se viu valorizada e reforçada na literatura vitoriana. O anjo do lar em oposição à mulher decaída, que parece ter suas origens delimitadas nos ditames da bíblia, acaba ultrapassando os limites religiosos para influenciar ideologicamente a sociedade inglesa no século XIX, como a citação abaixo nos mostra:

---

<sup>15</sup> “I am happy now that Charles calls on my bedchamber less frequently than of old. As it is, I now endure but two calls a week and when I hear his step outside my door I lie down on my bed, close my eyes, open my legs and think of England”. (Tradução nossa).

Assim, a mulher, o próprio ideal de mãe e esposa, fonte de toda virtude e pureza, apareceu como a boa consciência da sociedade vitoriana. Poetas, moralistas e filósofos armaram o papel doméstico e familiar da mulher com uma dimensão universal e transcendental. Mas a mutação do mito de Eva no mito de Maria, de sedutora em redentora, implicou um processo de asexualização da mulher, que foi pouco a pouco privada de seus atributos carnis (BASCH, 1974, p. 210).<sup>16</sup>

Esse processo de asexualização da mulher vitoriana também recebeu papel de destaque na literatura do período. Em muitas obras a caracterização das personagens femininas reforçava a crença de que as mulheres não deveriam se interessar pelos prazeres sexuais. Muitas vezes via-se, de forma implícita ou não, o reforço da crença de que o interesse feminino pelo sexo e seus prazeres necessariamente estaria atrelado à demência e outras manifestações de descontrole emocional.

*Jane Eyre* de Charlotte Brontë é tida como um bom exemplo nesse sentido. Bertha Mason, personagem que encarna a figura da louca enclausurada no sótão da mansão de seu marido Edward Rochester, tem sua demência justificada pelo seu marido com base num suposto histórico de loucura familiar. Quando Rochester justifica seu desejo de casar-se novamente com Jane e assume ter escondido a primeira esposa por tanto tempo, ele afirma que nenhum contraste entre as duas mulheres poderia ser maior uma vez que “Bertha Mason é louca; e veio de uma família de loucos; - idiotas e maníacos a três gerações” (BRONTË, 1995, p. 176).<sup>17</sup>

Entretanto, se observamos a ênfase colocada sobre o fato de a mãe de Bertha ser louca e todas as descrições da própria Bertha na obra, sempre com os longos cabelos negros soltos e em desalinho, poderemos ler o que estaria subentendido do texto. Em outras palavras, a suposta loucura de Bertha estaria ligada à sua intensa sensualidade e sexualidade, que acabaram sendo vistas como lascívia e luxúria por parte de Rochester, e que deveriam ter sido reprimidas ou pelo menos controladas em prol da manutenção do lar, segundo os ditames vitorianos (LOGAN, 1998; GEZARI, 1992; TORGERSON, 2005).

---

<sup>16</sup> “Thus the woman, the very ideal of mother and wife, source of all virtue and purity, appeared as the good conscience of Victorian society. Poets, moralists, and philosophers embellished the domestic and family role of the woman with a universal and transcendental dimension. But the mutation of the Eve myth into the Mary myth, of temptress into redeemer, implied a fundamental process of desexualization of the woman, who was bit by bit deprived of her carnal attributes”. (Tradução nossa).

<sup>17</sup> “Bertha Mason is mad; and she came from a mad family; - idiots and maniacs through three generations”. (Tradução nossa).

Nesse sentido, as palavras de Rochester para justificar seu interesse por Jane assumem uma conotação moralista importante. Objetivando apresentar um contraponto que justificasse sua bigamia, Rochester permite que a imagem quase bestializada de Bertha se sobreponha ao recato e ao silêncio de Jane. Tal sobreposição acaba por reforçar, assim, a artificialidade da ideologia da época no sentido de mostrar que se esperava das mulheres vitorianas uma pureza, uma castidade e um recato por vezes incongruentes num processo de redução da figura humana a um mero papel social a ser desempenhado. O que Rochester esperava de Jane naquela situação era justamente essa postura acrítica, seguida, obviamente, do perdão por sua omissão, uma vez que Jane representava o oposto do monstro encarnado por Bertha e a figura angelical deveria sempre abdicar de suas necessidades e vontades. Entretanto, Brontë subverte as expectativas fazendo com que Jane, apesar de perdoar Rochester, recuse compactuar com essa farsa em nome de seus desejos e anseios de liberdade e plenitude.

A influência da ideologia do anjo do lar no imaginário do século XIX foi recuperada inicialmente por Virginia Woolf em sua discussão sobre a necessidade de se matar as figuras idealizadas de anjo e monstro para que a mulher possa inserir-se socialmente de forma plena (WOOLF, 1942, p. 236-238). Posteriormente, Gilbert e Gubar reapropriam-se da discussão em seu estudo sobre o imaginário do século XIX e sua influência na literatura. Em *The Madwoman in the Attic*, cujo título alude a Bertha Mason, personagem representante da figura do monstro em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, Gilbert e Gubar aprofundam a discussão iniciada por Woolf no sentido de evidenciar o papel exercido por essas imagens conflitantes (o anjo do lar em oposição ao monstro) na caracterização das personagens femininas na literatura inglesa do século XIX.

O questionamento da manipulação estereotipada dos papéis sexuais presente em muitas obras literárias do período vitoriano e que parece estar intrínseca e culturalmente associada às diferenças biológicas entre os sexos, traz à tona as contradições e os paradoxos presentes na ideologia do feminino vigentes na sociedade vitoriana. Essas noções preconcebidas dos papéis femininos, além de restringir a mulher ao âmbito familiar, também comprometiam seu acesso às demais esferas sociais e se revelavam cada vez mais incompatíveis com as demandas socioeconômicas do período. O que se

tem, então, como resultado dessa incompatibilidade é o crescimento de movimentos que lutavam por uma mudança ideológica com relação ao sexo feminino, objetivando melhor inserção social, uma distribuição mais igualitária de direitos e deveres entre homens e mulheres e, sobretudo, um reconhecimento das capacidades intelectuais das mulheres. Tais movimentos essenciais para o entendimento das relações sociais na Inglaterra vitoriana ficariam conhecidos como a “Questão Feminina” (*The Woman Question*).

### **A Questão Feminina e a subjugação da mulher**

A disparidade nas condições de vida experimentada pelas mulheres e a inexistência de garantia de seus direitos tornaram-se terreno fértil para o crescimento do movimento feminista que lutava por melhorias na educação para as mulheres, reconhecimento legal de seus direitos e o acesso ao voto. É justamente no palco de contradições e transformações vivenciadas pela sociedade vitoriana que o mundo começa a assistir a mudanças substanciais na ideologia relativa aos gêneros sexuais e seus papéis sociais. O século XIX apresenta, entre outras coisas, uma crescente preocupação com o feminino e com seu papel na sociedade. Tal movimento se interessa não somente pela educação da mulher, mas, sobretudo, pela luta pela igualdade de direitos entre os sexos nas relações sociais, demandando, principalmente, reformas legais, melhores oportunidades de acesso à educação, melhorias nas condições de emprego e maior liberdade sexual. Uma das lutas mais representativas desse movimento ficou conhecida como o Movimento Sufragista, cujo objetivo central era garantir às mulheres uma efetiva participação social através de dois pilares: o direito ao voto e a uma educação igualitária entre os sexos.

O Movimento Sufragista, levado a cabo, neste período, de forma mais contundente na Europa e nos Estados Unidos, foi fundamental para os avanços feministas, a partir do século XIX, justamente porque sinalizava talvez a primeira instância de conscientização com relação aos direitos das mulheres. Por meio desse movimento, mulheres de várias idades, credos e classes sociais uniram forças indo às ruas protestar contra a desigualdade de direitos sociais, demandando uma melhoria generalizada na condição de vida das mulheres, além de um reconhecimento de sua importância como cidadãs. Para as

sufragistas, a base da desigualdade social estava na educação deficitária e preconceituosa a elas reservada, que não apenas as confinava à esfera doméstica, mas as subjugava em relação ao sexo masculino, tido como superior. Se inicialmente as demandas das sufragistas não eram vistas com bons olhos por grande parte da sociedade, gradualmente as opiniões começaram a mudar. Mais e mais adeptos da causa foram conquistados, abrindo espaço para maiores avanços, tais como a lei de 1918, que garantiu o direito ao voto e a participação no parlamento inglês para mulheres acima de 30 anos, e a lei de 1928 que estendeu o voto na Inglaterra a todas as mulheres a partir dos 21 anos.

Tais exigências e conquistas não eram vistas com bons olhos pela Rainha Vitória que acreditava que isso comprometeria a manutenção do caráter sagrado do lar, ferindo, assim, a moral e o decoro esperado das representantes do chamado sexo frágil. Em uma de suas notas podemos ter acesso a sua opinião nesse sentido: “A Rainha, está mais do que ansiosa para recrutar qualquer um que possa falar ou escrever contra esse disparate dos Direitos das Mulheres, com todos os seus horrores, que recai sobre o sexo pobre e fraco, esquecendo-se assim de todo senso de feminilidade e propriedade” (citado por ALTICK, 1973, p. 58).<sup>18</sup>

Não apenas a Rainha Vitória se posicionava contra o movimento pelos direitos das mulheres. Muitas cidadãs comuns se revoltaram contra o que consideravam um desrespeito à integridade do lar e do papel quase sagrado da mulher. Uma das mais ferrenhas opositoras desse movimento era Emily Shirreff, que em 1858 afirmou:

O que a sociedade deseja das mulheres não é trabalho, mas refinamento, espírito elevado, conhecimento, fazer com que seu poder seja sentido através da influência moral e das opiniões sensatas. Ela quer civilizadoras dos homens e educadoras dos jovens. E a sociedade sofrerá em proporção se as mulheres forem levadas por necessidade ou tentadas por aparentes vantagens a abandonar sua vocação natural e ingressar nos barulhentos e movimentados mercados do mundo (SHIRREFF 1858, p. 147).<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> “The Queen is most anxious to enlist everyone who can speak or write to join in checking this mad wicked folly of Women’s Rights, with all its attendant horrors, on which her poor, feeble sex is bent, forgetting every sense of womanly feeling and propriety”. (Tradução nossa).

<sup>19</sup> “What society wants from women is not labor, but refinement, elevation of mind, knowledge, making its power felt through moral influence and sound opinions. It wants civilizers of men, and educators of young. And society will suffer in proportion as women are either driven by necessity or tempted by seeming advantages to leave this their natural vocation, and to join the noisy and busy markets of the world”. (Tradução nossa).

Mesmo assim, aos poucos o movimento feminista alcança vitórias significativas e, paralelamente, temos o surgimento de uma nova figura, a chamada “nova mulher” (*the new woman*) que era cada vez mais politizada, intelectualizada, demandava maior igualdade de direitos e de papéis sociais e, por vezes, optava pelo celibato para não abdicar de sua liberdade. Em outras palavras, se inicialmente a figura do anjo do lar imperava no ideário do período, aos poucos as diferenças entre elas vão se suavizando e abrindo espaço para uma nova figura, assertiva o suficiente para transitar livremente pelas diversas esferas sociais e fazer valer sua opinião.

Paralelamente às conquistas de cunho político, jurídico e econômico, outros avanços de ordem social foram ganhando espaço na, até então, rígida e tradicional sociedade vitoriana. Tais avanços nem sempre se deram de forma pacífica e simples e a situação nem sempre se mostrava favorável àquelas que ousavam questionar a superioridade masculina tida como a base ideológica da sociedade inglesa no século XIX. Não é difícil imaginar a barreira enfrentada por essas mulheres que iam contra tudo aquilo que por séculos havia norteado a constituição social e familiar, isto é, toda uma tradição alicerçada na desigualdade de papéis sexuais e sociais. Na verdade, desde 1659 já existem registros de tentativas de reversão dessa relação dicotômica entre homens e mulheres na Inglaterra, com a publicação de *The Learned Maid, or, Whether a Maid May be a Scholar* por Anna Maria von Schurman, reconhecida por muitos estudiosos do feminismo vitoriano como uma escritora cuja obra servia de marco de uma conscientização e luta por igualdade de direitos.<sup>20</sup>

Fortes críticas foram feitas durante o século XIX, e mesmo antes, ao tipo de educação diferenciada entre homens e mulheres, e umas das ativistas mais articulada e ferrenha contra essa divisão é Mary Wollstonecraft. Em seu *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), Wollstonecraft, contemporânea de Jean-Jacques Rousseau, mas contrária a suas premissas básicas, apresenta como seu argumento central a necessidade de uma educação igualitária para homens e mulheres, a fim de garantir a essas uma plena inserção social, obtida através da eliminação da condição servil culturalmente imposta ao chamado sexo frágil.

---

<sup>20</sup> Uma lista detalhada de obras tidas como cruciais para o desenvolvimento e fortalecimento do feminismo na era vitoriana pode ser encontrada no site *The Victorian Web- literature, history and culture in the age of Victoria*, disponível no endereço eletrônico <http://www.victorianweb.org/history/wmhsttl.html>.

Para Rousseau a diferença básica entre os sexos poderia ser resumida em: “os homens devem ser fortes e ativos e as mulheres fracas e passivas. Ao primeiro compete ter o poder, ao passo que a segunda deve oferecer pouca resistência a esse fato” (ROUSSEAU, 1968, p. 135). De acordo com essa percepção, a diferença entre homens e mulheres levaria a uma educação contrastante que envolveria o preparo para a satisfação dos desejos e vontades masculinos por parte das mulheres e o exercício de funções intelectuais e políticas pelos homens.

Para Wollstonecraft, por outro lado, a repetição de atitudes e posturas convencionadas como adequadas ao sexo feminino com base numa suposta predisposição biológica, inevitavelmente levaria a sociedade à crença essencialista de que o feminino se restringiria naturalmente à maternidade e ao exercício dos papéis de mãe zelosa, esposa amorosa e fiel. Dessa forma, somente a eliminação da subjugação das mulheres com base em treinamento social poderia garantir-lhes um pleno exercício de sua função social. Isso somente seria possível através de uma mudança radical no tipo de educação oferecido às mulheres com vistas a transformar a própria ideologia do feminino (WOLLSTONECRAFT, 1996, p. 18-25).

Para Wollstonecraft, a ideologia do feminino do século XVIII contribuía para a manutenção de uma condição inferiorizante em relação à mulher:

Rousseau declara que a mulher nunca deveria, por um momento, se sentir independente, sendo necessário sustentar o medo em relação ao livre exercício de suas capacidades intelectuais *naturais* e a preservação de seu status de escrava coquete para transformá-la num objeto de desejo masculino, doce companhia do homem, sempre que o mesmo desejar relaxar. Ele conduz seu argumento, pretensamente extraído da natureza, insinuando que a verdade e a boa-ventura, bases da virtude humana, deveriam ser cultivados com certas restrições, uma vez que, com respeito ao sexo feminino, nenhuma lição é mais valiosa do que a obediência. Entretanto, Rousseau e a maioria dos seus seguidores, consistentemente valorizaram a tendência de que a educação das mulheres deveria objetivar uma única coisa: instrumentalizá-las na satisfação do prazer (WOLLSTONECRAFT, 1996, p. 25).<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> “Rousseau declares that a woman should never, for a moment, feel herself independent, that she should be governed by fear to exercise her *natural* cunning, and made a coquettish slave in order to render her a more alluring object of desire, a *sweeter* companion to man, whenever he chooses to relax himself. He carries the arguments, which he pretends to draw from the indications of nature, still further, and insinuates that truth and fortitude, the corner stones of all human virtue, should be cultivated with certain restrictions, because, with respect to the female character, obedience is the grand lesson which ought to be impressed with unrelenting rigor. But Rousseau, and most of the male writers who have followed his steps, have warmly inculcated that the whole tendency of female education ought to be directed to one point: - *to render them pleasing*”. (Tradução nossa).

Em relação à crítica de Wollstonecraft acerca da tradição educacional desigual apregoada por Rousseau, conforme afirma James Diedrick, tanto Lady Mary Wortley Montagu quanto Catherine Macaulay já haviam apontado falhas na argumentação de Rousseau com relação à desigualdade entre homens e mulheres como sendo de cunho biológico e essencialista e reforçada *a posteriori* pela educação recebida (DIEDRICK, 1993, p. 26). Entretanto, coube a Wollstonecraft ir além da simples crítica, demandando uma completa reforma nos padrões ideológicos e educacionais concernentes as desigualdades entre os sexos. Para Diedrick, tal reforma na visão de Wollstonecraft dar-se-ia baseada nos padrões da Revolução Francesa, condenando-se o estado de ignorância e subserviência ao qual as mulheres se encontravam subjugadas (DIEDRICK, 1993, p. 26). Ou, nas próprias palavras da Wollstonecraft:

As mulheres são ensinadas, desde a infância, segundo o exemplo de suas próprias mães, que um pouco conhecimento sobre a fraqueza humana, associado a pouca inteligência, suavidade no temperamento, extrema obediência e falta de interesse nos negócios, garantirão a elas a proteção de um homem, e no caso de serem também belas, nada mais lhes faltará por pelo menos os próximos vinte anos de suas vidas (WOLLSTONECRAFT, 1996, p. 18).<sup>22</sup>

Contudo, como a própria Wollstonecraft deixava entrever em sua argumentação, esse ideal de feminilidade ensinado desde tenra idade não necessariamente atendia aos interesses de todas as mulheres, nem mesmo era viável em termos práticos, uma vez que a sociedade passava por mudanças drásticas em sua própria estrutura. Com o advento da industrialização, cada vez mais o homem ausenta-se do lar por razões profissionais, assim como a própria mulher era demandada nas linhas de produção, o que comprometia a manutenção do ideal do homem provedor e protetor de uma mulher cujo ideal se resumiria a ser bela e doce. Estereótipos sexuais tão rigidamente definidos não mais seriam economicamente interessantes, muito menos práticos do ponto de vista do crescimento e desenvolvimento imposto à sociedade inglesa.

Assim, o que seria daquela mulher que, mesmo nos seus vinte e poucos anos, e embora bela, não houvesse encontrado um homem para casar e servir como provedor? Seria fácil para ela manter-se sozinha em sociedade? Seria ela bem vista por não

---

<sup>22</sup> ” Women are told from their infancy, and taught by the example of their mothers, that a little knowledge of human weakness, justly termed cunning, softness of temper, outward obedience, and a scrupulous attention to a puerile kind of property, will obtain them the protection of a man; and should they be beautiful, every thing else is need less, for, at least, twenty years of their lives”. (Tradução nossa).

enquadrar-se ao ideal de feminilidade que previa, entre outras coisas, um casamento, um lar e filhos? Provavelmente não. A essas mulheres, pelo menos em linhas gerais, restaria apenas a prostituição, o trabalho como governanta ou escritora, ou a reclusão. Conforme expressam Sandra Gilbert e Susan Gubar:

O que seria daquelas mulheres que se recusaram a ser passivas, ou que acabaram levadas a comportamentos não tão “femininos”? Segundo a ideologia do feminino prevalecente no século XIX, essas pertenceriam a duas categorias: membros da classe operária subservientes e vãs damas da alta sociedade. Sobre as primeiras, pouco poderia ser dito: possivelmente não chegariam jamais a serem damas, acentuando-se a distinção entre mulher e dama; na pior das hipóteses tentaria imitar as virtudes de uma dama. Se a mesma não fosse angelical ou bela, poderia mesmo assim imitar tais traços [...] seguindo as recomendações de Rousseau para as damas. Se fosse solteira, entretanto, a situação seria ainda mais complicada, pois independente do local de trabalho sua reputação moral estaria em jogo (GILBERT e GUBAR, 1985, p. 290).<sup>23</sup>

Vê-se, assim, que a ideologia não previa abertura e possibilidades de crescimento para as mulheres, reduzindo-as, independente de características únicas e individuais, a um único ser, o anjo do lar. Isso equivale a dizer, mais uma vez, que a mulher na sociedade vitoriana resumia-se a um papel a ser desempenhado a qualquer custo, e que se alguma representante do sexo feminino falhasse nessa tarefa, restaria a ela o anônimo social.<sup>24</sup>

Um teórico profundamente interessado nessa questão foi John Stuart Mill que em seu *The Subjection of Women* (1869) ajudou a formatar e fortalecer a Questão Feminina na Inglaterra vitoriana. Segundo ele, a subjugação feminina era basicamente de ordem política e psicológica, sendo necessário o estabelecimento de uma verdadeira revolução social para que as mulheres pudessem galgar posições mais favoráveis na sociedade. De

---

<sup>23</sup> “What of those women who refused to be passive or, just as problematic, were forced by circumstance unto “unwomanly” activity? For nineteenth-century ideologies of femininity, these fell into two categories: subordinate working-class women and insubordinate middle-or-upper-class ladies. About the first category, most ideologies had comparatively little to say: although the working class could never be a lady- and indeed the verbal distinction between “woman” and “lady” was a crucial one- at her best she could reflect the lady’s virtues. If she was neither angelically delicate nor gracefully regal, she could still mimic the characteristics of such figures [...] as Rousseau had advised the more educated women to do. Were she single, however, her situation was far more perilous, for whether she worked on a farm or in a factory, moralists feared that she was constantly in danger of becoming a “fallen woman,” a prostitute”. (Tradução nossa).

<sup>24</sup> Apesar de ser uma literatura desconhecida por muitos, existem registros de inúmeras mulheres escrevendo contra a subjugação feminina e em prol de melhores condições para as mulheres desde bem antes da chamada Questão Feminina no século XIX. Kathryn Gleadle oferece uma boa antologia nesse sentido em *Radical Writing on Women, 1800-1860* (2002), fornecendo trechos e comentários de inúmeras vozes, de diversas áreas de atuação, que acabaram caindo no anonimato.

fato, Mill acreditava ser necessário que as mulheres tivessem oportunidades efetivamente iguais às dos homens em termos de emprego e educação se elas realmente quisessem gozar dos prazeres e da liberdade experimentados pelos homens:

Não basta dizer que a natureza dos sexos os adapta às funções e posições assumidas em sociedade e as qualifica como apropriadas aos mesmos. [...] Se os homens fizessem parte de uma sociedade sem mulheres, ou de mulheres sem homens, ou se existisse uma sociedade na qual as mulheres não fossem subjugadas aos homens, algo de positivo poderia ser conhecido sobre as diferenças mentais e morais supostamente inerentes à natureza de cada um. O que hoje se chama de natureza feminina é algo eminentemente artificial – resultado de uma forçada repressão em algumas direções e estimulação não natural em outros. (MILL, 1997, p. 20-21).<sup>25</sup>

Ou seja, toda a ideologia alicerçada na sociedade européia, principalmente na inglesa, baseava-se na ilusória inferioridade feminina em relação ao homem no âmbito social, como se fosse possível entender diferenças anatômicas e biológicas como determinantes de diferenças intelectuais, morais, políticas, culturais e sociais num escopo bem amplo.

O casamento não se dava por razões iguais entre homens e mulheres. Tratava-se muito mais de um contrato econômico, do que uma união baseada em laços emocionais de amor e afinidade. Tais contratos eram estabelecidos e acordados entre os homens envolvidos, o pai da noiva e o futuro marido, tendo com base a obtenção ou manutenção de bens materiais e status social. Muitas vezes, como bem retratado na literatura do período, principalmente nas obras de Brontë, havia um embate entre a carência emocional vivenciada pela maioria das mulheres em idade casadoira e os pactos efetivamente estabelecidos por suas famílias: ao passo que as jovens sonhavam com príncipes encantados perdidamente apaixonados por elas, capazes de proporcionar o final feliz dos contos de fadas, na maioria das vezes, elas se casavam com aqueles cujas posses econômicas fossem mais interessantes para a família da noiva.

---

<sup>25</sup> “Neither does it prevail anything to say that the nature of the two sexes adapts them to their present functions and position, and renders these appropriate to them. [...] If men had ever been found in society without women, or women without men, or if there had been a society of men and women in which the women were not under the control of the men, something might have been positively known about the mental and moral differences which may be inherent in the nature of each. What is now called the nature of women is an eminently artificial thing – the result of forced repression in some directions, unnatural stimulation in others”. (Tradução nossa).

Lévi-Strauss já sinalizava para esse aspecto economicista do casamento em *The Elementary Structure of Kinship* no qual afirma que a cultura passa a existir no momento em que os homens estabelecem pactos de transferência de mulheres numa relação de barganha pelo poder, sendo essa negociação de ordem estritamente econômica. Rubin apropria-se dos argumentos básicos de Lévi-Strauss para apontar como causa central da subjugação feminina em sociedade a crença de que a mulher seria um objeto cambiável e passível de troca e lucro (RUBIN, 1975, p. 171).

Para Rubin, as leis e convenções sociais reguladoras da noção de sexualidade criam um sistema de performances na ordem do gênero e dos estereótipos sexuais que acaba por balizar as relações de exercício de poder. Em linhas gerais, poder-se-ia dizer que esse sistema equivaleria a um código cultural desenvolvido para regular e moldar os indivíduos de acordo com os interesses da maioria. Esse sistema funcionaria, então, como um catalisador de relações antagônicas entre os sexos que acabaria por resultar em demonstrações de abuso de poder de um elemento sobre o outro (RUBIN, 1975, p. 158-159). Ainda segundo Rubin, o mecanismo pelo qual as mulheres acabam confinadas ao âmbito familiar na sociedade patriarcal é intrinsecamente correlacionado ao valor econômico atrelado aos papéis sexuais nesse sistema de performances (RUBIN, 1975, p. 159). Seguindo o mesmo viés, Gayle Rubin discute como em uma sociedade patriarcal e tradicionalista nossa percepção de uma sexualidade tida como normal e aceitável passa pelo ideal de uma relação heterossexual monogâmica, marital e com vistas à reprodução da espécie. Qualquer desvio desse ideal tende a ser visto como ruim, impuro, anormal, não natural (RUBIN, 1998, p. 13).

De forma análoga, e baseando-se no seu papel fundamental na sociedade vitoriana, torna-se mister discutir a questão da maternidade e todo caráter divino tradicionalmente atribuído a ela. A crença que perdurava na era vitoriana, e ainda hoje, dizia que a maternidade era o atributo divino da mulher, cuja própria natureza biológica a preparava e a predispunha a gerar, nutrir e abdicar sua própria existência em função de outro ser. Entretanto, o que poucos sabem é que, segundo Aminatta Forna, antes de 1762 a maternidade se baseava em moldes bem diferentes. Em *Mãe de todos os mitos* (1999), Forna dedica-se a uma reflexão sobre a instituição da maternidade, analisando os seus

mitos fundadores e como essa imagem se manteve praticamente intocável ao longo dos séculos.

Segundo Forna, Rousseau, em seu livro *Emílio ou da educação*, planta as bases do ideal de maternidade: se antes as mães pareciam indiferentes aos filhos, dedicando-lhes pouca ou nenhuma atenção, com Rousseau surge a idéia difundida de amor maternal que pregava o preparo para todos os sacrifícios em nome desse bem maior que é gerar um filho (FORNA, 1999, p. 35). Através do relato fictício da educação de um menino, tem-se a noção de que as crianças são naturalmente boas e que a função da mulher é atender aos anseios do outro.

Escritores, artistas, clérigos, indivíduos de todas as classes e categorias da sociedade vitoriana passaram a elogiar e endeusar a mulher em suas funções maternais, colocando-as em um pedestal de onde dificilmente conseguiriam sair. De certa forma, a base ideológica para a supervalorização da imagem metafórica e angelical associada às mulheres, deriva em específico do culto à Virgem Maria na tradição judaica-cristã. Maria era tida como a mulher e mãe perfeita, sempre pronta a abrir mão de seus desejos, anseios e necessidades, inclusive os sexuais, em prol do bem-estar dos outros, sobretudo dos filhos. Segundo Gilbert e Gubar em *The Madwoman in the Attic*, a Virgem Maria encarnava perfeitamente o ideal de feminilidade a ser seguido por todas as mulheres devido a sua bondade, subserviência, aceitação de seu destino e papel como mãe do filho de Deus (GILBERT e GUBAR, 1984, p. 20). Praticamente todas as sociedades patriarcais, pelo menos as ocidentais, reforçaram essa imagem idealizada como o emblema da feminilidade *par excellence*.

Entretanto, conforme afirma Guy Bechtel em seu livro *Las cuatro mujeres de Dios: la puta, la bruja, la santa y la tonta*, tal correlação entre Maria e o ideal de feminino por excelência surge por volta do século I da nossa era, com a necessidade crescente de redimir as mulheres do pecado original de Eva para garantir o crescimento demográfico que traria mais e mais dividendos para a igreja (BECHTEL, 2001, p. 15).

A influência do culto da Virgem Maria na construção da ideologia do feminino na sociedade vitoriana não é totalmente conflitante com os ideais do Protestantismo, religião predominante na Inglaterra, principalmente porque a Igreja Anglicana compartilhava a maior parte dos dogmas relativos à Maria, com exceção do da Assunção. A principal

diferença entre Catolicismo e Protestantismo no que tange o culto à Maria recairia sobre o papel dogmático atribuído à sua virgindade.<sup>26</sup>

A imagem virginal de Maria se opunha, assim, às duas outras imagens da tradição judaica-cristã, principalmente em seus primórdios, que são Eva e Lilith. Lilith, restrita ao arcabouço judaico, foi feita à imagem e semelhança de Adão, e não a partir de sua costela, representando, assim, a antítese do ideal de subserviência e submissão encarnado por Eva. Incapaz de portar-se como inferior a Adão, Lilith escolhe seu próprio caminho e recebe como punição a maldição de ser eternamente vista como a encarnação feminina do demônio, aprisionada nas profundezas do mar, confinada de forma a não expor a humanidade aos mesmos defeitos que geraram sua queda (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 608). Sua maldição representa, então, o preço que as mulheres deverão pagar se ousar se posicionar em termos de igualdade com o sexo masculino (GILBERT e GUBAR, 1984, p. 35).

Eva, por outro lado, mitologicamente criada a partir da costela de Adão, é tida como a primeira mulher, a primeira esposa e mãe da humanidade. Entretanto, Eva também recebeu a maldição de ser responsável pelo pecado original quando desobedeceu as leis de Deus e ofereceu a Adão o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1994, p. 359). Em suas representações, Eva não aparenta o mesmo traço de assertividade de Lilith e, por vezes, acentua-se sua suposta fraqueza de caráter por sucumbir à tentação e trair a confiança de Deus e de Adão. Mas mesmo assim, pode-se afirmar que tanto Lilith quanto Eva representam, simbolicamente, a desobediência à lei encarnada na figura masculina. Então, mais uma vez podemos afirmar que todo esse simbolismo cristão da queda de Eva, e da manutenção do aspecto virginal e puro de Maria contribuíram para acentuar e reforçar os ideais puritanos da Inglaterra durante o reinado da Rainha Vitória.

Entretanto, a era vitoriana não pode e não deve ser entendida como um bloco monolítico com clichês e estereótipos cristalizados. A concepção tradicional de gênero na sociedade vitoriana não necessariamente conseguia abarcar toda a complexidade das relações humanas e, por isso, tantas vozes foram silenciadas por muito tempo e a pouco

---

<sup>26</sup> Elliott-Binns (1936), Schaberg (1995), e Pelikan (1998) apresentam uma aprofundada discussão sobre o assunto, enfatizando o papel do culto à Maria na idealização do feminino desde o fim do século XVIII.

redescobertas. Porém, podemos afirmar que tais contradições não passaram totalmente despercebidas e foram representadas na literatura do período por escritores como Charlotte Brontë, preocupada em denunciar em suas obras a falta de opções para as mulheres que não compactuassem com o ideal vitoriano de feminilidade. Pode-se mesmo dizer que o embate entre as duas imagens estereotipadas do feminino no século XIX – o anjo do lar e a louca do sótão, ou mesmo a imagem de Maria em oposição à de Lilith e de Eva – permeia boa parte da produção literária do período, sendo essas imagens entendidas como lados opostos de uma mesma moeda, isto é, o ideal de feminilidade.

### **Charlotte Brontë e o feminino: rumo a uma poética da dissonância**

Charlotte Brontë (1816-1855) é, certamente, uma das figuras mais importantes que trata do questionamento dos papéis de gênero na sociedade vitoriana, além de ser uma das autoras que começava a fazer da literatura uma forma de ganhar a vida durante o século XIX. Apesar de ter morrido jovem e ter deixado uma obra relativamente modesta (quatro romances publicados e alguns poemas), em seus romances evidencia-se uma forte preocupação com a questão feminina. A escrita para Brontë revelar-se-ia mais do que simples alternativa a uma vida como governanta, mas, sobretudo um veículo para expressar suas opiniões e críticas, pois como ela mesma expressou em uma carta a W.S. Williams, ela sempre desejou “dizer algo sobre a questão da condição feminina, embora achasse a qualidade das falas sobre o assunto repugnantes” (BRONTË, 1848, citado por SMITH, 1995, vol.2, p. 114).<sup>27</sup>

Em suas obras, personagens femininas fortes são extremamente comuns e não necessariamente construídas em total consonância com a ideologia do período. Exemplos podem ser encontrados nas figuras de Jane Eyre e Bertha Mason no renomado *Jane Eyre*, ou Shirley Keeldar e Catherine Helstone em *Shirley*, e obviamente Lucy Snowe em *Villette*. Não podemos nos esquecer também da enigmática personagem masculina William Crimsworth, protagonista da obra postumamente publicada, *The Professor*, que por vezes foi criticado por apresentar traços afeminados em sua constituição.

---

<sup>27</sup> “[...] ‘to say something about the condition of women question, though I found the amount of cant on the subject repugnant’”. (Tradução nossa).

Na verdade, nenhuma personagem feminina de Brontë pode ser entendida como completamente representativa dos ideais de feminilidade do período. Há sempre um tom de questionamento, uma perturbação na aparente ordem social, uma busca por aquilo que tradicionalmente não estaria atrelado ao feminino, sendo comuns nas obras de Brontë personagens femininas destituídas dos atributos socialmente aceitos. Nesse sentido, acredito se tratarem de personagens dissonantes com o ideal de gênero prevalecente no período, isto é, personagens que tradicionalmente seriam silenciadas em seus anseios e angústias em prol do bem estar coletivo, mas que ocupam posição de destaque nos romances de Brontë justamente por criticarem, explicitamente ou não, as imposições e restrições sociais vivenciadas pelas mulheres.

Muitos teóricos buscam justificar a preocupação de Brontë com o feminino e mesmo sua notável habilidade para abordá-lo com base em sua vida pessoal. Descrita como portadora de beleza medíocre, Brontë foi solteira e governanta boa parte de sua vida, possuía personalidade forte e decidida e, por vezes, teria mencionado a sua não aceitação de um contrato nupcial, a menos que esse se baseasse em afinidade intelectual e sensorial. Brontë teve por vezes sua própria capacidade intelectual e criativa diminuída com base em sua trajetória pessoal, sendo vista como “a solteirona sexualmente reprimida, neurótico-depressiva, mentalmente abalada e agitadora política” (HOEVELER e JADWIN, 1997, p. 3).<sup>28</sup> Sua biógrafa mais reconhecida e respeitada, Elizabeth Cleghorn Gaskell, apresenta uma visão radicalmente diferente de Brontë ao afirmar que ela era “absolutamente convencional, sofredora, correta, moralista, uma heroína vitoriana” (GASKELL, 1975, p. 334).<sup>29</sup>

Em linhas gerais, pode-se dizer que as obras de Brontë tendem a ser irrevogavelmente comparadas àquela que seria o grande sucesso de público e crítica na carreira da mais velha das irmãs Brontës. *Jane Eyre* não apenas tornar-se-ia o carro-chefe na breve carreira de Charlotte Brontë, mas também determinaria o suposto fracasso das outras obras, visto que a maioria dos críticos literários sucumbe à tendência de abordá-las sob a mesma ótica e perspectiva fornecida por *Jane Eyre*, sem, no entanto levar em

---

<sup>28</sup> “[...] the crazed, sexually repressed spinster, the neurotic depressive, the enraged political agitator”. (Tradução nossa).

<sup>29</sup> “[...]absolutely conventional, she was a long-suffering, dutiful, moral, spiritual Victorian heroine”. (Tradução nossa).

consideração suas peculiaridades (LEWES, 1848; WILSON, 1974; KUCICK, 1985; GEZARI, 1992; STEWART, 1996).

Acredito existir uma linha de progressão no pensamento de Brontë acerca do questionamento dos estereótipos sexuais impostos tanto a homens quanto mulheres no século XIX que perpassa suas quatro obras. Nesse sentido, acredito ser cabível uma leitura do conjunto da obra dessa escritora inglesa, preocupando-se não em evidenciar semelhanças entre ficção e realidade, ou depreciar suas outras obras em função do estrondoso sucesso obtido com *Jane Eyre*. Essa leitura das obras de Brontë buscaria demonstrar que cada obra por si merece um estudo das estratégias por ela utilizadas para denunciar a subjugação feminina, a artificialidade do ideal de feminilidade e a luta das próprias mulheres para se verem livres das amarras impostas pela figura do anjo do lar, ou de seu oposto, o monstro. Em outras palavras, essa leitura das obras de Brontë anseia evidenciar como o espírito conflitante da Inglaterra no século XIX, com relação às questões de gênero e sexualidade, é filtrado e representado na literatura pelo olhar crítico de uma escritora claramente preocupada com essas questões como Charlotte Brontë.

A meu ver, Brontë, por meio de uma hábil manipulação de estratégias narrativas, explora em suas obras a tensão existente na necessidade de se compactuar com os ideais do período e dar vazão a anseios pessoais por vezes conflitantes. Um bom exemplo dessa tensão se dá em *Shirley*, quando duas personagens, aparentemente contraditórias por aludirem às duas imagens emblemáticas da distinção entre os gêneros, são colocadas em um mesmo patamar. Contrariando a tradição de reforçarem-se os estereótipos do feminino e a dicotomia entre o anjo e o monstro, Brontë inova não apenas pela união dessas imagens inicialmente conflitantes numa mesma personagem, mas, sobretudo, por tornar essa união o tema central de sua narrativa. Ao focar tão direta e explicitamente o embate de forças entre os ideais do masculino e do feminino, Charlotte Brontë possibilita que o paralelismo vigente no século XIX entre sexo e gênero, e a crença em uma suposta essência do feminino capaz de justificar uma postura submissa da mulher sejam não apenas examinados, como também questionados em alguns de seus pressupostos básicos.

Pode-se dizer que *The Professor* é um *bildungsroman*<sup>30</sup> realista, mas numa perspectiva masculina, que apresenta a trajetória de William Crimsworth. Iniciando um padrão que parece se perpetuar nas obras subseqüentes, a autora concentra-se na vida de um órfão, desprovido de todos os meios de plena inserção social e com caracterização em termos de gênero e papel sexuais conflitante com o padrão da sociedade vitoriana. Como apontam Hoeveler e Jadwin, a narrativa parece dividir-se em duas etapas distintas: na primeira, a apresentação de um protagonista viril, ativo e intenso que, por não conformar-se com sua situação socialmente inferiorizante, busca reverter esse quadro mudando para outra cidade em busca de melhores oportunidades. A segunda parte da narrativa inicia-se justamente após essa mudança, enfatizando o lado mais sensível e feminino da personagem, num processo de amadurecimento desses traços não tradicionalmente associados ao gênero masculino na sociedade vitoriana (HOEVELER e JADWIN, 1997, p. 39).

Em *The Professor* Brontë preocupa-se em evidenciar o papel que a figura idealizada do anjo no lar ocupava no imaginário masculino da sociedade vitoriana e também como o próprio homem se via na iminência de emular padrões de masculinidade de acordo com a ideologia do período. Não existe muito em termos de ação na narrativa e na realidade muitos críticos chegam mesmo a apontar esse como um dos fatores preponderantes para o fracasso do romance (BURKHART, 1973; WILSON, 1974; EAGLETON, 1975; PLASA, 2004).

De fato, é como se o protagonista fosse um *voyeur* sempre buscando ter acesso ao pensamento daqueles que o cercam, e pronto a oferecer comentários mordazes sobre o comportamento dos mesmos. Apesar de ser desprovido de recursos materiais que o colocassem num patamar superior, William orgulha-se de sua boa formação intelectual (frequentou Eton com ajuda de tios maternos) e de ocupar o posto de professor em dois

---

<sup>30</sup> Termo alemão que designa romance de desenvolvimento pessoal e que tem como característica principal o crescimento moral, psicológico e social do protagonista. Tradicionalmente os romances de *Bildungsroman* simulam a autobiografia de um órfão que busca encontrar sua identidade e nesse processo de auto-conhecimento a educação ocupa papel de destaque levando o protagonista a buscar melhores oportunidades de trabalho em destinos promissores como Londres. Segundo Buckley, o processo de auto-conhecimento do protagonista de um *Bildungsroman* envolve pelo menos duas experiências amorosas, sendo uma delas devastadora e a outra exultante, levando o protagonista a reconciliar-se com seu passado antes de experimentar a plenitude (BUCKLEY, 1974, p. 16-17).

pensionatos na Bélgica, depois de frustrada tentativa de ganhar a vida trabalhando para o irmão.

Quando contratado para trabalhar no pensionato de garotas, seu desejo inicial é ter acesso ao universo feminino que até então ele conhecia apenas indiretamente, sempre observando-as, secretamente, por uma fresta na janela de seu quarto: “irei agora finalmente ver o jardim misterioso: observarei tanto os anjos quanto seu Éden” (BRONTË, 1995, p. 1091).<sup>31</sup> Entretanto, nenhuma descrição romanceada das garotas do pensionato, exaltando sua beleza num estilo semelhante ao de Patmore, é oferecida ao leitor. O que nos aguarda é o choque experimentado por William ao perceber que as garotas não se assemelhavam ao ideal casto, puro e quase assexuado do anjo do lar, interessando-se apenas em “atrair, e se possível monopolizar meu olhar” (BRONTË, 1995, p. 1102).<sup>32</sup>

Dessa forma, o que temos é um sinal de que a narrativa de Brontë inovaria ao sinalizar que o anjo do lar seria não apenas uma figura idealizada, mas, principalmente, distante da realidade experimentada pela maioria das mulheres. Além disso, Brontë faz com que seu protagonista se envolva sentimentalmente com duas mulheres opostas entre si, mas igualmente conflitantes com o ideal de feminilidade: a sedutora e independente Zoraide Reuter, diretora do pensionato, e a pobre órfã Frances Henri, sua aluna. A narrativa se desenvolve de forma a cada vez mais contrastar as duas mulheres com o ideal de feminilidade nutrido pelo protagonista, fazendo com que William chegue à conclusão de que não seria feliz ao lado da figura idealizada de um anjo.

*Jane Eyre*, por sua vez, enfoca, em linhas gerais, a saga de Jane Eyre, desde sua infância junto a uma tia e primos que não a viam como igual, até seu casamento com Rochester, seu antigo patrão. Pode-se dizer que a narrativa também se divide em duas partes, sendo que a primeira enfoca as dificuldades de aceitação da condição de mulher na sociedade vitoriana por parte da protagonista, enquanto a segunda parte enfatiza a negociação de suas dificuldades e superação de obstáculos. Outro aspecto importante da narrativa é a apresentação de personagens emblemáticas da ideologia do feminino na sociedade vitoriana: Bertha Mason, primeira esposa de Rochester, caracterizada como a

---

<sup>31</sup> “I shall now at last see the mysterious garden: I shall gaze both on the angels and their Eden”. (Tradução nossa).

<sup>32</sup> “[...] to attract, and, if possible, monopolise my notice”. (Tradução nossa).

louca encarcerada - figura equivalente ao monstro do lar, e Jane Eyre, figura que se opõe à primeira e apresenta uma junção de elementos representativos do anjo do lar e também das mulheres redundantes.

Segundo Adrienne Rich, o elemento central do romance é a apresentação de alternativas aos padrões sociais e culturais internalizados no inconsciente feminino (RICH, 1979, p. 91). Na realidade, acredito que o foco em *Jane Eyre* recai não sobre a idealização da mulher através do estereótipo do anjo do lar, mas sim sobre a situação das mulheres redundantes que precisavam encontrar uma forma de inserção social em meio a tantas angústias, anseios e desigualdades. Dessa forma, nada melhor do que uma protagonista com poucas possibilidades de casamento: órfã, pobre, de compleição simples e que precisa ganhar a vida como governanta. Entretanto, mais uma vez Brontë rompe com o padrão da época ao dotar essa protagonista de uma aguçada percepção do mundo ao seu redor e de um senso crítico em relação à condição inferior da mulher na sociedade vitoriana:

Espera-se que as mulheres sejam geralmente calmas: mas as mulheres sentem como os homens; elas precisam exercitar suas faculdades e de um treino para sua força tanto quanto seus irmãos; elas sofrem de uma repressão tão rígida, uma estagnação tão absoluta, precisamente como os homens sofreriam; e é um raciocínio pobre de seus companheiros mais privilegiados dizer que elas devam se limitar a fazer pudins e tecer meias, a tocar piano e bordar bolsas. Não é sensato condená-las ou rir delas, se procuram mais ou aprendem mais do que o costume pronunciou como necessário para elas (BRONTË, 1995, p. 65).<sup>33</sup>

Além de tecer críticas por meio da percepção de Jane, Brontë mais uma vez subverte o padrão por desenvolver sua narrativa de forma a cada vez mais revelar a inconsistência da caracterização idealizada da figura angelical, dotando Jane de um magnetismo sobre as figuras masculinas centrais (Rochester e St. John Rivers) que as outras personagens femininas não conseguem ter, mesmo que sejam extremamente belas e atraentes. A resposta, segundo a própria Jane, estaria no fato de que a mulher angelical

---

<sup>33</sup> “Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex”. (Tradução nossa).

tende a ser apenas bela, mas desprovida de algo a mais, provavelmente em função de não ter sido preparada para ser mais do que um simples adorno. Enquanto a literatura do período buscava reforçar o ideal de feminilidade, Jane ousa demandar mais em termos intelectuais por parte das mulheres. Enquanto muitas se contentavam com os ditames dos manuais de conduta das boas moças, Jane anseia por espontaneidade e pela possibilidade de verbalização de suas próprias opiniões, como nos mostra o trecho abaixo no qual Jane critica Blanche Ingram, sua rival pelo amor de Rochester:

Ela era muito exibida, mas não genuína: ela tinha uma boa compleição, muitos dotes brilhantes; mas sua mente era pobre, seu coração estéril por natureza: nada nascia espontaneamente naquele terreno; nenhuma fruta naturalmente deliciosa em seu frescor. Ela não era boa, ela não era original: ela costumava repetir frases de efeito dos livros: ela nunca oferecia, nem tinha, uma opinião própria (BRONTË, 1995, p. 110).<sup>34</sup>

Assim como em *The Professor*, a narrativa se desenrola no sentido de estabelecer um contraponto entre as figuras femininas, mas desta vez a escolha final não recai sobre o protagonista, mesmo porque Rochester deixa entrever, desde o início, sua predileção por Jane em detrimento de Blanche. A escolha agora compete a Jane, que precisa optar entre Rochester e St. John, assumindo, de forma semelhante à Frances no romance anterior, as rédeas do relacionamento. O final feliz é fornecido pela narradora, embora novamente o casamento seja apresentado rapidamente e de forma inovadora para as heroínas do período, sendo imortalizado pela celebre afirmação de Jane: “LEITOR, eu me casei com ele” (BRONTË, 1995, p. 271)<sup>35</sup>, deixando entrever que a ela competia decidir os rumos de sua vida e, sobretudo, a escolha de Rochester como seu ideal.

No caso de *Shirley*, que se inicia com uma descrição da visão social acerca da mulher e seu papel na sociedade, há ênfase no questionamento por meio dos comentários das demais personagens do romance, no caráter nobre e elogiável de toda mulher cuja postura assemelhe-se ao ideal puritano e angelical. Nesse romance, Brontë inova ao apresentar duas protagonistas, Caroline e Shirley, que juntas criticarão abertamente a

---

<sup>34</sup> “She was very showy, but she was not genuine: she had a fine person, many brilliant attainments; but her mind was poor, her heart barren by nature: nothing bloomed spontaneously on that soil; no unforced natural fruit delighted by its freshness. She was not good; she was not original: she used to repeat sounding phrases from books: she never offered, nor had, an opinion of her own”. (Tradução nossa).

<sup>35</sup> “READER, I married him”. (Tradução nossa).

subjugação feminina, a arbitrariedade e artificialidade do ideal de feminilidade e a pobre educação destinada às mulheres.

A narrativa se apresenta em três partes, sendo que nas duas primeiras um aparente contraponto entre as protagonistas pode ser delineado. Inicialmente, após inúmeras menções sobre o papel da mulher no lar e as características desejáveis das moças de boa família, somos apresentados a Caroline Helstone. Uma bela e pobre órfã que luta pelo amor de Robert Moore e que também objetiva um sentido maior para sua vida, Caroline não se contenta apenas com as trivialidades que sua prima Hortense, caracterizada como a dona de casa ideal, insistia em ensiná-la: “Eu gostaria de ter uma ocupação; e se eu fosse um garoto, não seria tão difícil obter uma” (BRONTË, 1995, p. 479).<sup>36</sup>

Quando a narrativa nos apresenta Caroline definindo de tristeza e angústia em virtude de sua falta de opções, Shirley Keeldar é introduzida aos leitores com a promessa de que sua companhia fará bem a Caroline, restabelecendo-lhe a saúde e a vivacidade. Mais uma vez, Brontë subverte as expectativas ao conceber Shirley como uma mulher extremamente segura de si, poderosa e que parece não compactuar com os rígidos padrões impostos às mulheres. Caracterizada como uma personagem ambígua por natureza, Shirley possui um nome tradicionalmente masculino no período de publicação da obra, age como um homem em situações sociais que envolvem o exercício do poder, expressa claramente sua recusa de se casar por obrigação com um homem que não a considere igual em termos sociais, mas mesmo assim exhibe traços tradicionalmente associados ao feminino, como delicadeza e aceitação, quando os julga necessários para a obtenção do que deseja.

Shirley Keeldar constitui então, para a maior parte dos leitores, um verdadeiro enigma, uma vez que a autora escolhe uma protagonista adversa aos padrões da época vitoriana. Mais do que isso, Brontë desafia os preceitos sociais e literários desse período ao expor uma figura tão polêmica, questionadora e subversiva como Shirley agindo como modelo para alguém como Caroline, a outra protagonista. A amizade entre as duas constitui então o foco central da narrativa, sendo que as personagens não são mais

---

<sup>36</sup> “I should like an occupation; and if I were a boy, it would not be so difficult to find one”. (Tradução nossa).

abordadas de forma dicotômica, tendo suas semelhanças e afinidades profundamente exploradas pela voz narrativa.

A narrativa também se desenvolve no sentido de apresentar a resolução do impasse amoroso entre Caroline e Robert, apresentando também um novo casal, Shirley e Louis, irmão de Robert. Entretanto, os casais não poderiam ser mais diferentes entre si e, ao mesmo tempo, subversivos para os padrões da época, uma vez que a resoluta Shirley acaba por se casar com o inicialmente submisso Louis, enquanto a delicada Caroline une-se a um ingênuo e inseguro Robert. O final proposto por Brontë não agradou a muitos, sendo que alguns críticos questionam o casamento das protagonistas, principalmente o de Shirley, alegando que a trama perde consideravelmente com isso, como se Brontë não concebesse saída para as mulheres fora do casamento (EAGLETON, 1975; KUCICK, 1985; HARSH, 1994; MITCHELL, 1994; DOLIN, 1995; LOGAN, 1998; LONOFF DE CUEVAS, 2001; TORGERSON, 2005). De fato, Harsh chega mesmo a afirmar que o romance representa “o fracasso do poder feminino porque tanto Shirley quanto Caroline terminam como esposas submissas e quase invisíveis” (HARSH, 1994, p.15)<sup>37</sup>, mostrando que Brontë falha porque não “credita às mulheres um poder significativo em *nenhuma* esfera da vida inglesa e porque não detecta uma instabilidade a ser explorada na sociedade patriarcal” (HARSH, 1994, p. 116).<sup>38</sup>

Acredito que o casamento das protagonistas também está imbuído de uma crítica social apontando para discussões já existentes na sociedade vitoriana acerca do poder de escolha da mulher em relação ao casamento. Em outras palavras, me pergunto se a narradora não estaria mostrando que, naquela época, apesar das limitações sociais e legais, o casamento ainda se apresentava como final esperado tanto na literatura quanto no cotidiano das personagens. Nesse sentido, o romance poderia estar insinuando que apesar dos avanços na questão feminina, ainda havia muito para se fazer em termos de uma mudança ideológica capaz de melhor conceber a idéia de uma mulher feliz, plena e solteira, numa época quando muitos ainda tendiam a se sentir desconfortáveis com a possibilidade de uma mulher se prover sozinha e ser realmente independente de um

---

<sup>37</sup> “[...] depicts the failure of female power [...] because both Shirley and Caroline end the novel as submissive, almost invisible wives”. (Tradução nossa).

<sup>38</sup> “[...] credit women with significant power in *any* sphere of English life and because she does not detect exploitable instability in patriarchal society”. (Tradução nossa).

homem. Se Brontë já foi criticada por sua ousadia em conceber uma personagem tão dissonante com a ideologia do período como Shirley, me pergunto como o romance teria sido recebido pelo público naquela época, se ela ainda suprimisse os casamentos no final.

Além disso, acredito que, seguindo uma linha de progressão iniciada em *The Professor*, o ponto central em *Shirley* não estaria em apresentar soluções radicais e extremadas do ponto de vista feminista. Podemos ler os romances como um argumento sobre o próprio movimento feminista no século XIX que precisaria avançar em termos ideológicos fundamentais para que mudanças maiores tivessem lugar. Não bastaria recusar um casamento potencialmente lucrativo como o que poderia ser estabelecido entre William e Zoraide em *The Professor*, ou escolher o marido que mais se aproximasse do ideal de igualdade como faz Jane Eyre, se a estrutura social como um todo não mudasse e não abrisse espaço para as mulheres de forma mais igualitária.

Assim, se em *The Professor* a crítica vem filtrada por olhos masculinos, mostrando como algumas mulheres já começavam a dar sinais de insatisfação com o que lhes era imputado, a autora avança em *Jane Eyre*, mostrando o embate emocional de uma mulher a quem o casamento não seria uma possibilidade concreta. Avança-se mais um pouco em *Shirley*, por meio de protagonistas que já conseguem verbalizar melhor suas insatisfações (antes disso Jane falava ao leitor, num diário posterior aos eventos). Em *Shirley*, as protagonistas debatem, e dirigem-se aos homens ao redor de forma assertiva, chamando-lhes a atenção para a questão feminina, mas ainda precisam aprender a promover mudanças concretas em suas realidades. O passo final viria em *Villette*, único romance cujo título não alude a uma protagonista, mas sim ao nome de uma localidade onde a trama central se desenrola. Lucy Snowe mais observa do que fala, critica mais mentalmente do que abertamente, mas dá passos concretos efetivos rumo a uma mudança, mesmo porque tenderia a representar uma sociedade que já teria se aberto um pouco mais, admitindo inserções femininas mais plenas no tecido social.

*Villette* fornece, em linhas gerais, a complexa descrição de uma mulher vivendo à margem da sociedade. Lucy Snowe anseia por plena inserção na sociedade patriarcal, mas novamente é uma personagem desprovida dos atributos mínimos aos olhos da sociedade como beleza, dinheiro e status. Entretanto, não se trata da biografia de uma personagem avessa ao ideal de feminilidade da sociedade vitoriana, mas muito mais da

tentativa de entendimento por parte dessa personagem de como a sociedade vê a mulher. Essenciais na narrativa são as estratégias de apropriação e questionamento dos valores e papéis tradicionalmente vistos como masculinos ou femininos, assim como o caráter performático assumido por Lucy, uma vez que ela parece brincar com as diferentes possibilidades de entendimento das diferenças sexuais e de gênero na narrativa. Hoeveler e Jadwin apontam o caráter híbrido da personagem, afirmando que ao vestir-se com roupas masculinas, a protagonista expressa facetas masculinas de sua personalidade (HOEVELER e JADWIN, 1997, p. 122).<sup>39</sup>

Pode-se dizer que *Villette* apresenta as mesmas discussões propostas em *The Professor*, mas agora sob a ótica feminina, com uma protagonista que não intitula a obra e que passa boa parte da narrativa observando o mundo ao seu redor, buscando entender a lógica que rege as relações de gênero na sociedade vitoriana. Isso equivale a dizer que a experiência individual de Lucy é o que menos conta na narrativa, sendo sua percepção acerca das arbitrariedades da ideologia do feminino o ponto central da narrativa.

A trajetória de outra personagem às margens da sociedade (mulher, órfã, solteira, trabalhadora) nos é apresentada como pano de fundo para mais uma vez discutir como noções preconcebidas sobre gênero norteiam nosso entendimento do mundo. Em *Villette*, sexo e gênero sexual são representacionais e performáticos, não apenas por incorporar na narrativa elementos dramáticos e discussões desencadeadas por trechos teatrais e encenações vivenciadas pelos protagonistas, mas, sobretudo, por chamar a atenção para a possibilidade de se *brincar* com os estereótipos de gênero e com os papéis sexuais.

Faz-se relevante observar que nessa obra a narradora não se posiciona como figura de destaque como nas obras anteriores, mas assume uma posição secundária, quase de *voyeurismo*. Sempre referindo a si mesma através de seu nome para reafirmar sua existência, ou mesmo para alertar o leitor para o caráter performativo dessa sua existência, Lucy Snowe constantemente nos lembra que para a sociedade vitoriana ela não representaria nada, pois lhe faltavam os elementos necessários de acordo com o ideal de feminilidade do período.

---

<sup>39</sup> “Stereotypically masculine costumes allow Lucy to express the ‘masculine’ aspects of her identity”. (Tradução nossa).

Entretanto, Lucy não apenas existe, como também se apresenta crítica o bastante para perceber e verbalizar quão ambíguas as imagens estereotipadas das mulheres do período eram a seus olhos. De certa forma, podemos dizer que é através de seus olhos que a subjugação feminina e as contradições do período em relação à diferença entre os sexos se apresentam de forma reveladora, não sendo raros os momentos nos quais a arte e a literatura são invocadas pela própria Lucy para corroborar suas posições.

Enquanto a narrativa se desenrola para seu fim, tem-se a insinuação de um romance entre Lucy e M. Paul Emanuel, mas Brontë subverte as expectativas mais uma vez fazendo com que sua protagonista se recuse a abrir mão de suas crenças e ideais em nome do amor. Dessa forma, todas as vezes que Paul tenta mudar, controlar ou mesmo guiar Lucy, como, por exemplo, quando quer forçá-la a vestir-se totalmente como homem na peça, ou mesmo quando tenta conhecê-la a todo custo a se converter ao catolicismo, Lucy se rebela e afirma o controle de sua vida. No final da narrativa não há o tradicional casamento. O último capítulo começa com uma Lucy independente e feliz por estar sozinha e, depois, valendo-se de uma linguagem altamente poética, Lucy deixa entrever que ele padece no mar em meio a uma tempestade antes de chegar. Lucy recobra então sua postura impassiva e fria, coloca o leitor a par de como estão algumas outras personagens centrais e despede-se.

Relevante ressaltar, entretanto, que de certa forma Brontë estava à frente de sua época porque mudanças mais concretas na condição feminina só viriam com o fim do século, muito após a publicação de *Villette*. Os títulos dos romances, a forma como as narrativas são construídas e os temas retomados sob outra perspectiva, as dificuldades de recepção crítica, tudo aponta para uma Brontë consciente do que estava fazendo, mesmo que não se possa dizer que ela ofereça finais totalmente satisfatórios para críticos contemporâneos, ávidos por uma maior radicalização no seu posicionamento. Entretanto, acredito ser possível demonstrar que as personagens de Brontë abertamente criticam a subjetivação feminina com bases em tantas figuras idealizadas como as do anjo do lar, do monstro no sótão, da mãe dedicada e abnegada, da mulher sexualmente devassa, entre outras. Sobretudo, acredito que suas personagens são representativas do esforço da autora em fornecer uma visão mais abrangente e livre de preconceitos acerca das relações sociais e de gênero vivenciadas por homens e mulheres no século XIX.

## **Capítulo 2**

**Sexo e gênero: o unitário, o binário e o múltiplo.**

Se virarmos os órgãos genitais da mulher para fora e, por assim dizer, virarmos para dentro e dobrarmos em dois os do homem, teremos a mesma coisa em ambos sob todos os aspectos.

Galeano de Pergamo (citado por LAQUEUR, 2001, p.41).

As mulheres representam a forma mais inferior da evolução humana estando mais próximas das crianças e dos selvagens do que de um homem adulto e civilizado. Elas se sobressaem em termos de inconsistência, ausência de pensamento lógico e incapacidade de raciocínio. Obviamente, existem algumas mulheres superiores à média dos homens, mas elas são tão excepcionais quanto o nascimento de um monstro, como por exemplo um gorila com duas cabeças; conseqüentemente podemos negligenciá-las completamente.<sup>40</sup>

Gustave Le Bon (citado por GOULD, 1981, p. 104).

Garbo “virava drag” toda vez que desempenhava um papel marcadamente glamouroso, sempre que se derretia nos braços de um homem ou fugindo deles, sempre que deixava aquele pescoço divinamente torneado [...] suportar o peso da sua cabeça jogada para trás [...] como é esplendorosa a arte de representar! É toda *travestimento*, seja ou não verdadeiro o sexo que está por trás.

Parker Tyler, “The Garbo Image” (citado por BUTLER, 1992, p. 185).

---

<sup>40</sup> “Women represent the most inferior forms of human evolution and are closer to children and savages than to an adult, civilized man. They excel in inconsistency, absence of thought and logic, and incapacity to reason. Without a doubt there exist some distinguished women, very superior to the average man but they are as exceptional as the birth of any monstrosity, as, for example, of a gorilla with two heads; consequently, we may neglect them entirely”. (Tradução nossa).

Como Charlotte Brontë evidencia em suas obras uma preocupação com a arbitrariedade atrelada ao conceito de gênero no século XIX, são extremamente comuns em seus romances personagens femininas fortes, mas não necessariamente construídas em consonância com a ideologia do período, como Shirley Keeldar em *Shirley* e Lucy Snowe em *Villette*. Tais caracterizações, no mínimo conflitantes com o ideal do período, chamam a atenção para o fato de que nem sempre as relações de gênero e sexo de ordem binária e antagônica como as presentes na sociedade vitoriana conseguem abarcar de forma satisfatória toda a complexidade das relações humanas. Na realidade, conforme discutido anteriormente, categorias e clichês tão rigidamente definidos como se supunham ser os prevalecentes na era vitoriana, acabam se revelando no mínimo arbitrários e sexistas em seus pressupostos básicos. Pode-se mesmo dizer que muito já foi dito e discutido acerca do paralelismo entre sexo e gênero, da arbitrariedade de seus pressupostos, e da forma como se via representado pela literatura vitoriana. Entretanto, é mister acompanhar pelo menos os principais expoentes dessa discussão no sentido de entender como os elos entre sexo e gênero se apresentavam na sociedade vitoriana e também como esses passaram a ser vistos de forma diferente na contemporaneidade.

### **O sexo e o gênero até a Renascença: a primazia do masculino**

Em linhas gerais pode-se afirmar que sexo e gênero sempre andaram de mãos dadas, sendo durante muito tempo comum a equação direta entre eles. Um ser com caracteres masculinos era do sexo masculino e, portanto, dotado de características socialmente tidas como apropriadas ao seu sexo, ao passo que seres com caracteres femininos eram vistos como mulheres e, sobretudo, treinados no exercício da feminilidade. Qualquer situação intermediária era inexoravelmente colocada de lado, por se tratar de um desvio, de uma doença. Dessa forma, seria inconcebível pensar em uma

dissociação entre sexo e gênero, tampouco na possibilidade de escolha de gêneros e suas emulações em sociedade. Tanto as sexualidades alternativas quanto suas práticas eram sujeitas à rejeição social por ferirem os alicerces sobre os quais as noções primárias de decoro e reprodução da espécie se pautavam.

Em outras palavras, a tradicional relação simbiótica entre sexo e gênero se mostrava inábil no trato com a categoria do diferente, muitas vezes visto como o subversivo, o desviante. A diferença na constituição sexual ou mesmo na apresentação social do sexo não era vista como resultado de uma escolha, mas inevitavelmente como um problema de ordem física ou psicológica, cuja rápida intervenção restituiria a ordem, salvaguardando o tecido social de futuras maculações, conforme explicita Michel Foucault em *A história da sexualidade*. Para ele, a sexualidade no século XIX foi usada de formas diversas, objetivando-se a subjugação dos corpos e o controle populacional. Nesse sentido a norma não apenas se definia, mas, sobretudo se garantia, em relação ao elemento discrepante, sendo assim justificado o extremado controle e regulamentação do sexo não apenas em relação aos cidadãos em geral, mas, sobretudo em relação aos grupos supostamente de risco para a ordem social, isto é, os homossexuais, os criminosos e os dementes (FOUCAULT, 1992, p. 170-74).

Tal visão normativa acerca do sexo e do gênero parece ter suas origens nos primórdios da humanidade, remontando mesmo às explicações dualistas presentes nos principais mitos de criação. O dualismo parece sempre ter recebido destaque no raciocínio humano, não sendo raras combinações dicotômicas na tentativa de explicar o mundo e seus mais diversos fenômenos, tais como: razão/caos, luz/escuridão, sol/lua, bom/mau, homem/mulher, dia/noite, etc. Em uma sociedade patriarcal falocêntrica como a nossa, isto é, estruturada com base na figura masculina que tradicionalmente é associada ao falo, ao poder, ao conhecimento, a presença ou ausência do falo determina quem ocupará posição de comando e destaque, esse tipo de estrutura binária tende a valorizar o primeiro termo em detrimento do segundo, principalmente quando se trata dos binarismos relativos a sexo e gênero. Analisando essa tendência e seus efeitos sobre a sexualidade, Gayle Rubin chega mesmo a postular de forma conclusiva que para os preceitos de uma sociedade que se rege por essas bases:

A sexualidade que é considerada “boa”, “normal” e “natural”  
deveria idealmente ser heterossexual, marital, monogâmica, reprodu-

tiva, não-comercial. Ela deveria ser dupla, relacional, com a mesma geração e acontecer em casa. Ela não deveria envolver pornografia, objetos de fetiche, brinquedos sexuais de espécie alguma, ou papéis outros além do masculino e feminino. Qualquer sexo que viole essas regras é “ruim”, “anormal”, ou “não natural” (RUBIN, 1998, p. 13).<sup>41</sup>

As características de monogamia, heterossexualidade e outras citadas por Rubin, ainda prevalecem na sociedade e regulam as manifestações de gênero, não obstante as mudanças observadas em termos de relações sociais e sexuais. Entretanto, a equação sexo e gênero nem sempre se deu em bases rígidas e normativas, embora, por vezes, essas categorias tenham sido entendidas como duas faces da mesma moeda. De fato, segundo Thomas Laqueur, o sexo sempre foi muito mais um epifenômeno enquanto que o gênero era tido como primário ou “real”, pois a distinção concreta entre homem e mulher era muito mais importante e fazia parte da ordem social das coisas (LAQUEUR, 2001, p. 19). Em outras palavras, a diferença entre os caracteres anatômicos sexuais não deveria sobrepor-se à manifestação social dessa diferença, ou seja, ao papel ocupado em sociedade, seja ele masculino ou feminino.

Nesse sentido, é interessante notar que Aristóteles, conforme apresenta Laqueur, não pautava a diferença entre os sexos na anatomia *per se* e de forma isolada, muito menos atrelava tão fortemente sexo a gênero, até mesmo porque em sua época seria natural um homem, por exemplo, demonstrar desejo sexual em relação a outro homem, sem, no entanto ser diminuído em sua dignidade. Somente quando a honra e o status estivessem em jogo numa relação sexual de cunho homossexual é que a mesma seria vista como perversa, mórbida e mesmo repugnante. Segundo Laqueur:

o que pensamos serem construções sociais com carga ideológica de gênero – que os homens são ativos e as mulheres passivas – eram para Aristóteles fatos indubitáveis, verdades “naturais”. O que pensamos serem fatos básicos de diferença sexual, por outro lado – o homem tem um pênis e a mulher tem uma vagina [...] – eram para Aristóteles observações contingentes e filosoficamente pouco interessantes sobre a espécie específica em certas condições (LAQUEUR, 2001, p. 44).

---

<sup>41</sup> “Sexuality that is considered ‘good’, ‘normal’, and ‘natural’ should ideally be heterosexual, marital, monogamous, reproductive, non-commercial. It should be coupled, relational, with the same generation, and occur at home. It should not involve pornography, fetish objects, sex toys of any kind, or roles other than male or female. Any sex that violates these rules is ‘bad’, ‘abnormal’, or ‘unnatural’”. (Tradução nossa).

Poder-se-ia dizer que a preocupação central de Aristóteles estava em evidenciar quem detinha o poder e quem a ele se subjugava, independente de ser a pessoa do sexo masculino ou feminino. De fato, pode-se mesmo dizer que a preocupação com a diferença de gênero não era tão grande posto que homens e mulheres eram vistos como versões de um mesmo sexo, o masculino, sendo o clitóris e o útero entendidos como inversões do pênis e do escroto. De acordo com tal modelo científico que prevaleceria até meados da Renascença, o fato de os dois sexos serem entendidos como um se justificava pela inexistência de “uma urgência em se criar categorias incomensuráveis do masculino e do feminino em termos biológicos através de imagens e palavras” (LAQUEUR, 2001, p.55). Tal necessidade de separação das esferas e melhor entendimento da diferença entre os sexos apareceria no século XVIII, um período de transição em termos de como sexo e gênero seriam entendidos no século XIX.

No século XVIII, a ciência forneceu os moldes pelos quais o sistema binário de gênero se formaria e se sustentaria ao postular a descoberta de elementos fisiológicos concretos que diferenciavam homens e mulheres. Conforme aponta Laqueur, “em algum momento do século XVIII, o sexo como o entendemos, foi inventado” (LAQUEUR, 2001, p. 60). De acordo com o novo sistema, homens e mulheres passariam a ser entendidos como elementos opostos em tudo, sobretudo em termos de gênero, com a crescente preocupação em reforçar a passividade nas mulheres e a assertividade nos homens por meio de uma educação diferenciada. Tal postura normativa em relação ao sexo e ao gênero não seria aceita por todos. Teóricos se preocupavam em criticar a equação sexo e gênero e também se interessavam em estender os ideais de igualdade e liberdade a todos, independente de sexo, sendo Mary Wollstonecraft, conforme analisado anteriormente, uma das críticas mais ferrenhas.

Castle, entretanto, aponta que o século XVIII não era tão rígido em relação à diferença de gênero. Para ele, o gênero nessa época apresentava características performáticas, teatrais, visto que havia uma ênfase nos populares bailes de máscaras (*masquerades*) nos quais poder-se-ia transvestir-se naturalmente sem ferir a ordem social, revelando, assim, uma certa fluidez nas categorias de gênero (CASTLE, 1986, p. 36). Ressalto, entretanto, que a visão de gênero indicada por Castle não se vincula à teoria de gênero como ato performativo, como postula Judith Butler em *Problemas de gênero*. O

que Castle acentua em sua análise, a meu ver, é a liberdade que o uso de máscaras carnavalescas proporcionava aos cidadãos, permitindo que eles assumissem uma identidade diferente da habitual em termos de gênero, sem, no entanto, atribuir a esse ato uma conotação política de crítica ou de questionamento da própria ideologia de gênero.

Uma postura mais crítica em relação ao gênero começaria a despontar de forma mais evidente a partir da segunda metade do século XIX. Se desde Aristóteles até o século XVIII, os caracteres anatômicos assumiriam papel secundário em relação à manifestação social do gênero, a partir do século XIX o corpo se firma não apenas como locus de enunciação da diferença, mas, sobretudo, como espaço e veículo de crítica e protesto. O corpo é um meio cultural, uma metáfora, no sentido em que tudo o que fazemos com ele, desde os hábitos de higiene até as escolhas pessoais de vestimenta e comportamento, é mediado pela cultura (BORDO, 1997, p. 90).

Discutindo como desordens alimentares tão comuns na atualidade como a anorexia e a bulimia redefinem a inserção da mulher em sociedade, Bordo postula que o corpo é político por definição, isto é, no corpo se inscrevem a opressão, a subjugação e, sobretudo, as tentativas de elaboração do status desigual vivenciado pelas mulheres na sociedade. De acordo com essa política do corpo, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres passam a ser enunciadas de forma mais eloqüente, pois, ao invés de serem verbalizadas e correrem o risco de não serem ouvidas em razão da uma primazia ideológica do masculino, as mulheres passam agora a ser marcadas no corpo, formando um texto impossível de ser ignorado (BORDO, 1997, p.99).

Durante a era vitoriana o corpo começa se apresentar de forma mais intensa como instrumento político, sendo os sintomas do corpo como o silêncio, a histeria e a loucura os sinais mais freqüentes da subjugação feminina. De fato, esses três sintomas ocuparam papel de destaque no ideário e também na literatura do período, sendo freqüente a apresentação de personagens femininas silenciadas em suas angústias e anseios de tal maneira que o resultado final acaba inevitavelmente sendo a sua representação em termos de mulheres histéricas e loucas. A própria Charlotte Brontë evidencia o papel do corpo na representação da condição feminina em suas obras, sendo que Bertha Mason, de *Jane Eyre*, viria a se destacar e acabaria encarnando por meio do corpo a oposição à figura idealizada do anjo do lar.

Com uma cuidadosa caracterização que reforça o contraponto entre as imagens do feminino no romance, Bertha ficaria conhecida como a louca enclausurada no sótão de Thornfield, a esposa que se posiciona como o maior impecilho para a concretização do romance entre Jane Eyre e Edward Rochester. Em seu corpo, Bertha traz não apenas a marca da suposta inferioridade feminina segundo os ditames da época, mas também o reforço da crença numa subjugação em termos de gênero, raça e cultura. A inicialmente sedutora e sensual estrangeira, revela-se aos olhos do marido uma criatura aculturada, insana, quase bestial, devendo ser mantida longe dos olhos de todos, num segredo compartilhado por poucos antes da tentativa de Rochester se casar com Jane, como nos mostra a passagem abaixo no qual o caráter animalesco de Bertha é reforçado:

Num canto escuro e distante do quarto, uma figura corria para frente e para atrás. O que era, se um animal ou um ser humano, não se poderia, à primeira vista, dizer: arrastava-se, aparentemente, de quatro; agarrava coisas e gemia como um animal selvagem e estranho: mas estava coberta com roupas, e uma profusão de cabelos acinzentados e escuros, soltos como juba, escondia sua cabeça e face (BRONTË, 1995, p. 176)<sup>42</sup>

É por meio da descrição do corpo de Bertha como um animal selvagem que Charlotte Brontë alude ao impacto da tentativa de aculturação sofrida pela personagem em função de uma ideologia de gênero que pressupunha padrões de comportamento rígidos e contidos. O corpo também revela a subjugação feminina em *Shirley*, no qual uma das protagonistas, Caroline Helstone, vê-se acometida por uma perda brusca de apetite, um desânimo e um torpor crescentes, motivados não apenas pelo reconhecimento da falta de perspectiva de casamento com o homem que ama, Robert Moore, mas, sobretudo, por perceber-se incapaz de tomar as rédeas da própria vida. Vendo-se cada vez mais distante da possibilidade de casamento e, conseqüentemente, mais próxima da iminência de ter que ganhar a vida como governanta, o corpo de Caroline verbaliza sua angústia com maior intensidade, embora continue não sendo bem interpretada, como atesta a fala de seu tio: “Essas mulheres são incompreensíveis [...] ela tem alimento, liberdade, uma boa casa, veste boas roupas [...] e agora está aí, uma coisa pobre, pálida

---

<sup>42</sup> “In the deep shade, at the farther 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 a mane, hid its head and face”. (Tradução nossa).

[...]” (BRONTË, 1995, p. 540).<sup>43</sup> Pode-se mesmo dizer que a representação das angústias e da subjugação feminina em *Shirley* fazem deste um romance no qual “os corpos das mulheres tornam-se o texto a ser lido” (TORGERSON, 2005, p. 57)<sup>44</sup>.

De fato, numa época na qual os papéis de gênero se firmam cada vez mais como excludentes, cabendo ao homem agir na esfera pública e à mulher salvaguardar o âmbito privado, as diferenças entre os sexos ascendem a um outro patamar e o corpo feminino revela-se essencial no entendimento da subjugação feminina. Muito mais importante do que buscar elementos fisiológicos capazes de justificar e explicar a diferença entre homens e mulheres, a questão central no século XIX era de ordem econômica e pragmática. A biologia passaria a ser usada, então, para validar a crença de que as mulheres eram intelectualmente inferiores em relação aos homens, não sendo, portanto, capazes de gerir e promover crescimento econômico, cultural e social. Como conseqüência, as relações de gênero no século XIX se pautariam no aprendizado de posturas e padrões capazes de promover o desenvolvimento esperado por parte dos homens e a perpetuação do caráter inferiorizante da mulher.

### **O gênero no século XIX: o aprendizado de papéis de gênero**

Uma das figuras mais importantes no século XIX foi Charles Darwin, notório por seu conceito evolucionista. Valendo-se de uma idéia proposta inicialmente por Jean-Baptiste Lamarck e Erasmus Darwin, Charles Darwin reformula-a e apresenta, em *A origem das espécies* (1859), sua teoria da descendência modificada dos seres vivos por meio da seleção natural: as espécies não seriam fixas, mas variariam segundo o triunfo dos exemplares mais adaptados ao meio. Nessa obra, Charles Darwin busca comprovar que a variabilidade aumenta sensivelmente em amplitude e em rapidez num processo de transmutação sob a ação de vários elementos, entre os quais, a cultura e a criação. A percepção de Darwin de que as classificações fixas e tipológicas da natureza e do ser humano são, na verdade, frágeis e errôneas motiva-o a trilhar o caminho das relações metamórficas, representadas, por exemplo, pela alternância de geração, pela passagem de

---

<sup>43</sup> “These women are incomprehensible [...] she has her meals, her liberty, a good house to live in, and good clothes to wear [...] and there she sits now, a poor little, pale [...]”. (Tradução nossa).

<sup>44</sup> “[...] women’s bodies become the text to be read”. (Tradução nossa).

uma forma fixa para uma móvel ou vice-versa e mesmo pela noção de hibridismo, entendido como o produto da união de duas espécies distintas (DARWIN, 1995, p.350-365).

Estabelecendo-se um paralelo entre a teoria darwinista de evolução e a ideologia do feminino na sociedade vitoriana do século XIX, pode-se afirmar que Darwin possuía uma visão sexista e inferiorizante da mulher conforme seus argumentos em *A origem do homem e a seleção sexual* (1871). Esse lado sexista de Darwin, compartilhado por muitos na era vitoriana conforme discutido no capítulo 1, evidencia-se no cerne da discussão por ele levantada de que ao serem mais expostos às pressões do processo seletivo natural, principalmente em tempos de guerras e dificuldades acentuadas para garantir a sobrevivência e a subsistência, os homens inevitavelmente evoluíram mais e de forma mais veloz.

Segundo Darwin, tal desenvolvimento do ser masculino era notório não apenas com bases em medições físicas e análises fisiológicas, mas, sobretudo, pela própria evolução artístico-cultural experimentada pela humanidade. Assim, como os grandes gênios, pensadores e demais figuras de influência pertencentes ao sexo masculino eram em número maior que o de mulheres, Darwin chegou a usar essa constatação para reforçar a suposta inferioridade intelectual das mulheres. Darwin afirma que “se duas listas fossem feitas dos homens e mulheres mais eminentes na poesia, pintura, escultura, música – compreendendo tanto composição quanto execução, história, ciência e filosofia, as duas listas não aceitariam comparação” (DARWIN, 2004, p. 327). Tal crença, enfatizada na publicação das teorias de Darwin, já era, entretanto, parte do imaginário da sociedade vitoriana desde o início do século XIX, vindo mesmo a influenciar as obras e a recepção crítica de Charlotte Brontë.

De fato, acreditava-se que a mulher e o exercício intelectual não eram compatíveis, tendo-se, inclusive, casos nos quais médicos proibiam veementemente o exercício da escrita e da intelectualidade para suas pacientes, como no célebre caso da escritora americana Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), cujas crises de depressão foram interpretadas como resultado de sua intensa atividade acadêmica. A própria Charlotte Brontë sofreria com tal crença na inferioridade intelectual da mulher e valer-se-ia dos clichês relacionados à superioridade masculina em suas obras com o intuito de criticá-los,

como ao apresentar, por exemplo, de forma irônica, a opinião de M. Pelet em *Villette*. Para ele “uma mulher de intelecto [...] é uma espécie de *lusus naturae*, um acidente infortunado, uma coisa para a qual não haveria nem espaço nem serventia na criação, a ser rejeitada tanto quanto esposa quanto trabalhadora” (BRONTË, 1995, p. 972) <sup>45</sup>, embora, paradoxalmente, o que mais o atraísse em Lucy Snowe fosse sua capacidade intelectual.

O mesmo motivo havia sido utilizado antes em *The Professor*, quando William Crimsworth, objetivando encontrar mais do que a simples beleza física nas mulheres ao seu redor, une-se a Frances, cujos atributos físicos deixavam a desejar se comparados com a média, mas que apresentava uma capacidade intelectual superior às das mulheres descritas por William. De fato, a dicotomia beleza e intelecto ocupa posição de destaque em todas as obras de Brontë se analisarmos que todos os protagonistas, masculinos e femininos, com exceção de Caroline e Shirley em *Shirley*, foram descritos como sendo de beleza medíocre, muitas vezes míopes, mas sempre dotados de uma capacidade intelectual superior aos demais. A própria Brontë ficaria estigmatizada em termos de sua compleição física, sendo comuns cometários enfatizando sua miopia exacerbada, sua pequena estatura, a rigidez de seu olhar e a fragilidade de sua aparência (GASKELL, 1975; FRASER, 1988; HOEVELER e JADWIN, 1997; BARKER, 1998).

Entretanto, o que mais incomodava Brontë era ter suas obras criticadas com base em pressupostos de diferenças de gênero e não nos seus méritos, fato esse que a irritava profundamente e, pelo menos em duas de suas correspondências com seus críticos, ela verbaliza seu descontentamento explicitamente. Em carta endereçada a William Smith Williams, seu editor, em 16 de Agosto de 1849, Charlotte indigna-se ao perceber que *Jane Eyre* havia sido criticada com bases em sua suposta autoria feminina, em detrimento do codinome Currer Bell por ela adotado.<sup>46</sup> Como resposta, Brontë oferece: “para vocês eu não sou nem Homem nem Mulher – eu me apresento perante vocês como um Autor apenas – e é por esse único padrão que vocês têm o direito de me julgar – o único terreno

---

<sup>45</sup> “[...] a woman of intellect [...] was a sort of *lusus naturae*, a luckless accident, a thing for which there was neither place nor use in creation, wanted neither as wife nor worker.” (Tradução nossa).

<sup>46</sup> Currer Bell é o pseudônimo utilizado por Brontë na publicação de suas obras objetivando manter sua identidade feminina em segredo.

no qual aceito seu julgamento” (BRONTË, 1849, citado por BARKER, 1998, p. 242).<sup>47</sup> Em outra ocasião, em correspondência enviada a G. H. Lewes, um de seus maiores críticos, Brontë ressentia-se do fato que sua capacidade artística sofria em virtude da ideologia de gênero do período vitoriano que não concebia capacidade intelectual e mesmo genialidade em relação ao sexo feminino:

gostaria que você não me visse como uma mulher: gostaria que todos os críticos acreditassem que Currer Bell é um homem – eles seriam mais justos com ele. Você continuará – eu sei – a me avaliar pelo padrão que você atribui ao meu sexo – no que eu não for o que você considera gracioso – você me condenará (BRONTË, 1849, citado por BARKER, 1998, p. 248).<sup>48</sup>

Essa idéia de que o exercício da intelectualidade não era compatível com o ideal de graciosidade e beleza femininos da ideologia de gênero na era vitoriana era tão determinante que a ciência, sobretudo na figura de Darwin, viria posteriormente tentar entender o porquê de tal diferença e argumentaria se haveria alguma interferência do processo evolutivo via seleção natural nessa diferenciação. De fato, em sua busca por melhor entendimento nesse sentido, Darwin aprofunda a discussão em *A origem do homem e a seleção sexual*.

Ao desenvolver seu raciocínio e valendo-se de argumentos zoomórficos e também antropomórficos, Darwin postula que os selvagens, por possuírem cérebros menores, estariam predispostos a terem suas vidas dominadas mais pelo instinto e menos pela razão, ocupando uma zona intermediária na natureza. O problema reside no fato de que Darwin, por analogia, inclui nessa categoria crianças, seres com problemas mentais congênitos e também as mulheres, num raciocínio que, segundo John R. Durant, estaria fundamentado na crença comum nos séculos XVIII e XIX de que esses indivíduos valiam-se dos poderes da intuição, cuja utilização seria “característica de classes inferiores e de uma civilização passada e remota” (DURANT, 1985, p. 295).<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> “[...] to such critics I would say – “to you I am neither Man nor Woman – I come before you as an Author only – it is the sole standard by which you have a right to judge me – the sole ground on which I accept your judgment”. (Tradução nossa).

<sup>48</sup> “[...] I wish you did not think me a woman: I wish all reviewers believed Currer Bell to be a man – they would be more just to him. You will – I know – keep measuring me by some standard of what you deem becoming to my sex – where I am not what you consider graceful – you will condemn me”. (Tradução nossa).

<sup>49</sup> “[...] characteristic of lower classes and of a past and lower state of civilization”. (Tradução nossa).

A partir dessa analogia, Darwin conclui que as mulheres adultas da maioria das espécies poderiam ser comparadas aos filhotes de todas as raças analisadas no sentido de terem maior necessidade de adaptação ao meio e grande dificuldade nesse processo por valerem-se muito mais de seus órgãos de sentido do que do raciocínio cerebral. As mulheres estariam, portanto, abaixo dos homens na escala evolutiva, pois esses não demonstravam as mesmas restrições físicas e dificuldades de adaptação, salvo em exemplares portadores de alguma anomalia ou deficiência congênita (DARWIN, 1995, p. 234-236).

O argumento de Darwin, embora radical, fazia grande sentido no século XIX, principalmente porque ao sinalizar que os exemplares masculinos mais evoluídos, ou melhor adaptados ao meio, seriam portadores de cérebros mais desenvolvidos, Darwin compactua e reforça a ideologia de que ao sexo feminino não caberia o exercício mental, pois a mulher não estaria naturalmente apta a essa atividade. Darwin postula que as diferenças sexuais na raça humana devem-se parcialmente à seleção natural, especificamente porque os homens precisariam provar-se física e intelectualmente superiores uns aos outros em sua competição por alimento, segurança e também por exemplares do sexo feminino. Nessa luta por vezes desleal e sangrenta, as mulheres não necessitavam desenvolver força e resistência física, muito menos estratégias intelectuais capazes de garantir sua vitória, pois se esperava delas apenas o papel de esperar, pacientemente, pela chegada do homem vitorioso, tal como Penélope a tecer aguardando o retorno de Ulisses em *A Odisséia*, não obstante seu papel decisivo na resolução da narrativa.

Entretanto, diferente das outras espécies animais analisadas por Darwin, as mulheres deveriam ser superiores em termos de atração sexual, pois essa característica seria a primeira a ser identificada e valorizada pelos homens. Darwin chega mesmo a afirmar que “um homem fraco, a menos que seja um bom caçador, raramente teria a permissão de tomar para si uma mulher cujo poder de atração sexual chamasse a atenção de outro homem mais forte” (DARWIN, 2004, p. 562).<sup>50</sup> Em outra passagem, Darwin aponta que “o homem luta pela posse da mulher, e a mulher pela escolha do parceiro”.

---

<sup>50</sup> “[...] a weak man, unless he be a good hunter, is seldom permitted to keep a wife that a stronger man thinks worth his notice”. (Tradução nossa).

(DARWIN, 2004, p.571).<sup>51</sup> Conforme discutido anteriormente, o ideal de feminilidade do período enfatizava a beleza e graciosidade como alguns dos atributos do anjo do lar, além de dotá-los de um status determinante na obtenção de casamentos vantajosos. A contribuição de Darwin nessa discussão restringiu-se a apontar, cientificamente, os elementos responsáveis pelo poder de atração sexual desempenhado pelas mulheres com base na teoria evolucionista.

Sob essa ótica, a mulher, embora tida como física e intelectualmente inferior, era objeto de desejo de posse por parte do homem com o intuito de preservação da linhagem. Os elementos detectados por Darwin capazes de atrair a atenção do exemplar masculino seriam justamente o oposto das características apresentadas pelos próprios homens. Como o próprio meio desenvolveu no sexo masculino a força física e a brutalidade nas relações, a mulher deveria manter-se delicada e frágil caso objetivasse casar-se. Brontë criticaria tal pressuposto numa carta endereçada em 1845 à Ellen Nussey, amiga de longa data, revelando-se incomodada com o fato de que tudo que a mulher faz acaba sendo interpretado como tentativa de fisgar um bom partido:

Eu sei que se as mulheres desejarem escapar do estigma de caçamaridos elas precisam agir [...] como o mármore [...] frias – inexpressivas, inertes – porque qualquer demonstração de alegria – tristeza – amizade, antipatia, admiração – desgosto são igualmente entendidos pelo mundo como uma tentativa de fisgar um marido (BRONTË, 1845, citado por BARKER, 1998, p. 127).<sup>52</sup>

Brontë criticaria tal crença também em suas obras, como por exemplo, quando em *Jane Eyre*, a protagonista comenta a discrepância entre a aparência física e a capacidade intelectual de Blanche Ingram, sua suposta rival em relação ao amor de Edward Rochester. Embora se reconhecesse inferior fisicamente e também em termos sócio-econômicos, Jane não admitia que Rochester pudesse ter prazer na companhia fútil de Blanche uma vez que nada nela parecia sustentar-se por muito tempo. Também em *Villette* temos a protagonista Lucy discorrendo sobre tal pressuposto da beleza feminina em detrimento da capacidade intelectual. Ao conhecer Ginevra Fanshawe, a primeira e

---

<sup>51</sup> “[...] the male struggle with males for possession of females, and females choice of mate”. (Tradução nossa).

<sup>52</sup> “I know that if women wish to escape the stigma of husband-seeing they must act [...] like marble [...] – cold – expressionless, bloodless – for every appearance of feeling of joy- sorrow – friendliness, antipathy, admiration – disgust are alike construed by the world into an attempt to hook in a husband”. (Tradução nossa).

decisiva impressão que Lucy tem é negativa: “[...] um temperamento descuidado, e um estilo fraco e frágil de beleza, uma falta de resistência [...] parece sucumbir frente à adversidade [...]” (BRONTË, 1995, p. 800).<sup>53</sup> Mais adiante, ao observar em uma galeria de imagens femininas que M. Pelet julgava serem apropriadas ao chamado sexo frágil, a saber, “Jeune Fille”, “Marie”, “Jeune Mère”, e “Veuve”, Lucy se choca com a oposição à imagem de “Cleópatra”, a qual admirava alguns minutos antes. Para Lucy, não passavam de imagens vazias.

De fato, tanto *Shirley* quanto *Villette* são obras nas quais abundam críticas explícitas à situação da mulher e à ideologia de gênero na sociedade vitoriana, embora tais assuntos se fizessem presentes também em *The Professor* e *Jane Eyre*. O que parece mudar, entretanto, é o tom dos comentários oferecidos por Brontë nas obras. Se nos romances iniciais o tom é mais comedido, com críticas mais sutis e indiretas, nos dois romances finais a autora parece não poupar esforços no sentido de verbalizar abertamente as arbitrariedades das relações de gênero tal como concebidas na Inglaterra vitoriana. De toda forma, é inquestionável que Brontë posiciona-se contra os pressupostos essencialistas usados para justificar o tratamento diferenciado entre homens e mulheres, chamando atenção para elementos sobre os quais a ciência se debruçaria com Darwin a fim de melhor explicar e justificar a crença na suposta inferioridade feminina.

A validação científica ofertada por Darwin de que as mulheres e os homens teriam evoluído de forma diversa e que nas mulheres a aparência física desempenhava papel fundamental na possibilidade de perpetuação da espécie, apenas reforça noções pré-concebidas já tidas como verdadeiras na sociedade em pleno século XIX, sem, no entanto, aprofundar a discussão. Além disso, levando-se em consideração que as conclusões de Darwin acerca da inferioridade feminina foram obtidas, na sua maioria, através de abstrações baseadas no seu estudo de espécies animais, poder-se-ia mesmo insinuar que as mesmas não passariam de tentativas de se achar algo na natureza que pudesse ser usado para corroborar suas idéias sexistas. Nesse sentido, é importante ressaltar que logo após a publicação das teorias darwinistas, a americana Antoinette Brown Blackwell atestaria em *The Sexes Throughout Nature* (1875) que os pressupostos

---

<sup>53</sup> “[...] a careless temperament, and fair, fragile style of beauty, an entire incapacity to endure [...] seem to sour in adversity [...]”. (Tradução nossa).

de Darwin para explicar a diferença entre homens e mulheres haviam sido por ele manipulados de tal forma a ressaltar a superioridade dos homens. Para ela, embora houvesse diferenças notórias na compleição física, a evolução das espécies não teria contribuído de forma a posicionar a mulher em posição inferior, sendo isso muito mais fruto de bases ideológicas e culturais do que fisiológicas e naturais (BLACKWELL, 1875, citado por KOHLSTEDT e JORGESEN, 1999, p.272). De fato, embora desempenhe papel importante no entendimento da ideologia de gênero no século XIX, o impacto maior das postulações sexistas de Darwin parece recair sobre o fato de ele ter colocado em dúvida a idéia da criação divina e todo o arcabouço teórico utilizado para justificar o reforço da moral e do decoro feminino na educação para o casamento e para a vida familiar.

Porém, mudanças de perspectiva com relação às diferenças de gênero levariam certo tempo ainda, embora seja inegável que as críticas feministas no século XIX foram essenciais para que chegássemos a conceber o gênero, não como produto de diferenças fisiológicas entre os sexos, mas muito mais como uma manifestação cultural, ou um ato performático. De fato, muitas teóricas buscam evidenciar o caráter político de protesto que o corpo feminino tende a assumir desde o século XIX, embora ainda haja uma tendência de se separar o corpo feminino da imagem do sujeito político. Para Gatens, uma das estratégias de silenciamento da diferença se dá através da menção pejorativa do status de gênero do ser que protesta. Em outras palavras, se uma mulher ousa denunciar desigualdades de ordem sexual e social, ela logo é ridicularizada por ser mulher, sendo por vezes mesmo ofendida em sua honra e reputação através de vocábulos depreciativos (GATENS, 1997, p. 85). Assim, apesar do discurso da igualdade de direitos, na prática as mulheres ainda sofrem no corpo, na pele, o peso da ideologia de gênero. Isso se deve ao fato de que a noção de corpo político ainda se vê muito influenciada pela imagem do corpo masculino e por toda uma carga ideológica que perpassa séculos (GATENS, 1997, p. 85).

Entretanto, existem alternativas para esse impasse, sendo que a mais apropriada, na opinião de Gatens, está relacionada a um entendimento ético dessas questões no sentido de se abrir espaço para o reconhecimento do corpo do outro, seja esse outro qual for, possibilitando-se assim um diálogo. Nesse sentido, é importante ressaltar que esse

diálogo precisa se dar em bases diferentes daquelas muitas vezes experimentadas pelos grupos de minoria, principalmente pelas feministas:

Parece importante que, se a possibilidade de diálogo e engajamento pode ser aberta, que as políticas feministas reconheçam a futilidade de se continuar pedindo para ser admitida nessa fantasia de unidade. [...] Eu preferiria levantar a questão: de quem é esse corpo? Quantas metamorfoses ele já sofreu? E quais formas possíveis ele poderia ter? E ao responder essas questões parece ser crucial resistir à tentação, observável em alguns textos feministas, de substituir um *corpo* por *dois*, *uma* ética por *duas*, *uma* razão por *duas*. Pois, isso seria meramente repetir, numa base dual, o mesmo velho fascínio narcisista envolvido na contemplação de auto-imagem (GATENS, 1997, p.87).<sup>54</sup>

Esse perigo de substituir uma representação de gênero pela outra, apontado por Gatens, perpassa as questões de sexo e gênero desde Aristóteles até os dias atuais. De fato, muitos séculos após Aristóteles, ao perceber que a sexualidade por vezes extrapola definições tão rígidas, algumas teóricas feministas como Luce Irigaray, Nancy Chodorow, Judith Butler, entre outras, aprofundaram a discussão no sentido de dissociar sexo biológico de gênero como manifestação social e, sobretudo, deram passos frutíferos no entendimento dessas relações como sendo sujeitas a outras forças determinantes.

Nesse sentido, o primeiro teórico da sexualidade a influenciar diretamente o rumo tomado nas discussões sobre sexo e gênero é Sigmund Freud, cujos estudos e postulações, ainda nos primórdios do século XX, vieram a abalar substancialmente noções tradicionalmente aceitas até então, embora já se verificassem tentativas de transgressão da rigidez imposta tanto sobre o sexo biológico quanto ao gênero. Sobre esse ponto é interessante mencionar que Michel Foucault, na introdução de *Herculine Barbin* sugere que, desde a Renascença, o chamado sexo biológico não oferecia um fundamento sólido para a categoria cultural de sexo, embora ameaçasse subvertê-lo constantemente (FOUCAULT, 1980, p. vii-viii). Segundo Foucault, desde essa época não havia um sexo único e verdadeiro, tanto é que o hermafrodita tinha dois sexos entre os quais podia fazer uma escolha social e jurídica (FOUCAULT, 1980, p. vix), mesmo num período quando,

---

<sup>54</sup> “It seems important, if the possibility of dialog and engagement is to be opened up, that feminist politics recognize the futility of continuing to ask to be fully admitted into this fantasy of unit. [...] I would rather want to raise the question: whose body is this? How many metamorphoses has it undergone? And what possible forms could it take? And in responding to these questions it seems crucial to resist the temptation, noticeable in some feminist writing, to replace *one* body with *two*, *one* ethic with *two*, one reason with *two*. For this would be merely to repeat, in dual fashion, the same old narcissistic fascination involved in the contemplation of one’s own image”. (Tradução nossa).

na ausência de um sistema simuladamente estável de dois sexos, as rígidas leis do corpo tentavam estabilizar o gênero (LAQUEUR, 2001, p. 161).

### **Sexo e gênero na modernidade e pós-modernidade: rumo a uma multiplicidade de papéis e representações**

Objetivando oferecer uma teoria universal do psiquismo na qual a construção da identidade se evidencia em termos de repressão, Freud inicialmente reduz o gênero a um grupo de estruturas psico-sexuais pré-determinadas, além de equacioná-lo ao caráter biológico do sexo. Para ele, os seres humanos são seres sexuais por definição, sendo a diferenciação sexual atrelada à diferença anatômica entre os seres. A noção de Freud instaura uma linha de pensamento que entende a organização da subjetividade em relação a um determinante primário no processo de diferenciação sexual, conhecido como falo. Em outras palavras, isso equivale a dizer que por definição o caractere masculino visível prevaleceria sobre o caractere feminino uma vez que a mulher seria inicialmente reconhecida como o ser no qual a ausência do pênis se faz perceber. Deriva desse entendimento não apenas o reconhecimento das diferenças biológicas anatômicas, mas, sobretudo, as diferenças de gênero como manifestação social, pois ao homem cabe o poder por possuir o pênis/falo, enquanto à mulher cabe a submissão por não ter nenhum dos dois.

Considerando-se que Freud acredita que essas estruturas psíquicas são masculinas (FREUD, 1985a, p. 85), o conceito de feminilidade seria irrevogavelmente negativo por basear-se numa falta que não pode efetivamente ser preenchida, que é a falta do pênis e, por conseqüência, do falo. Ao colocar o pênis em posição de destaque, Freud acaba por criar uma primazia fálica que perpassaria sua obra, e que seria alvo de questionamentos feministas no futuro. O feminino se apresenta, para Freud, como uma noção complexa porque se funda numa ausência e na necessidade de elaborar essa falta num contexto de primazia do falo, no qual parece não haver saída para a subjugação feminina.

Em outras palavras, apesar dos avanços de Freud no entendimento de como o inconsciente opera, em se tratando de relações de gênero sua teoria não avança muito. Sua postura parece apenas reforçar a crença vigente desde a era vitoriana de que a mulher

se definiria em relação ao homem, sendo sempre entendida como uma versão inferior e imperfeita do mesmo. Conseqüentemente, seus anseios e desejos permaneceriam silenciados ou pelo menos mal interpretados, como bem expressa Charlotte Brontë em *Shirley* através do Senhor Helstone, uma das figuras mais sexistas de todos os seus romances, como a citação a seguir demonstra: “ele acreditava que desde que a mulher estivesse calada, nada a incomodava, e ela não desejava nada. [...] Ele não tinha a intenção de compreender as mulheres, ou de compará-las com os homens; elas eram de uma ordem diferente, provavelmente bastante inferior [...]” (BRONTË, 1995, p. 469).<sup>55</sup> Mais adiante, ele chega mesmo a deixar bem claro que “gostava de vê-las como bobas, descabeceadas, fúteis, prontas a serem ridicularizadas [...] brinquedos com os quais pudesse se divertir durante um curto espaço de tempo e depois descartar” (BRONTË, 1995, p. 502).<sup>56</sup>

Assim, se antes do *boom* da psicanálise a ciência já tinha como certa a inferioridade feminina em termos físicos, com Freud é como se houvesse a validação em termos psíquicos também. De fato, a teoria da sexualidade de Freud recebeu inúmeras críticas ao longo dos anos, principalmente por parte das feministas. O centro de toda crítica atribuída a Freud pelas feministas está na forte perpetuação de mitos e crenças sexistas sobre a natureza da sexualidade e da representação das diferenças sexuais biológicas. A visão por ele reforçada de que a sexualidade feminina é intrinsecamente relacionada à masculina e, conseqüentemente, desenvolvida em torno da falta central do falo, atrelada ao forte e impactante papel ocupado pela figura do pai, parecem apagar qualquer possibilidade de uma sexualidade feminina forte, estável e positiva no processo de individualização da mulher. Freud reduz, assim, o gênero a estruturas psico-sexuais pré-determinadas não suscetíveis a questionamento (WEEDON, 1995, p. 46).

A questão da maternidade sob o viés freudiano também é alvo de questionamento por parte de Luce Irigaray. Central em sua teoria é a necessidade de uma releitura do papel simbólico da figura materna no processo de individualização, objetivando, entre outras coisas, a criação de um modelo diferente de entendimento das relações de gênero.

---

<sup>55</sup> “He thought, as long as a woman is silent, nothing ailed her, and she wanted nothing. [...] He made no pretence of comprehending women, or comparing them with men; they were a different, probably a very inferior order [...]”. (Tradução nossa).

<sup>56</sup> “[...] liked to see them as silly, light-headed, as vain, as open to ridicule as possible [...] toys to play with, to amuse a vacant hour and to be thrown away”. (Tradução nossa).

Uma vez que a maternidade por vezes é entendida como pré-requisito para a obtenção de uma posição simbólica menos inferiorizante, ela também estabelece uma genealogia da mulher no sentido de evidenciar as relações ideológicas e culturais que norteiam a inserção feminina na sociedade. Nesse sentido, Irigaray argumenta que é necessário para a mulher destituir a maternidade de seu caráter inferiorizante e subjugador, ou seja, fazer com que o ato de ser mãe deixe de ser representativo do ser feminino. Nesse sentido as relações sexuais e de gênero só podem ser mais bem elaboradas pelos indivíduos quando há o reconhecimento das diferenças em bases não conflitantes ou mesmo essencialistas:

É indispensável que a criança, garota ou garoto, tenha uma representação dos dois sexos [...] Mas, na concepção tradicional de família, ela de fato não tem isso. Porque, se a mulher é unicamente mãe, a criança não tem uma imagem de mulher e, assim, da diferença sexual (IRIGARAY, 1985, p.120).<sup>57</sup>

Elizabeth Grosz, discutindo as visões de Irigaray sobre o feminino, chama a atenção para o fato de que para Irigaray a maternidade precisaria ser reconceptualizada enquanto ato político no sentido de evidenciar escolhas e de livrar as mulheres da carga ideológica atrelada à habilidade biológica de reprodução (GROSZ, 1989, p. 121). Em outras palavras, a maternidade só será potencialmente interessante à mulher se ela for capaz de vivenciá-la de forma plena, ou seja, como escolha, como ato político e não apenas como atributo essencial do ser feminino. Como escolha, a maternidade possibilitaria à mulher vivenciar as diferenças sexuais e de gênero de forma positiva e não inferiorizante. Entretanto, como obrigação, a repetição de atitudes sexistas e subjugantes não cessaria, uma vez que a mulher se veria presa ao papel social de protetora do lar e da família e reprodutora de padrões de docilidade, abnegação, sacrifício, entre outros. Nesse sentido, a mulher se beneficiaria muito mais com a maternidade se renunciasse a imagem da mãe fálica, isto é, da mãe capaz de satisfazer todas as necessidades do outro. Em contrapartida, essa imagem seria substituída pela mulher que fornece mais do que o alimento e o cuidado, mas também o dom da fala, do discurso, a inserção na ordem simbólica via linguagem.

---

<sup>57</sup> “It is indispensable that the child, girl or boy, have a representation of the two sexes [...] But in the traditional conception of the family in fact, he or she doesn’t have this. Because if the woman is uniquely mother, the child has no image of woman, and thus of sexual difference”. (Tradução nossa).

Esse abandono da imagem da mãe fálica representa um avanço na teoria freudiana do feminino, no sentido de que essa nova elaboração simbólica da maternidade, e também do ser feminino, não está pautada na falta, no trauma, no recalque, nem na necessidade de satisfação dos desejos do outro. Seria muito mais uma possibilidade de desafiar e mesmo subverter as polarizações apresentadas pelo discurso falocêntrico que insiste em reforçar o hiato entre homem e mulher. Abre-se, assim, um espaço, discursivo e ideológico, no qual a mediação masculina não é necessária para o entendimento do feminino, visto que os dois gêneros possuiriam os meios lingüísticos necessários para inserção na ordem simbólica.

Levando-se em consideração que para Jacques Lacan o ego é apenas uma ilusão (LACAN, 1978, p. 287), um produto do inconsciente, podemos dar um passo além e inferir que a representação fixa dos gêneros de acordo com a anatomia ou mesmo a tradição cultural seria igualmente uma ilusão. Ou conforme Elizabeth Grosz aponta:

Lacan argumenta que os dois sexos são constituídos como sexualmente diferentes, como objetos sexuados, apenas em referência ao significante fálico. Posições masculinas e femininas são uma função, não da biologia, mas da própria estrutura da linguagem. Via falo cada sexo se posiciona como ser falante, “dando realidade ao objeto”; através do falo, a realidade do sexo anatômico se liga ao significado e ao valor que a cultura dá para a anatomia (GROSZ, 1995, p. 131).<sup>58</sup>

Lacan sinaliza então para o fato de que o feminino, por ser marcado linguisticamente pela falta, encarna simbolicamente o papel do Outro no jogo de sedução, visto que sua representação lingüística baseia-se não no mascaramento da diferença inicial, mas na evidenciação da mesma.<sup>59</sup> Em outras palavras, para Lacan a mulher não buscaria

---

<sup>58</sup> “Lacan argues that both sexes are constituted as sexually different, as sexed objects, only with reference to the phallic signifier. Masculine and feminine positions are a function, not of biology, but of the very structure of language. Through the phallus each sex is positioned as a speaking being, “giving reality to the object”; through the phallus, the reality of anatomical sex becomes bound up with the meanings and values that a culture gives to anatomy”. (Tradução nossa).

<sup>59</sup> Cabe ressaltar a distinção existente na teoria lacaniana em relação ao conceito de outro. Para Lacan, existem dois termos, *o outro* e *o Outro*, diferentes entre si no fato de que o primeiro implica num reconhecimento da auto-imagem no processo de individuação. O *outro* em letras minúsculas designa “o outro que se assemelha ao eu” (ASCROFT *et al*, 1998, p. 170), sendo termo recorrente quando da discussão da fase do espelho, apresentada por Lacan como essencial para que a criança se reconheça como elemento separado da mãe, e também dos demais indivíduos, e comece a se preparar para entrar no âmbito do simbólico, da linguagem. Assim, o *outro* evoca o auto-reconhecimento de sua existência face identificação inicial com uma imagem que se julga pertencer à outra pessoa. Em outras palavras, a ilusão especular cede lugar, paulatinamente, ao reconhecimento do próprio corpo e à fixação dessa imagem no próprio consciente do ser que se olha. Já o termo *Outro* em letras maiúsculas não evidencia, entretanto, um interlocutor real,

esconder a falta do falo e todas as implicações culturais decorrentes dessa falta nas esferas social e sexual, optando por evidenciar, mesmo que inconscientemente ou sutilmente, tal diferença, enfatizando seus atributos essencialmente femininos em oposição ao falo. Assim, mesmo que uma mulher busque compensar a falta do falo com um posicionamento mais assertivo e tradicionalmente associado ao masculino, essa máscara social acaba por evidenciar ainda mais aquilo que ela poderia inicialmente desejar ocultar ou disfarçar, pois conforme o próprio Lacan afirma “por aquilo que a mulher não é, é que ela procura ser desejada assim como amada” (LACAN, 2002, p. 269-72)<sup>60</sup>. Em outras palavras:

Embora possa parecer um paradoxo, afirmo que para assumir o papel do falo, isto é, do significante do desejo do Outro, a mulher rejeita uma parte essencial da feminilidade, isto é, seus atributos, quando do mascaramento (LACAN, 2002, p. 290).<sup>61</sup>

Cabe ressaltar que essa noção de mascaramento atrelada à discussão da primazia do falo e o feminino, já havia sido proposta em 1929 por Joan Riviere. A hipótese da teórica é que as mulheres poderiam lançar mão do artifício do mascaramento, entendido como a incorporação de padrões de comportamento relacionados às diferenças de gênero, a fim de livrar-se da angústia primária da castração. Assim, aquelas mulheres que desejam a masculinidade podem revestir-se da máscara da feminilidade para afastar a angústia e a vingança dos homens (RIVIERE, 1986, p. 38). Isso equivale a dizer que a adoção de um padrão de comportamento altamente condizente com o ideal de feminilidade de um período valeria como uma defesa contra as soluções propostas por Freud de incorporação dos traços característicos do gênero masculino ou de submissão. Ao invés disso, a mulher poderia valer-se do ideal de feminilidade como arma política para elaboração da posição culturalmente inferiorizante atribuída a ela.

Talvez seja nesse sentido que alguns críticos tenham interpretado a personagem Shirley que se posiciona no mundo basicamente de forma masculina, sempre referindo a si mesma pelo nome masculino a ela atribuído. Para Harsh, de forma específica, o

---

sendo muito mais um elemento simbólico de representação do desejo fundamental de existência perante o olhar de um outro ser já pertencente à ordem do simbólico.

<sup>60</sup> “[...] from what a woman is not that she wants to be desired as well as loved”. (Tradução nossa).

<sup>61</sup> “Paradoxical as it may seem, I am saying that it is in order to be the phallus, that is to say, the signifier of the desire of the Other, that a woman will reject an essential part of femininity, namely all her attributes in the masquerade”. (Tradução nossa).

problema inicial não é a caracterização assertiva da personagem, destoando do padrão da época, mas o fato de a mesma abdicar de sua liberdade ao casar-se no final da narrativa, acentuando que não existiria saída para as mulheres na sociedade vitoriana, pois o “poder feminino seria uma ilusão” (HARSH, 1994, p. 142).<sup>62</sup>

Entretanto, sob essa ótica, a caracterização de Shirley seria um fracasso, pois embora sinalizasse a possibilidade do exercício do poder por parte da mulher, o casamento no final da narrativa representaria um retrocesso, pois anularia toda a trajetória da personagem ao longo da narrativa e todos os sinais por ela deixados de que a mulher seria capaz, sim, de acumular diversos papéis sociais e de gênero, tal como o homem.

Contemporânea aos estudos lacanianos, temos a figura de Simone de Beauvoir, que na obra *O segundo sexo* (1949), discute o que significa ser mulher sob perspectivas similares, mas com argumentos e conclusões completamente opostos às de Lacan. Beauvoir inicia sua obra evidenciando a problemática atrelada à própria definição do que é a mulher e o feminino. Para ela, a explicação com bases biológicas de que a mulher é o ser que possui o aparelho reprodutor constituído de ovários, útero e vagina é no mínimo insatisfatória, reconhecendo que a questão é muito mais cultural do que biológica: “a humanidade é masculina por definição e a mulher é definida não com bases em seus atributos, mas em relação ao homem” (BEAUVOIR, 1949, p. 16).<sup>63</sup> Entretanto, Beauvoir rejeita essa equação cultural e diferencia sexo e gênero, postulando que é a sociedade a responsável pela desigualdade entre os seres, ficando famosa a sua postulação de que “não se nasce mulher, mas se torna uma mulher; é a civilização que produz essa criatura, intermediária entre homem e eunuco, descrito e conhecido como o feminino” (BEAUVOIR, 1949, p. 20).<sup>64</sup>

Tal postulação de Beauvoir é crucial para o entendimento não apenas de suas obras, mas também do rumo a ser assumido por boa parte das teóricas feministas posteriores. Entretanto, faz-se necessário destacar que o conceito de alteridade aplicado por Beauvoir difere do de Lacan pois para ele a noção de Outro é de alguma forma interna, imutável, intrínseca, ao passo que para ela é externo e sujeito a mudanças culturais constantes. Em

---

<sup>62</sup> “[...] female power is illusory”. (Tradução nossa).

<sup>63</sup> “[...] humanity is male and man defines woman not in herself but as relative to him.” (Tradução nossa).

<sup>64</sup> “[...] one is not born, but rather becomes a woman; it is civilization as a whole that produces this creature, intermediate between male and eunuch, which is described as feminine”. (Tradução nossa).

outras palavras, quando Lacan diz que a mulher é o Outro do outro, se refere ao sistema lingüístico e cultural que valoriza o homem como o ser portador do falo e, conseqüentemente, do poder, sendo a mulher a marca dessa falta. Já Beauvoir, ao afirmar que um ser se torna uma mulher, aponta para o caráter artificial e externo dessa identificação e caracterização, sendo possível, então, não apenas rejeitar ou aceitar tal papel social, mas também subvertê-lo, incorporando outros traços e características que inicialmente não estariam atrelados a ele. A alteridade para Beauvoir não é intrínseca ao ser feminino, ao corpo da mulher, sendo possível brincar, definir e redefinir suas bases conceituais, tanto com relação ao ser masculino quanto ao ser feminino, chamando a atenção para o fato de que as diferenças de gênero podem ser vistas como máscaras, disfarces, estratégias performáticas que permitem aos seres conformarem-se ou rejeitarem papéis sociais pré-determinados.

Ao refutar a noção essencialista de feminilidade, Beauvoir se coloca em oposição aos mitos patriarcais que há séculos vêm subjugando a mulher e também ataca o duplo padrão de moralidade e julgamento associado aos papéis sexuais e sociais. Segundo a ótica de Beauvoir, é importante notar que não é comum o questionamento acerca da representação do ideal de masculinidade. Isto equivale a dizer que se tende a crer que, por definição, todos os homens agem em conformidade com o que a sociedade dita em termos de padrão sexual e social, cabendo, por outro lado, uma forte cobrança sobre o sexo feminino, como se a mulher fosse incapaz de acatar e representar, a contento, o que dela se espera. Ainda segundo ela, devido a essa noção de dependência do sexo feminino em relação ao masculino, na qual a mulher só ganha existência se representar bem a maternidade e se for capaz de proporcionar prazer e satisfação ao homem, pode-se perceber uma duplicidade de entendimento por parte do próprio homem em relação ao sexo feminino. Para Beauvoir, existiria uma possibilidade de entendimento do feminino em termos igualitários por parte dos homens, desde que a mulher permanecesse um elemento não essencial nas relações (BEAUVOIR, 1949, p. 1000, p. 25).

O gênero se torna então um ato performático, independente do próprio sexo, uma representação quase teatral das características, físicas ou não, e também de papéis e posturas que a própria sociedade determina a priori como sendo as mais adequadas a um sexo ou a outro. Nossa tradição cultural pressupõe que a representação do papel feminino

é secundário e inferior em relação ao masculino, cabendo ao homem gerir a própria ordem social, e a mulher ser o elemento submisso.

Teresa Brennan, Hélène Cixous, Luce Irigaray e Judith Butler, entre outras, também ofereceram releituras das obras de Lacan abordando a importância da mediação cultural numa sociedade falocêntrica. Para Brennan, um dos problemas centrais na teoria lacaniana é que através de sua argumentação a lógica ocidental falocêntrica do patriarcado parece ser algo inevitável. Embora Lacan tenha avançado em relação a Freud ao dissociar o falo do pênis, Lacan peca por insistir na primazia do falo e na Lei do Pai, como elementos estruturadores de uma ordem simbólica naturalmente excludente do Outro (BRENNAN, 1989, p. 3). Entretanto, de acordo com Brennan, existiria ainda um outro ponto complicado no pensamento lacaniano que é a dificuldade em separar o falo do pênis na elaboração da teoria lacaniana. Se inicialmente Lacan consegue quebrar o paralelismo pênis/falo, num segundo momento a dependência do significante visual pênis para representar a ausência primária reaparece para ajudar a teorizar o feminino. Em outras palavras, Lacan vale-se do falo, significante primário da falta, da ausência de uma completude, para representar a diferença e assim inscrever a mulher como o Outro do outro (BRENNAN, 1989a, p. 4). Dessa forma, apesar de ter atentado para o fato de que homens e mulheres podem assumir padrões de comportamento de gênero intercambiáveis uma vez que o falo não é exclusivo de um sexo em específico, na prática a argumentação lacaniana parece não entrever saída para o feminino. Na verdade, a teoria lacaniana, segundo Brennan, se desenvolve no sentido de evidenciar que o falo seria, por definição, um significante da ordem do masculino, da Lei do Pai e, portanto excludente do âmbito feminino (BRENNAN, 1989a, p.7).

Extremamente influenciada pela teoria anti-essencialista de desconstrução de Derrida, Hélène Cixous discute a masculinidade filosófica e suas tentativas de excluir o feminino da ordem geral e estrutural da sociedade ocidental, afirmando que homens e mulheres adentram o espaço que Lacan denominou como sendo da ordem do simbólico de formas diferentes. Uma vez que as mulheres tradicionalmente não são as detentoras das ferramentas apropriadas para representação nesse universo masculino, poder-se-ia dizer que o corpo feminino é o irrepresentável na linguagem (CIXOUS, 1981, p. 305). Cixous argumenta que “mulher” é um significante do mesmo porte que “homem”, pois

ambos se definem em relação ao falo como elemento central da ordem simbólica (CIXOUS, 1981, p. 318-10), justificando assim a necessidade da mulher se inscrever, marcar-se como significante. Além disso, ao afirmar que a sexualidade masculina, assim como a feminina, tem sido definida em bases psico-estruturais binárias, Cixous aponta que os homens também estão sujeitos a uma alienação em relação a seus corpos e sexualidades (CIXOUS, 1981, p. 312). Sob essa ótica, a proposta de Cixous é de substituição da noção binarista que rege o pensamento falocêntrico, pelos conceitos de multiplicidade e diferença, capazes de abarcar as diversas possibilidades de entendimento do corpo cultural, sem necessariamente ater-se a termos classificatórios, tais como masculino e feminino.

Irigaray, por outro lado, nos oferece uma teoria da sexualidade feminina ao celebrar o auto-erotismo e a total separação em relação ao homem num processo de destruição do mecanismo discursivo que subjuga a mulher (IRIGARAY, 1985a, p. 76). Baseando-se especialmente nos conceitos de feminilidade de Platão e Freud, Irigaray busca estabelecer uma teoria da feminilidade que escape da forte ênfase que a estrutura patriarcal coloca sobre o masculino. Segundo ela, as teorias freudianas e também lacanianas, acabam por reforçar a opressão vivenciada pelas mulheres por causa de seu conceito básico de inveja do pênis e de sua crença na mulher enquanto o Outro. Para Irigaray, ambos teóricos apresentam um ponto falho, ou pelo menos questionável em suas teorias, ao direcionarem seu raciocínio nesse sentido, tendo como resultado final a manutenção da opressão feminina em sociedade ao colocá-la mais uma vez em posição inferior e secundária perante o discurso predominante (IRIGARAY, 1985a, p. 70).

Em outras palavras, Irigaray busca uma mudança no próprio status feminino ao sinalizar para a necessidade de revisão do próprio sistema de poder e seus jogos, ao invés de simplesmente demandar uma mudança na distribuição do mesmo. Central nessa proposta de mudança é a postulação de que as mulheres precisam desconstruir a lógica especular patriarcal que subjuga o feminino, uma vez que o modelo representacional falocêntrico fracassa na tentativa de elaborar o feminino. Ou conforme ela mesma afirma:

Não há uma única palavra capaz de descrever o órgão sexual feminino, existem muitas; então o órgão feminino não pode ser representado num sistema falocêntrico que por necessidade privilegia o falomórfico. O falomórfico é visto como o um, estabelecendo assim

uma oposição binária entre falomórfico/coisas que não são unitárias. Esse sistema não aprecia nada que não seja unitário, então o número dois tem privilégio sobre o zero e os múltiplos. Entretanto, a mulher “não é nem um nem dois [...] e seu órgão sexual, que não é um órgão sexual, acaba sendo representado como a ausência de um órgão sexual” (IRIGARAY, 1985a, p. 101).<sup>65</sup>

A saída, segundo Irigaray, estaria não numa substituição radical dos termos binários por outros mais abrangentes, mas na utilização politizada de ferramentas como paródia e imitação objetivando questionar e subverter os modelos excludentes com bases em suas próprias armas. Em outras palavras, ao parodiar a subjugação feminina e a primazia do falo na cultura ocidental, a mulher possibilitaria o questionamento das próprias arbitrariedades e inconsistências do pensamento ocidental (IRIGARAY, 1985a, p. 76-77).

Para Teresa de Lauretis o ponto central dessa discussão recai sobre a necessidade de entendimento de como toda uma rede de discursos opera no sentido de estabelecer a diferença entre os sexos e também entre os gêneros. Lauretis propõe que o gênero não seja entendido como fruto da diferença anatômica, muito menos como uma construção cultural. A saída estaria em entender o gênero como produto de uma diferença semiótica, ou seja, um novo modo de produção de sentido (LAURETIS, 1987, p. 48). O que interessa para Lauretis, então, é deslocar o eixo da discussão acerca das diferenças de gênero, abandonando o ranço essencialista de tentar localizar onde estaria o foco da opressão e subjugação feminina. Nesse sentido, sua postulação é de que o gênero representa a relação entre os sexos, não sendo, entretanto, produto dessa relação.

Como forma de representação, o gênero deveria ser tratado como um signo dinâmico e em contínua interação com os modos de representação cultural, sobretudo com a linguagem, uma vez que o gênero é, ao mesmo tempo, um produto e um processo de representação (LAURETIS, 1987, p. 9). Nesse sentido, o gênero torna-se uma categoria variável ao admitir sucessivas interpelações, além de existir como fruto de interações do indivíduo com o seu entorno e não apenas como resultado de uma ideologia

---

<sup>65</sup> “[...] there is not a single word that describes the female sexual organ, there are many, hence the female organ cannot be represented in a phallogocentric system that of necessity privileges the phallogomorphic. The phallogomorphic is seen as one, which sets up a binary opposition of phallogomorphic/things that are not one. This system does not like anything that is not one, so the number one is privileged over zero and multiples. However, a woman is ‘neither one nor two [...] and her sex organ, which is not a sex organ, is counted as no sex organ’”. (Tradução nossa).

predefinida. Dessa forma, Lauretis expressa sua rejeição das categorias ontológicas que sempre objetivaram identidades fixas, unitárias e altamente controladas por discursos repressores, como sempre se observou nas questões que envolvem o masculino e o feminino. Uma vez que ao feminino sempre coube o papel do irrepresentável, do inominável, ou mesmo da ausência por excelência, somente uma forma alternativa de construção e entendimento do gênero poderia reverter esse quadro, abrangendo noções como multiplicidade de manifestações de gênero de forma politizada.

Essa discussão acerca da multiplicidade e da possibilidade de manipulação dos gêneros sexuais por meio da paródia e imitação também foi amplamente explorada por Judith Butler. Seu argumento central em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2003) concentra-se no questionamento da determinação a priori da manifestação de gênero e papéis sexuais de qualquer indivíduo. Para ela o gênero é um ato performativo, uma performance, um ato particular ao invés de universalista (BUTLER, 2003, p. 48).

Butler objetiva desestabilizar o paradigma tradicional sobre feminilidade e gênero, apresentando a idéia de que a fragmentação, a descontinuidade, e as diferenças nas representações do gênero são relevantes no desmantelamento do senso ilusório de legitimidade que regula o discurso falocêntrico sobre a mulher na sociedade ocidental. Em outras palavras, Butler se preocupa com o pacto tradicionalmente firmado com discursos ontológicos e categorizações no sentido de definir o papel da mulher, sobretudo com a tentativa freudiana de elaborar uma grande narrativa relativa à subjugação feminina. Ao problematizar a visão de Freud sobre o gênero como uma categoria relacionada à essência, Butler afirma que o gênero não apenas surge através da interação social, mas é performático, isto é, é uma manipulação de códigos e estereótipos. Butler advoga que gênero não pode ser equiparado ao sexo uma vez que o gênero nem sempre se apresenta de forma coerente e consistente, mas interage e se deixa influenciar por diferentes facetas, tais como etnia, raça, e religião (BUTLER, 2003, p. 20). O gênero é visto, então, como “um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino quanto um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino quanto feminino” (BUTLER, 2003, p. 24-25).

Ao problematizar o conceito freudiano de gênero como essência, Butler discorda de Freud, afirmando que gênero não apenas surge através de interação social, mas também se revela performático no sentido de ser uma manipulação não apenas de códigos e estereótipos, mas do próprio gênero *per se* (BUTLER, 2003, p. 9). Segundo Butler, sexo e gênero não podem ser entendidos de forma paralela, pois o gênero não é algo fixo e imutável. O gênero para Butler nem sempre se constitui de forma coerente ou consistente, e potencialmente se deixa influenciar por raça, classe, etnia, e qualquer outra modalidade discursiva relacionada à constituição de identidades (BUTLER, 2003, p. 29).

Entretanto, não se pode ilusoriamente pressupor que o gênero como ato performático seja absolutamente livre de regulamentações e restrições, uma vez que o mesmo também se refere ao próprio aparato que distingue os sexos e suas representações (BUTLER, 2003, p. 26). Ao discutir as visões de Beauvoir e de Irigaray acerca do gênero, Butler estabelece as diferenças fundamentais entre elas relativas não apenas a formação dessa categoria, mas também aos efeitos da escolha de uma ou outra modalidade representacional.

Para Butler, a visão de Beauvoir acerca do gênero como construção volitiva pressupõe um *cogito*, um agente, ao passo que Irigaray afirma ser impossível uma relação neutra entre o masculino e o feminino num sistema de significantes no qual o masculino prevalece como significante e significado (BUTLER, 2003, p. 30-32). Beauvoir entende a subjugação feminina como intrinsecamente determinada pela ilusória superioridade masculina tradicionalmente afirmada e valorizada em sociedade, ao passo que Irigaray enfatiza que as noções de “eu” e “outro” são ambas incorporadas pelo ser masculino, cabendo à mulher o papel do irrepresentável (BUTLER, 2003, p. 30). Em outras palavras, a mulher, segundo Beauvoir, é vista como o outro do homem, enquanto para Irigaray ela representa a multiplicidade inerente ao sexo.

Butler segue os mesmos caminhos trilhados por Irigaray rumo a essa multiplicidade de gênero, mas acrescenta uma releitura da noção lacaniana de mascaramento. O que Lacan chama de mascaramento é um artifício resultante da experiência da mulher melancólica ao perceber a falta do falo. Para Butler, a noção de mascaramento, intensificada através da metáfora do *drag*, reforça a distinção entre a anatomia do indivíduo envolvido na performance e o gênero que se está representando, uma vez que

ao imitar um gênero específico, o *drag* implicitamente revela a contingência e a estrutura potencialmente performática dessa representação de gênero (BUTLER, 2003, p. 196). Isso quer dizer que a ilusão que discursivamente mantém a superioridade masculina pode ser subvertida ou pelo menos questionada pelo ato de performance daquilo que a sociedade tradicionalmente associa aos ideais de masculinidade e feminilidade.

O elemento chave para Butler nesse ato performático é o conceito de *drag* uma vez que, ao vestir-se e agir como um ser do sexo oposto, o *drag* subverte idéias tradicionais acerca de padrões sexuais, representações de gênero e a própria equivalência entre sexo e gênero tradicionalmente reforçada na sociedade. Ao vestir-se como membro do sexo oposto, os *drags* desafiam as categorias primárias constitutivas das diferenças culturais de gênero. O *drag* não substitui um gênero pelo outro, mas brinca com as imagens idealizadas que as pessoas têm em relação ao sexo e ao gênero, ou conforme aponta a antropóloga Esther Newton, em *Mother Camp: Female Impersonators in América* (1972), citada por Butler em *Problemas de gênero*:

Em sua expressão mais complexa, o travesti é uma dupla inversão que diz que “a aparência é uma ilusão”. O travesti diz: “minha aparência “externa” é feminina, mas minha essência “interna” (o corpo) é masculina”. Ao mesmo tempo, simboliza a inversão oposta: “minha aparência “externa” (meu corpo, meu gênero) é masculina, mas minha essência “interna” (meu eu) é feminina”. (BUTLER, 2003, p. 105).

Porém, a própria Butler aponta o perigo de uma interpretação errônea de suas idéias acerca do *drag* e sua função, afirmando que o importante em sua teoria é retomar a categoria do sexo para discutir como a mesma se constrói como norma na sociedade, sendo o conceito de *drag* um exemplo do que ela chama de performatividade (BUTLER, 1994, p. 44-45). Para Butler “não há a necessidade de existir um ‘agente por trás do ato’, mas que o ‘agente’ é diversamente construído no e através do ato” (BUTLER, 2003, p. 205). Essa afirmação de Butler estabelece um ponto crucial em seu argumento ao diferenciar performance e performativo, pois o primeiro, ao contrário do último, implica a existência de um sujeito capaz de emular ou representar códigos, comportamentos e padrões predeterminados, tal como num teatro. Isso não quer dizer que no ato performativo não exista um sujeito propriamente dito, mas que essa categoria de sujeito encontra-se deslocada de seu eixo central a ponto de revelar a própria estrutura ideológica, lingüística e cultural da performance apresentada. Em outras palavras:

O fato de o gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isto também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulamentação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira do gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a “integridade” do sujeito (BUTLER, 2003, p. 195).

Em sua elaboração do conceito de *drag*, então, Butler está preocupada com o conceito de performatividade no sentido de contestar a própria necessidade de um sujeito tradicionalmente estruturado segundo padrões falocêntricos no processo de questionamento, imitação e subversão dos padrões socialmente aceitos do masculino e do feminino (BUTLER, 1994, p. 44-45). Em outras palavras, Butler se interessa pela performatividade como a possibilidade de literalmente brincar com as noções e crenças que nosso subconsciente internalizou sobre o que é ser masculino e o que é ser feminino. Quando questionada sobre a distinção sexo-gênero apresentada em *Problemas de gênero*, Butler afirma:

Uma das interpretações feitas acerca de *Gender Trouble* é que não há sexo, há apenas gênero e que o gênero é performativo. As pessoas então acreditam que se o gênero é performativo, ele deve ser radicalmente livre. Então, o que se tornou importante para mim ao escrever *Bodies that Matter*, foi retomar a categoria do sexo e ao problema da materialidade e questionar como o sexo poderia ser construído enquanto norma. [...]. O problema com o conceito de *drag* é que eu o ofereci como um exemplo de performatividade, embora o mesmo tenha sido entendido como o paradigma da performatividade (BUTLER, 1994, p. 44).<sup>66</sup>

Ao revisar como o conceito de *drag* foi entendido, Butler busca enfatizar os perigos de se ver o gênero como um tipo de improvisação teatral ou um espetáculo. Não se trata apenas de uma simples escolha de representar um gênero hoje e outro amanhã. Não existe tal construção ou desconstrução de uma identidade pela deliberada utilização de artifícios teatrais com intuito transgressor, isto é, não basta se vestir com roupas do outro sexo, maquiar-se, assumir traços masculinos ou femininos e simplesmente achar

---

<sup>66</sup> “[...] one of the interpretations that has been made of *Gender Trouble* is that there is no sex, there is no sex, there is only gender, and gender is performative. People then go on to think that if gender is performative it must be radically free. So what became important to me in writing *Bodies that Matter* was to go back to the category of sex, and to the problem of materiality and to ask how it is that sex itself might be constructed as a norm. [...] the problem with drag is that I offered it as an example of performativity, but it has been taken up as the paradigm for performativity”. (Tradução nossa).

que se trocou de gênero. Sexo e gênero são manifestações culturais e o ponto central para Butler é brincar com os limites e crenças que nosso subconsciente internalizou como sendo ou masculinos ou femininos, diminuindo assim a distância entre as categorias, possibilitando mesmo a fusão de elementos dos dois gêneros, mas, sobretudo chamando a atenção para a própria construção ideológica dos mesmos:

A performance do *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero sendo performado. Mas estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero. Se a anatomia do performista já é distinta de seu gênero, e se os dois se distinguem do gênero da performance, então a performance sugere uma dissonância não só entre sexo e performance, mas entre sexo e gênero, e entre gênero e performance. Por mais que crie uma imagem unificada da “mulher” (ao que os críticos se opõem frequentemente), o travesti também revela a distinção dos aspectos da existência do gênero que são falsamente naturalizados como uma unidade através da ficção reguladora da coerência heterossexual. Ao imitar o gênero, o *drag* revela implicitamente a estrutura imitativa do próprio gênero – assim como o sua contingência (BUTLER, 2003, p. 196).

Em outras palavras, a contribuição de Butler nas discussões de gênero não recai somente sobre essa postulação de que o gênero se apresenta como performance, sendo possível revelar suas arbitrariedades e inconsistências com bases em paródia e imitação. Butler vai além evidenciando como o próprio discurso feminista por vezes se estrutura de forma a perpetuar aquilo que ele pretende criticar. Para ela, da mesma forma que o discurso patriarcal determinou posições sociais e papéis sexuais fixos para homens e mulheres, por vezes o discurso feminista incorreu no erro de não abarcar diferentes possibilidades de entendimento do feminino, como se houvesse uma essência do feminino compartilhada por todas as mulheres. Dessa forma, Butler evidencia sua preocupação com as outras possibilidades de manifestação de gênero, questionando assim todo um sistema que privilegia uma heterossexualidade compulsória e que sempre rejeitou os traços e elementos desviantes:

A tarefa não consiste em repetir ou não, mas em como repetir ou, a rigor, repetir e por meio de uma proliferação radical do gênero, afastar as normas do gênero que facultam a própria repetição. Não há ontologia do gênero sobre a qual possamos construir uma política, pois as ontologias de gênero sempre operam no interior de contextos políticos estabelecidos como injunções normativas, determinando o que se qualifica como sexo inteligível, invocando e consolidando as restrições reprodutoras que pesam sobre a sexualidade, definindo as

exigências prescritivas por meio das quais os corpos sexuados e com marcas de gênero adquirem inteligibilidade cultural. A ontologia, é, assim, não um fundamento, mas uma injunção normativa que funciona insidiosamente, instalando-se no discurso político como sua base necessária (BUTLER, 2003, p. 213).

Isto posto, podemos iniciar a tarefa de lermos as obras de Charlotte Brontë sob a ótica das teorias de gênero como performance, objetivando evidenciar sua visão da tradicional dicotomia entre o masculino e o feminino e suas representações na sociedade vitoriana do século XIX. Procura-se demonstrar que em todas as suas obras a autora preocupou-se em denunciar as inconsistências e incoerências do padrão de moralidade e sexualidade vigente na época e que sua estratégia para abordar essa delicada e polêmica questão foi valer-se da subversão dos estereótipos na elaboração de suas personagens centrais.

O conceito de gênero como performance proposto por Judith Butler e sua aplicação para a análise literária das obras de Brontë focando-se na questão das diferenças de gênero possibilita um entendimento mais abrangente das inovações apresentadas nos romances a serem aqui discutidos. Uma vez que a temática de gênero foi abordada por Brontë de forma questionadora ou conflitante com os padrões de sexualidade vigentes no século XIX, pode-se afirmar que suas escolhas podem não ter sido adequadamente interpretadas, desencadeando revisões pouco satisfatórias para *The Professor*, *Villette* e *Shirley*, especificamente. Entretanto, através dos conceitos de *drag* e de gênero como performance apresentados por Butler, pode-se ler o conjunto da obra de Brontë sob uma nova ótica, menos binária e antagônica, capaz de acentuar o caráter político e crítico dos questionamentos e caracterizações por vezes paródicas apresentadas por Brontë em suas obras, numa época em que tal postura crítica e explícita não compactuava com o padrão ideológico vigente.

## Capítulo 3

**Figuras dissonantes: a performance de gênero em *The Professor* e *Jane Eyre*.**

[...] homens e mulheres são tão diferentes: eles estão numa posição tão diferente. As mulheres têm tão poucas coisas para pensar – os homens tantas; você pode sentir amizade por um homem enquanto ele é quase indiferente a você. Muito do que alegra sua vida parece depender dele, ao passo que nenhum brilho de interesse nos olhos dele se refere a você. [...] Desejo cinquenta vezes por dia ter uma profissão. [...] Mas o trabalho árduo e o aprendizado de profissões, segundo eles, deixam a mulher masculina, vulgar, não é algo feminino.<sup>67</sup>

Charlotte Brontë, *Shirley* (BRONTË, 1995, p. 558).

Se os homens pudessem nos enxergar como realmente somos eles ficariam um pouco surpresos; mas os homens mais espertos, mais astutos, estão frequentemente iludidos em relação à mulher; eles não nos lêem claramente; eles nos interpretam erroneamente, tanto para o bem quanto para o mau: sua boa mulher é uma coisa esquisita, meio boneca, meio anjo; sua mulher ruim quase sempre um demônio. As mulheres entendem os homens melhor do que os homens entendem as mulheres.<sup>68</sup>

Charlotte Brontë, *Shirley* (BRONTË, 1995, p. 620).

O homem é realmente um ser intrigante quando você observa – de certa forma – toda a fragilidade – daquilo que ele considera – sua fortaleza.<sup>69</sup>

Charlotte Brontë em carta à amiga Ellen Nussey, 1854 (citado por BARKER, 1998, p. 389).

---

<sup>67</sup> “[...] men and women are so different: they are in such a different position. Women have so many few things to think about- men so many; you may have a friendship for a man, while he is almost indifferent to you. Much of what cheers your life may be dependent on him, while not a feeling or interest of a moment in his eyes may have reference to you. [...] I wish it fifty times a day I had a profession. [...] But hard labor and learned professions, they say, make women masculine, coarse, unwomanly”. (Tradução nossa).

<sup>68</sup> “If men could see us as we really are, they would be a little amazed; but the cleverest, the acutest men are often under an illusion about women; they do not read them in a true light; they misapprehend them, both for good and for evil: their good woman is a queer thing, half doll, half angel; their bad woman almost always a fiend. Women read men more truly than men read women”. (Tradução nossa).

<sup>69</sup> “Man is indeed an amazing piece of mechanism when you see- so to speak – the full weakness – of what he calls – his strength”. (Tradução nossa).

Charlotte Brontë, por meio de uma hábil manipulação de estratégias narrativas, explora a tensão potencial quando duas ou mais personagens, aparentemente contraditórias por representarem as imagens emblemáticas da distinção entre os gêneros, são colocadas em um mesmo patamar. Contrariando a tradição de focar estereótipos do feminino e também do masculino, Brontë inova não apenas por criticar abertamente essas figuras idealizadas e artificiais, mas, sobretudo, por colocar personagens dissonantes em posição de destaque nas narrativas sem atrelar à sua caracterização um tom moralista.

Dessa forma, pode-se dizer que em todas as quatro obras de Charlotte Brontë existe um questionamento acerca da performance de gênero que permite melhor entendimento da visão da autora acerca da subjugação feminina na sociedade vitoriana. Ao focar tão direta e explicitamente o embate de forças entre os ideais de masculinidade e feminilidade, Brontë possibilita que o paralelismo vigente no século XIX entre sexo e gênero e a crença em uma suposta essência do feminino capaz de justificar uma postura submissa da mulher sejam não apenas examinados, como também questionados. Como resultado tem-se a evidência da arbitrariedade da própria ideologia do período e a inabilidade de muitos em representar seu papel de gênero de forma coesa e condizente com o esperado.

*The Professor*, primeiro romance de Charlotte Brontë ainda sem tradução em língua portuguesa, foi rejeitado nove vezes antes de ser publicado postumamente em 1857. Em 1851, numa carta para o editor George Smith acerca de mais uma rejeição, Brontë confessa seu receio de que *The Professor* não seria conhecido por ninguém, alegando que talvez o mérito que permeasse o livro não estivesse visível a olho nu (SMITH, 1995, p. 207). Entretanto, as poucas resenhas dessa obra inevitavelmente tendem a ressaltar as inconsistências e falhas da narrativa, alegando que a mesma não possui grandes méritos e que sua leitura se justificaria apenas pelo desejo de um estudioso das obras de Charlotte Brontë em conhecer sua primeira aventura novelística (BEER, 1975; EAGLETON, 1975; RUTH, 2003; PLASA, 2004). Mas, onde estariam, então, os méritos aos quais Brontë alude em sua carta? Seria mesmo *The Professor* uma obra tão inconsistente e sem apelo literário algum?

Acredito que não e, embora concorde que em alguns momentos *The Professor* não apresenta o mesmo vigor e dinamismo que as obras subseqüentes, percebo na narrativa um elemento importante para o entendimento da visão de Brontë acerca das relações de gênero e da forma como seriam exploradas nas obras posteriores. Tal elemento fundamental estaria canalizado na tentativa quase obsessiva do protagonista, William Crimsworth, em revelar-se exímio leitor do ser feminino, embora se recusasse a ver que sempre acabava interpretando os signos supostamente femininos de forma errônea.

Lutando arduamente para ler as mulheres ao seu redor de acordo com o código de conduta e moral com que havia aprendido, William não consegue perceber quão estereotipada e arbitrária sua visão e suas expectativas são. Quanto mais tenta se aproximar do ideal de feminilidade que a sociedade valoriza, mais William se angustia ao reconhecer a incompatibilidade com seus próprios ideais e anseios e, sobretudo, a artificialidade do modelo imputado à sociedade. Além disso, William também sofre por ansiar representar o papel masculino de forma condizente com o ideal, não reconhecendo suas deficiências e inconstâncias ao longo da narrativa.

Enfatizando-se a performance de gênero, a leitura de *The Professor* ascende a um novo patamar. Dessa forma, possibilita-se não apenas vislumbrar os primeiros passos de Brontë rumo ao questionamento aberto dos papéis sexuais e da subjugação feminina na sociedade vitoriana, mas também nos convida a rever os clichês e estereótipos rígidos e auto-excludentes que estamos habituados a usar em relação ao período vitoriano.

### **A performance de gênero masculina: lendo o signo feminino em *The Professor***

Um exemplo do gênero *bildungsroman* narrado em primeira pessoa, *The Professor* pode ser dividido em três grandes etapas, cada qual correspondendo a uma fase no processo de maturação do protagonista e também, a meu ver, do processo de leitura e entendimento do paradigma de gênero vigente na sociedade vitoriana. A primeira fase evidencia a tentativa do protagonista de ganhar a vida seguindo a tradição familiar ao lado do irmão; a segunda apresenta sua ida para Bruxelas em busca de melhores condições de vida e seu posterior sucesso como professor em escolas e pensionatos

locais; e a terceira fase discute o retorno de William, já casado, para a terra natal, onde leva uma vida próspera ao lado da esposa, do filho e do melhor amigo.

A narrativa começa com William Crimsworth escrevendo uma carta para o único amigo que fez durante seus anos em Eton, relatando que após sair da instituição, sem saber o que fazer da vida, acaba recusando duas ofertas de seus tios: a de se ingressar na vida religiosa e a de contrair matrimônio com uma de suas primas e decide tentar a vida junto ao irmão. Embora desprovido de meios básicos para prover por si mesmo, William considera-se superior ao irmão e também a todos ao redor, julgando-os pelo som desagradável da fala, que a seu ver denota uma inferioridade intelectual e cultural (BRONTË, 1995, p. 1060).

Em *The Professor* o mundo nos é oferecido sob a ótica por vezes cruel de William, que apesar de ser um típico sujeito na periferia do sistema (*outsider*) por ser órfão, sozinho, desprovido de recursos financeiros consistentes e exilado, boa parte da narrativa, em terras estrangeiras, julga-se superior em sua formação acadêmico-intelectual. Além disso, William piamente acredita que essa bagagem cultural lhe possibilita ter acesso a detalhes e nuances que passariam despercebidas aos olhos menos treinados dos outros. Sua postura tende a ser sempre crítica, principalmente em relação ao feminino e ele tender a fazer de seu discurso o do dominador, do senhor, mesmo quando se encontra de fato em posição social inferior em relação aos outros homens.

Mas que tipo de olhar é esse apresentado por William Crimsworth? Estaria ele em consonância com o ideal do período? Não seria um olhar paródico visto que provinha de um ser “míope” (BRONTË, 1995, p. 1042), que tinha em alta conta sua própria capacidade de ler além da superfície, de poder identificar nuances e sutilezas que passariam despercebidas a outros olhos, mas que sempre acabava incorrendo em erros de julgamento? Na realidade, podemos observar que o olhar de William muda de acordo com cada etapa de sua jornada e mesmo quando o protagonista almeja evidenciar certo senso de superioridade, sua leitura acaba revelando muito mais uma dificuldade de lidar com o que foge do ideal e do padrão que ele esperava encontrar. De fato, podemos dizer que o olhar desempenha papel fundamental em todas as obras de Brontë, sendo inúmeras as passagens nas quais as personagens dão vazão ao ato de observar, de olhar e se

estiverem perdidas num transe hipnótico, se vêem propelidas a exteriorizar suas observações e críticas.

Quando reencontra o irmão após 10 anos de ausência e é apresentado à sua cunhada, a primeira coisa que William faz é escrutiná-la da cabeça aos pés em busca de algo mais consistente do que simples beleza e graça. Os traços fisionômicos e a voz com uma expressão infantil são, de acordo com William, “uma graça aos olhos de Edward e seriam também para a maioria dos homens, mas não para mim. Procurei seus olhos, desejando ler neles a inteligência que não pude discernir em sua face nem ouvir em sua fala” (BRONTË, 1995, p. 1061).<sup>70</sup> O que segue é uma extensa descrição da compleição física da mulher, enfatizando todos os detalhes que a ele lhe parecem desagradáveis ou simplesmente fúteis e, com base nesse julgamento, William predispõe-se a não gostar da cunhada e fica mais do que grato quando seu irmão lhe proíbe de qualquer tentativa de aproximação familiar.

Entretanto, o que William não enfatiza é que ele não se deu ao trabalho de efetivamente conversar com essa mulher para encontrar os tão desejados traços de inteligência a que refere: o que ele ouve são apenas comentários da cunhada com os serviçais. Não estaria William, então, prejudgando o primeiro exemplar feminino apresentado na narrativa com base em sua relação fria com o sexo masculino encarnado na figura do irmão? Uma vez que o irmão, perante os olhos da sociedade, seria efetivamente o detentor do papel de senhor, poderíamos pressupor que ele serviria de modelo para a inserção social do protagonista, mas é justamente o contrário que Brontë nos oferece.

Embora William alegue saber que seu irmão não era dado a demonstrações de sentimento, ele também não esconde que tinha esperanças nesse reencontro, visto que havia rompido com seus tios e sabia que tal ato agradaria profundamente a Edward. William chega mesmo a expressar, em sua carta ao amigo de Eaton, que ansiava não “encontrar severo desapontamento” (BRONTË, 1995, p. 1059)<sup>71</sup>, mas quando o momento de rever seu irmão chega, ao invés de uma recepção amistosa, Edward se limita

---

<sup>70</sup> “[...] a charm in Edward’s eyes, and would be so to those of most men, but they were not to mine. I sought her eyes, desirous to read there the intelligence which I could not discern in her face or hear in her conversation”. (Tradução nossa).

<sup>71</sup> “[...] of encountering severe disappointment”. (Tradução nossa).

apenas a observá-lo dos pés à cabeça, mostrando estar descontente com o que via e tratando-o com a maior frieza.

O que se tem nesse momento é um William diferente daquele que se posicionara de forma superior e escrutinizadora em relação à cunhada. Embora afirmasse estar orgulhoso de sua capacidade de suportar o olhar de Edward com altivez e sem demonstrações de fraqueza, William indaga se encontraria na figura da cunhada alguém diferente com quem se sentiria confortável para “revelar algo de minha real natureza” (BRONTË, 1995, p.1059).<sup>72</sup> Pode-se depreender dessa fala que William, apesar de agir conforme os ditames sociais na maior parte do tempo, mostrando-se ativo e refreando sentimentos que poderiam ser interpretados como fraquezas em sua constituição masculina, na verdade não se sentia confortável nesse papel. Alguns críticos apontam que, na verdade, William tende a ser a personagem masculina de características mais femininas que Brontë criou (HOEVELER e JADWIN, 1997; PLASA, 2004), sendo mesmo tido como “curiosamente andrógino” (GILBERT e GUBAR, 1984, p. 319).<sup>73</sup> Não compactuo totalmente com essa visão, a meu ver, reducionista da personagem, uma vez que simplesmente dizer que William é afeminado em sua caracterização não contribui para a discussão sobre os papéis de gênero apresentada por Brontë. Em outras palavras, mais interessante e relevante do que afirmar que William poderia ser entendido como um protagonista afeminado para a época é acompanhar a sua mudança de postura em relação à dicotomia de gênero apresentada pela personagem durante as três etapas da narrativa. O ponto final nos apresentará um William menos severo no olhar, mais complacente com as figuras femininas e mais consciente de suas próprias fraquezas e inconsistências.

Na primeira parte da narrativa, então, William vale-se de seu olhar crítico e mordaz como forma de proteção, um escudo contra uma realidade que ele percebia não ser atraente a seus olhos, nem promissora de acordo com seus anseios. Apesar de ter proposto seguir a carreira do irmão para ganhar a vida, William sabe que até aquele momento sua vida tinha girado em torno das expectativas e anseios de terceiros, primeiro de seus tios, depois de Edward. Sua formação intelectual adquirida na renomada Eton e que várias vezes seria usada por William na narrativa como justificativa para seus

---

<sup>72</sup> “[...] to show something of my real nature”. (Tradução nossa).

<sup>73</sup> “[...] curiously androgynous”. (Tradução nossa)

comentários mordazes, provaria ser de pouca serventia prática ao regressar para casa. De fato, pode-se mesmo questionar se a formação intelectual havia sido tão sólida e produtora assim, visto que na carta usada como introdução à narrativa, não se entrevê nenhum sinal de tristeza por ter deixado a zona de conforto experimentada em Eton. Há também o indício de que William não teria sido aluno brilhante e figura popular durante esse tempo. Ao encontrar-se com Edward, as perspectivas de inserção social com o auxílio do irmão se mostram improváveis visto que o irmão deixa bem claro que não pretende auxiliá-lo de nenhuma forma e que sua relação deve ser estritamente profissional.

Sob essa ótica, William destoa do clichê de masculinidade que tradicionalmente atrelamos à sociedade vitoriana: não é descrito como o homem seguro de si, poderoso e influente, capaz de prover por si e por sua família, tampouco é uma figura totalmente avessa a demonstrações de sentimentos. Na verdade William reconhece em si um espécime inferior face os outros homens, principalmente em relação ao seu ideal de masculinidade, Edward, como a citação abaixo nos mostra:

Olhei para ele: medi sua constituição robusta e proporções poderosas; vi meu próprio reflexo no espelho sobre a lareira; me diverti comparando essas duas figuras. Na fisionomia parecia com ele, embora não fosse tão belo; meus traços eram menos regulares; [...] em corpo eu era imensamente inferior – mais magro, mais fraco, mais baixo. Enquanto animal, Edward me superava de longe e se provar ser tão superior em intelecto quanto em físico serei seu escravo [...] Teria eu então força intelectual para enfrentá-lo? Eu não sabia; nunca tinha experimentado (BRONTË, 1995, p. 1064).<sup>74</sup>

Por reconhecer-se inferior em relação a Edward e por saber que não poderá contar com ele, William canaliza suas frustrações parodiando a figura masculina do irmão. Para tentar se reconhecer no papel masculino tradicional, William assume uma postura mordaz face o sexo feminino, único grupo com o qual ele poderia sentir-se superior e assim exercer o poder tal como Edward. Não digo com isso, entretanto, que William busca se pautar exatamente pelo mesmo padrão do irmão no sentido de agir como ele, mas que anseia em ver-se inserido no meio de forma plena, podendo gozar das prerrogativas que a

---

<sup>74</sup> “I looked at him: I measured his robust frame and powerful proportions; I saw my own reflection in the mirror over the mantel-piece; I amused myself with comparing the two pictures. In face I resembled him, though I was not so handsome; my features were less regular [...] in form I was greatly inferior--thinner, slighter, not so tall. As an animal, Edward excelled me far; should he prove as paramount in mind as in person I must be a slave—[...] Had I then force of mind to cope with him? I did not know; I had never been tried”. (Tradução nossa).

ideologia de gênero garantia ao sexo masculino na sociedade vitoriana. Mas uma vez que William se vê inicialmente motivado pela frustração e pelo rancor de não ser tratado com mais dignidade por parte do irmão, suas primeiras tentativas de representação do ideal de masculinidade são frustrantes e paradoxais. Assim, por mais que anseie pela companhia feminina para mostrar-se capaz de “sentir e verbalizar o prazer do contato social – que eu não era, em suma, um bloco, uma peça de mobiliário, mas um homem de ação, pensante e com sentimento” (BRONTË, 1995, p. 1066)<sup>75</sup>, o resultado é um fracasso. William apresenta muito mais uma figura “cansada, solitária, reservada, como a de um tutor ou de uma governanta desolada” (BRONTË, 1995, p. 1066)<sup>76</sup>. Essa atitude inevitavelmente afasta as representantes do sexo feminino, ao mesmo tempo em que profundamente agrada Edward por ver a frustração estampada nos olhos do irmão.

William continuará tentando emular Edward, sempre de forma fracassada, até quando, cansado da frieza do irmão, decide tentar a vida em outro lugar, longe de seu olhar castrador e repressor. Nem mesmo as tentativas de aproximação e ajuda de Hunsden, parceiro comercial de Edward que simpatiza com a figura de William, são capazes de mudar sua cabeça e ele decide partir. De fato, Hunsden parece ser a única personagem capaz de acessar o íntimo de William, verbalizando tudo que ele luta para esconder ou disfarçar. Hunsden chega mesmo a dizer que William deve deixar de lado sua postura arrogante, sarcástica e pretensiosa perante Edward uma vez que ele não detinha nenhum poder, não poderia alterar em nada o curso das coisas, nem possuía possibilidades concretas de contrair uma união vantajosa que lhe garantisse melhor status e provento (BRONTË, 1995, p. 1075). Mais do que isso, Hunsden é bastante incisivo em apontar para William a falta de aplicabilidade prática de tudo aquilo que ele mais valoriza em si em oposição à Edward: “talvez você se considere inteligente e polido; leve seu intelecto e refinamento para o mercado e me diga em bilhete pessoal qual o valor deles”. (BRONTË, 1995, p. 1075).<sup>77</sup>

Entretanto, parece ser um paradoxo a ênfase atribuída por William à sua formação intelectual e o fato de que ele viria a se tornar renomado professor em terras estrangeiras

---

<sup>75</sup> “[...] feel and communicate the pleasure of social intercourse--that I was not, in short, a block, or a piece of furniture, but an acting, thinking, sentient man”. (Tradução nossa).

<sup>76</sup> “[...] weary, solitary, kept down like some desolate tutor or governess”. (Tradução nossa).

<sup>77</sup> “You think perhaps you look intelligent and polished; carry your intellect and refinement to market, and tell me in a private note what price is bid for them”. (Tradução nossa).

ao se levar em consideração que Brontë afirma no prefácio da obra sua intenção de criar um protagonista capaz de prover por si mesmo sem usufruir da ajuda de ninguém:

Eu disse a mim mesma que meu herói deveria trabalhar para ganhar a vida como eu tinha visto homens reais ganhando a deles – que ele nunca deveria ter um tostão que não fosse ganho por ele – que nenhuma mudança repentina o trouxesse dinheiro e status; que por menor que fossem suas posses, deveriam ser ganhas com o suor do seu rosto; que antes de encontrar um repouso, ele deveria galgar pelo menos metade da “Montanha da Dificuldade,” que ele não deveria nem mesmo se casar com uma dama bela ou de posição (BRONTË, 1995, p. 5)<sup>78</sup>

Embora sua intenção tenha sido oferecer uma personagem masculina mais auto-suficiente, na prática William se encontra distante dessa idealização: ele revela-se muito mais fraco do que forte, tanto física quanto emocionalmente. É preconceituoso com os outros ao seu redor, tanto homens quanto mulheres, não ganha a vida com o suor do seu trabalho, mas muito mais através de num golpe de sorte ao ser nomeado professor de um pensionato e, apesar de efetivamente não casar-se com uma mulher de posição, deseja imensamente que isso aconteça, pelo menos em boa parte da narrativa. William chega mesmo a ter sua honra questionada por Hunsden que jocosamente diz que a ele só restaria ser resgatado da situação humilhante na qual se encontrava por uma mulher: “sua única chance de ganhar prestígio está em casar-se com uma viúva rica ou fugir com uma herdeira” (BRONTË, 1995, p. 1053)<sup>79</sup>. Obviamente a escolha das mulheres com as quais William poderia se envolver também revela sua inadequação, visto que ele, como demonstrado, não estaria apto a contrair um casamento vantajoso escolhendo para futura esposa uma jovem bela, cândida e de posses. A ele só lhe restava desposar uma viúva ou contentar-se em viver com uma mulher numa relação que perante a lei não teria validade alguma.

Por mais que tentasse denotar um aparente poder sobre as mulheres por encontrar-se na posição de mestre, de professor e por mais que contasse com a ajuda e intercessão

---

<sup>78</sup> “[...] I said to myself that my hero should work his way through life as I had seen real living men work theirs--that he should never get a shilling he had not earned--that no sudden turns should lift him in a moment to wealth and high station; that whatever small competency he might gain, should be won by the sweat of his brow; that, before he could find so much as an arbour to sit down in, he should master at least half the ascent of "the Hill of Difficulty;" that he should not even marry a beautiful girl or a lady of rank”. (Tradução nossa).

<sup>79</sup> “[...] your only chance of getting a competency lies in marrying a rich widow, or running away with an heiress”. (Tradução nossa).

de amigos poderosos e influentes como Hunsden e Vandenhutte para crescer profissionalmente, William sofria por reconhecer-se inferior em relação ao seu irmão, e também em relação aos outros homens. Dessa forma, William não pode ser entendido com uma personagem masculina forte segundo os padrões da época. Nesse sentido, até mesmo a aparente emasculação da personagem (GILBERT e GUBAR, 1984; HOEVELER e JADWIN, 1997; PLASA, 2004) ganha novo sentido podendo se entendida menos em termos depreciativos e mais como uma escolha consciente da autora, objetivando chamar a atenção do leitor para a arbitrariedade não apenas da visão machista de William em relação às mulheres, mas também para a artificialidade presente no próprio ideal de masculinidade do período.

O contraponto entre figuras masculinas idealizadas em conformidade com o padrão vitoriano fica ainda mais intrigante quando se coloca Hunsden e Crimsworth lado a lado. Ambos parecem ser ao mesmo tempo complementares e ambivalentes: os dois apresentam um histórico familiar glorioso, mas enquanto William luta por encontrar seu lugar ao sol sem sucesso, Hunsden é um *bom vivant*. Ambos apresentam certo apelo emocional em sua constituição, mas enquanto William reluta em exibir esse traço em público, Hunsden vale-se dele de forma agressiva para conseguir o quer. Ambos anseiam encontrar uma mulher que lhes incite o prazer intelectual e não apenas o estético, mas Hunsden possui um senso prático, preferindo permanecer solteiro a abrir mão de suas convicções e talvez seja esse senso prático de Hunsden que mais o difira do protagonista.

De fato, William narra suas memórias de um ponto de vista muito peculiar, como se vivesse num mundo só seu, numa realidade na qual suas limitações haviam sido apagadas, como num passe de mágica, dando lugar a um homem resoluto, vigoroso, poderoso e indispensável, capaz de gozar das mesmas prerrogativas que Hunsden e Edward tinham livremente. Entretanto, enquanto Hunsden parece reconhecer suas limitações, William faz do engodo sua marca e não apenas busca representar algo que não é, como também reluta em admitir o quanto sua representação de masculinidade se revela paródica aos olhos do leitor.

Talvez esteja aí o problema central de entendimento da obra e, sobretudo, da personagem, fato esse que pode justificar sua rejeição. Muito provavelmente a caracterização de William como um protagonista absurdamente ingênuo em sua leitura de

mundo tenha sido tomada ao pé da letra pelos editores e também pelos críticos contemporâneos de Brontë. Nesse sentido, William não seria um bom modelo de masculinidade a ser apresentado. Provavelmente, também, as aparentes inconsistências narrativas da obra – a presença do narrador que não consegue sustentar uma posição de poder e uma constância de ação nem mesmo quando narra suas memórias – contribuíram para que *The Professor* fosse visto como uma tentativa mal-lograda por parte de Brontë de representar o masculino.

Entretanto, insisto ser difícil crer que Brontë teria se deixado incorrer em falhas na construção das personagens em *The Professor*, principalmente se levarmos em consideração suas obras subsequentes nas quais as personagens possuem nuances e sutilezas que não passam despercebidas aos olhos de leitores e críticos. A meu ver, Brontë deliberadamente constrói William como um narrador não confiável, mas, sobretudo, um protagonista absurdamente inconsistente de suas características masculinas. Se a obra parece não ter muita ação, nem muita mobilidade, isso acaba por evidenciar a estranheza potencialmente causada quando um protagonista do sexo masculino não consegue sustentar o tipo de discurso vigoroso, ágil e coerente, tradicionalmente associado à voz masculina. Talvez seja mesmo por isso que a narrativa parece deixar o leitor em suspense, como se ele estivesse esperando o momento no qual William se rebelaria contra sua própria subjugação e assumiria as rédeas da sua vida como um típico exemplar masculino vitoriano. Porém, num padrão que se repetiria em suas outras obras, Brontë parece extrair prazer em frustrar, de certo ponto, as expectativas dos leitores.

Quando sua dificuldade chega então ao limite e William parece não mais tolerar sua posição de quase escravo do irmão, sem usufruir daquilo que mais aprecia e se orgulha que é sua formação intelectual, William busca algo novo para si. Nesse momento Hunsden sugere uma viagem para a Bélgica acompanhada de uma carta de recomendação para obter alguma posição profissional e William aceita imediatamente. Na Bélgica, embora não fosse sua intenção original, acaba obtendo a posição de professor de inglês num pensionato para rapazes, e é justamente em terras estrangeiras que William Crimsworth mais se revelará ingênuo em suas crenças e leituras e mais paródico em sua representação de masculinidade.

Ao ouvir pela primeira vez o título pelo qual será conhecido a partir daquele momento, William automaticamente reage dizendo “eu não sou mestre” (BRONTË, 1995, p. 1066) <sup>80</sup> sendo então apaziguado por seu benfeitor que explica que o termo se refere simplesmente à ocupação de professor na Bélgica. A reação de William é relevante no sentido que, mais uma vez, revela a dicotômica relação de poder experimentada pelo protagonista que se julga superior aos demais homens e, sobretudo às mulheres, mas que se assusta quando lhe é imputado um título que a seus olhos denota uma posição superior, de domínio, de poder não apenas intelectual, mas também social.

Ao postar-se perante os alunos pela primeira vez, sem ter tido oportunidade de se preparar por uns dias como ele mesmo gostaria, a primeira reação de William é de crítica: o tom e a pronúncia de seus alunos parecem ferir-lhe os tímpanos e, embora apenas algumas horas antes William tivesse desejado expressar-se com a mesma desenvoltura em francês ao ouvir uma conversa alheia, agora ele se mostra absurdamente arrogante e intransigente. Seu único comentário é “eles não estavam satisfeitos, percebi, mas eles estavam impressionados e da forma como eu gostaria que estivessem” (BRONTË, 1995, 1068). <sup>81</sup> Tal afirmação, que poderia passar despercebida, tende a acentuar mais uma vez a inadequação da representação de masculinidade de William, que insiste em representar o papel do exemplar masculino superior, forte, impassível, mesmo quando as situações não são favoráveis. Ele não possui bom domínio do idioma dos alunos, nunca havia exercido aquela função antes e não havia tido tempo para se preparar como desejava, e por isso decide avaliar os alunos rapidamente de forma a não ficar numa posição comprometedor, de avaliação e julgamento de suas próprias falhas. Mesmo assim, e apesar de certa relutância em se expor demais, ele afirma “[...] quase não ousei falar por medo de revelar minhas próprias deficiências” (BRONTË, 1995, p. 1069). <sup>82</sup> Apesar disso, William acredita que sua representação é convincente o suficiente para garantir-lhe, talvez pela primeira vez, o exercício do poder de fato. Contrariando o modelo imputado por Edward, William pretende apresentar-se como o ideal a ser seguido por aqueles jovens rapazes:

---

<sup>80</sup> “[...] I am not a professor”. (Tradução nossa).

<sup>81</sup> “[...] they were not pleased, I saw, but they were impressed, and in the way I wished them to be”. (Tradução nossa).

<sup>82</sup> “[...] I hardly dared to speak for fear of betraying my own deficiencies”. (Tradução nossa).

[...] e eu esforcei-me por incorporar ao meu sotaque o tom compassivo de um ser superior, que, tocado pelo extremo desamparo, que de início apenas excitou seu escárnio, concede em seguida o auxílio (BRONTË, 1995, p. 1069) <sup>83</sup>

A representação de masculinidade de William é tão falha que ele tende a ser a personagem masculina de Brontë que na prática menos ameaça a autonomia feminina. Por mais cruéis e mordazes que suas visões sobre o feminino se revelem, ele não exerce perigo em potencial para essas mulheres, sobretudo para aquela com quem acaba se unindo. Seus primeiros contatos com os exemplares femininos após tornar-se professor são no mínimo peculiares e marcados por sua frustração em relação ao sexo oposto. Inicialmente desilude-se ao perceber que a janela de seu quarto que dava para o jardim do pensionato de meninas encontrava-se lacrada por questões de decoro. Entretanto, William rejubila-se ao saber das intenções de Madame Zoraide Reuter, diretora do pensionato de meninas e noiva de seu empregador atual, em contratá-lo para ministrar aulas para as jovens que ele tanto desejava observar. Zoraide apresenta-se como um enigma, um livro que William quer decifrar, pois não se parece com o que esperava encontrar numa mulher:

lendo a natureza feminina tal como representada na poesia e na ficção, poder-se-ia pensar que ser constituída de sentimento, [...] aqui está um exemplar, dos mais sensatos e respeitáveis também, cujo principal ingrediente é o raciocínio abstrato (BRONTË, 1995, p. 1098). <sup>84</sup>

Ao estabelecer um contraponto entre a figura de Zoraide e a idealização comumente oferecia pela literatura, Brontë nos faz entrever dois fatos importantes. Primeiro, a autora não compactua com a idealização da mulher na literatura, com personagens femininas reconhecidas por seus sentimentos, sua abnegação e notória falta de inteligência, mas também não adere à idealização da figura masculina como sendo invariavelmente forte e superior. Segundo, faz coincidir sua postura crítica com a voz contraditória e não muito resoluto de um protagonista do sexo masculino que se revelara um narrador não muito confiável e convincente, mas que mesmo não ganhando a simpatia dos leitores, nem se

---

<sup>83</sup> “[...] and I endeavored to throw into my accents the compassionate tone of a superior being, who, touched by the extremity of the helplessness, which at first only excited his scorn, deigns at length to bestow aid”. (Tradução nossa).

<sup>84</sup> “[...] to read of female character as depicted in Poetry and Fiction, one would think it was made up of sentiment [...] here is a specimen, and a most sensible and respectable specimen too, whose staple ingredient is abstract reason”. (Tradução nossa).

mostrando superior em seu próprio meio, age como se fosse um semideus perante as mulheres.

Qual seria então o efeito dessa crítica? Provavelmente o de acentuar a arbitrariedade e artificialidade da própria expectativa de que a mulher deveria ser sensível e desprovida de intelecto, crença essa corroborada pela ideologia do período, conforme discutido anteriormente. William poderia simplesmente ter aludido à inteligência de Zoraide sem trazer a literatura à tona, mas muito da crítica de Brontë se perderia nesse sentido, pois como bem sabemos a literatura se prestava muitas vezes a reforçar os ideais de decoro, inocência, beleza e candura típicos para as mulheres. Poder-se-ia alegar, entretanto, que a afirmação não é tão direta e clara assim, podendo passar despercebida por muitos leitores. Acredito que ela passou e ainda passa despercebida por muitos. Mesmo assim, não podemos negar que Brontë começa a dar indícios do estilo narrativo que adotaria nas obras subseqüentes. Nelas as críticas à ideologia do feminino na sociedade vitoriana seriam por vezes apresentadas de forma sutil, oriundas de personagens secundárias ou mesmo inicialmente representativas do ideal, mas sempre procurando trazer a contribuição da literatura na perpetuação da subjugação feminina para discussão.

Qual é o efeito da natureza assertiva e resoluta de Zoraide sobre William? Mais do que um enigma que ele quer decifrar, Zoraide passa a ser o objeto secreto dos desejos do narrador que acredita piamente que ela está encantada com sua figura superior. Ledo engano o de William, pois, mais uma vez, sua inabilidade de ler os sinais femininos será evidenciada. De forma semelhante às moças casadoiras tradicionais dos romances da época, podemos acompanhar o protagonista fazendo planos de união com Zoraide, ao mesmo tempo em que se desencanta cada vez mais com o que vê nas suas alunas, que aos seus olhos são interesseiras, manipuladoras e vis. Quanto mais afirma sua aversão ao padrão de comportamento das moças do pensionato, cujos movimentos pareciam sempre motivados pelo interesse de ganhar a atenção masculina e, conseqüentemente, contrair um bom matrimônio, mais William admira e venera Zoraide, exultando seu intelecto, decoro e assertividade. Ele chega mesmo a expressar que preferiria casar-se com um exemplar da estirpe de Zoraide do que com as garotas fúteis do pensionato:

a idéia de me casar com uma bela boneca, ou com uma ingênua, sempre foi abominável para mim: sei que uma bela mulher, uma doce mulher, pode ser o suficiente para a lua de mel, mas quando o fogo da paixão esfriar, que horrível encontrar um monte de cera e madeira

deitado em meu peito, uma idiota envolta em meus braços e lembrar que eu a tomei por minha igual [...] saber que eu deverei passar o resto da minha miserável vida com uma criatura incapaz de entender o que eu digo, de apreciar o que penso, ou de simpatizar com o que sinto (BRONTË, 1995, p. 1107).<sup>85</sup>

Entretanto, apesar de fantasiar com Zoraide e idolatrá-la por ela apresentar intelecto e assertividade, coisas que ele prezava tanto, William acaba descobrindo que ela não apenas não está interessada nele, como também se encontra de casamento marcado com M. Pelet, diretor do pensionato de rapazes, fato esse até então desconhecido por ele. Sua reação imediata vem na forma de um desejo de vingança, como se estivesse ultrajado em sua masculinidade e, quando questionado por Zoraide se aceitaria ser uma espécie de tutor da jovem Frances Henri, órfã e destituída como ele, William aceita objetivando fazer o possível para ferir a diretora através de sua postura ferina e quase cruel com Frances. O que William não pode prever nesse momento é que acabará se aproximando de Frances, se apaixonando por ela e sofrerá a suposta ira de Zoraide que demite Frances sem razão aparente, reforçando ainda mais o desejo de vingança do protagonista que faz o possível para reencontrá-la.

Pode-se dizer que a desilusão com Zoraide e a aproximação de Frances operam uma mudança no olhar do narrador, que chega mesmo a admitir sua falha de interpretação em relação às mulheres: “o que sabia eu da natureza feminina antes de chegar a Bruxelas? Muito pouco. E qual era minha noção dela? Algo vago, superficial, diáfano, radiante; agora que entro em contato com ela descubro ser de uma substância palpável o suficiente” (BRONTË, 1995, p. 1101).<sup>86</sup> Em outras palavras, se antes a visão de William compactuava com a idealização da figura feminina, agora ele se vê diante da percepção de que as mulheres são muito mais concretas e assertivas. Nesse momento, o olhar do protagonista parece se voltar sobre si mesmo de forma consciente pela primeira vez desde que começou a encarnar o papel do ser superior, e William acaba por reconhecer sua própria condição socialmente inferior perante a sociedade: “[...] uma angústia nova para

---

<sup>85</sup> “[...] the idea of marrying a doll or a fool was always abhorrent to me: I know that a pretty doll, a fair doll, might do well enough for the honeymoon, but when the passion cooled, how dreadful to find a lump of wax and wood laid in my bosom, an idiot clasped in my arms, and to remember that I made of this my equal [...] to know that I must pass the rest of my dreary life with a creature incapable of understanding what I said, of appreciating what I thought, or of sympathizing with what I felt”. (Tradução nossa).

<sup>86</sup> “What had I known of female character previously to my arrival at Brussels? Precious little. And what was my notion of it? Something vague, slight, gauzy, glittering; now when I came into contact with it I found it to be a palpable substance enough”. (Tradução nossa).

mim, perpassou meu coração: era a dor da mortificação de toda a humildade de minha posição e da inadequação de meus meios” (BRONTË, 1995, p. 1139).<sup>87</sup>

Mas quem é Frances Henri e por que ela consegue alterar a postura do protagonista perante o sexo feminino? Em linhas gerais, pode-se dizer que Frances é o oposto de Zoraide e a precursora da típica figura feminina que Brontë viria a acentuar em suas obras subseqüentes. Órfã, destituída de posses materiais, sozinha numa terra estranha, Frances é o protótipo da mulher que teria tudo para passar despercebida na narrativa. Entretanto, Frances tem duas qualidades que William admira mais do que tudo, que são a inteligência e a sede de aprender, mesmo que em condições adversas e assim acaba não apenas aceita por William como sua aluna, mas, sobretudo conquista, pouco a pouco, a indulgência e o amor do mestre.

No início William objetiva medir Frances com o mesmo olhar com o qual se decepcionou com Zoraide e com as garotas do pensionato, mas quando percebe que ela suportava a dureza do seu olhar e de seus comentários sem denotar sofrimento nem falsa abnegação, William acaba suavizando sua postura e seu olhar com a aluna. De fato, William reconhece em Frances a postura determinada e assertiva perante as dificuldades que ele mesmo não demonstrou quando subjugado por Edward. Em outras palavras, enquanto William sofre calado a ira e a humilhação imposta pelo irmão e depende de outros para tentar ganhar a vida de forma mais condizente com sua auto-imagem, Frances assume as rédeas de sua vida. Determinada a aprender um ofício que lhe era tedioso com o intuito de prover por si mesma e garantir a realização de um sonho distante, Frances insinua que deseja ser independente:

*Monsieur*, eu implorei para que minha tia me ensinasse a tecer assim que vim para Bruxelas, porque sabia que era um *métier*, uma ocupação fácil de aprender e que com a qual poderia ganhar algum dinheiro. Eu aprendi em poucos dias e rapidamente consegui trabalho [...]. Ganhei pouco dinheiro, e com esse dinheiro paguei pelos estudos que mencionei; um pouco gastei comprando livros, principalmente de inglês; em breve tentarei obter uma posição de governanta, ou professora, quando puder escrever e falar bem o inglês; [...] “J’ai mon projet”, ela disse em voz baixa (BRONTË, 1995, p. 1122).<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> “[...] a pang new to me shot across my heart: it was a pang of mortification at the humility of my position, and the inadequacies of my means [...]”. (Tradução nossa).

<sup>88</sup> “Monsieur, I begged my aunt to have me taught lace-mending soon after we came to Brussels, because I knew it was a *métier*, a trade which was easily learnt, and by which I could earn some money very soon. I

Porém, é como se o olhar de William ainda estivesse pautado pela idealização e sempre que se refere à Frances, mesmo quando acentuando sua aparente inferioridade intelectual face ao mestre, fica no ar a impressão de que ele não se permite ler a amada claramente, muito menos revelar tudo acerca dessa mulher sem sentir-se incomodado pelo que vê. Essa impressão fica mais nítida quando Frances é apresentada a Hunsden. Nessa cena, William assume a posição que poderia ser a de um mero espectador, num canto da sala, enquanto a amada e o amigo se engajam numa conversa animada. Mas de fato, o que temos é um protagonista excluído da conversa, como se nem mesmo estivesse presente no recinto, como se mais uma vez sua representação de masculinidade não se sustentasse perante outro homem capaz de melhor entreter uma mulher. William se resume a acompanhar a animada conversa dos dois e a admirar a transformação sofrida por Frances perante seus olhos, que se mostra cada vez mais alegre, articulada e preparada para discutir qualquer assunto: “ela agora me parecia linda; antes, ela apenas se assemelhava a uma dama” (BRONTË, 1995, p. 1174).<sup>89</sup>

Quando William percebe em Frances uma outra faceta que até então se encontrava oculta, a narrativa faz coincidir também certo silenciamento do protagonista e uma maior auto-afirmação por parte de Frances, que não apenas começa a aparecer mais ágil e assertiva—chegando mesmo a obter uma excelente colocação profissional um pouco antes de William perder seus dois empregos—mas também começa a verbalizar abertamente o que espera de sua união com Crimsworth, caso ele não aceite que ela continue a trabalhar e prover por si mesma:

Pense em mim me casando com você para ser mantida por você, *Monsieur!* Eu não poderia fazer isso; e quão monótonos meus dias seriam! Você estaria sempre fora, ensinando [...] e eu ficaria em casa, desempregada, e solitária. Eu ficaria deprimida e rabugenta, e você logo se cansaria de mim!  
(BRONTË, 1995, p. 1165).<sup>90</sup>

---

learnt it in a few days, and I quickly got work, [...]. I earned money a little, and this money I gave for lessons in the studies I have mentioned; some of it I spent in buying books, English books especially; soon I shall try to find a place of governess, or school-teacher, when I can write and speak English well; [...] j'ai mon projet," she added in a lower tone". (Tradução nossa).

<sup>89</sup> “[...] she now looked pretty; before, she had only looked lady-like”. (Tradução nossa).

<sup>90</sup> “Think of my marrying you to be kept by you, Monsieur! I could not do it; and how dull my days would be! You would be away teaching [...] and I should be lingering at home, unemployed, and solitary; I should get depressed and sullen, and you would soon tire of me!” (Tradução nossa).

Percebo certa ironia durante todo o episódio do pedido de casamento, que parece insinuar a comicidade do esforço de William em manter-se altivo e senhoril quando acaba de obter novo emprego, sem saber ao certo se teria êxito na nova empreitada. Frances também parece mostrar ironia, como se estivesse suavizando suas intenções de modo a levar William a crer que ele era e permaneceria o senhor da relação. Essa ironia me é sugerida inicialmente pela menção de que William a teria colocado sobre seus joelhos, mantido-a nessa posição, valendo-se de sua força, questionado os sentimentos que ela nutria por ele e, quando obtém um silêncio como resposta, demonstra sinais visíveis de alteração no seu habitual autocontrole. Quando a situação já está tensa e difícil o suficiente para William declarar-se e propor casamento, Frances imediatamente começa a dialogar com ele em francês e quando a resposta finalmente é oferecida e o pedido de casamento aceito, todo o suposto clima de romantismo e intimidade se esvai. O que se tem na seqüência são discussões mais pragmáticas, envolvendo inclusive o quanto cada um ganhava em sua profissão.

Em outras palavras, o relacionamento entre Frances e William começa a se desenrolar, morosamente, por volta do capítulo XIV, e agora, no capítulo XXIII, num momento que tinha tudo para ser romântico pelos padrões literários tradicionais, há uma reversão de tom. Tem-se, então, Frances desencadeando toda uma discussão financeira que frustra o prazer que William tem em imaginar-se capaz de ser o pleno senhor no sentido de prover por si e também por sua futura esposa: “existe algo deleitoso no poder masculino, algo consoante com seu orgulho decente, na idéia de tornar-se o provedor daquilo que ama – alimentando-a e vestindo-a, como Deus faz com os lírios no campo” (BRONTË, 1995, p. 1164).<sup>91</sup> Quando William tenta desencorajá-la a continuar trabalhando, pois estaria ganhando uma quantia, embora modesta, suficiente para prover pelos dois de forma simples, a resposta de Frances é, no mínimo, irônica: “quão rico você é, *monsieur!* [...] três mil francos [...] enquanto eu ganho apenas mil e duzentos [...]” (BRONTË, 1995, p. 1164).<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> “[...] there is something flattering to man’s strength, something consonant to his honorable pride, in the idea of becoming the providence of what he loves – feeding and clothing it, as God does the lilies of the field”. (Tradução nossa).

<sup>92</sup> “[...] how rich you are, *monsieur!* [...] three thousand francs! [...] while I get only twelve hundred [...]”. (Tradução nossa).

Além da explícita crítica à diferença salarial entre os sexos, a postura de Frances e sua fala estão imbuídas de um tom jocoso em relação ao protagonista. William parece não perceber que para Frances seu orgulho ao enfatizar o salário e a possibilidade de crescimento financeiro e profissional não passa de uma afirmação vazia, destituída de peso e de valor. É interessante observar a estratégia utilizada por Brontë nesse momento. Para obter a garantia de que continuará a exercer sua profissão, Frances lança mão da idealização que William conhece, reforçando que ele ficaria desapontado e desiludido ao reconhecer na sua esposa um mero adorno do lar. Ao invés de iniciar uma discussão acalorada, Frances momentaneamente compactua com o teatro de William, se faz passar pela futura esposa abnegada e preocupada com o bem-estar do esposo e leva Crimsworth a crer que foi benevolente em conceber a Frances um pequeno gesto de generosidade: “[...] será como você deseja, porque parece ser o melhor. Agora, como recompensa por meu pronto consentimento, dê-me um beijo voluntário” (BRONTË, 1995, p. 1164).<sup>93</sup>

Com a garantia de que Frances poderá continuar trabalhando após o casamento, a narrativa se encaminha rapidamente para seu final com uma mudança de tom por parte do narrador como que se os fatos prestes a serem compartilhados com o leitor não fossem importantes para merecer mais atenção por parte de William. Em não mais do que duas linhas no final do primeiro parágrafo do último capítulo, William anuncia seu casamento com Frances: “[...] nos dirigimos todos juntos para a capela Protestante, acompanhamos um ritual de acordo com o Common Prayer Book, e saímos casados” (BRONTË, 1995, 1176).<sup>94</sup> Quatro parágrafos depois, ele comenta rapidamente sobre o que aconteceu em um ano de casamento.

O ritmo narrativo de William no último capítulo difere radicalmente dos anteriores visto que ele não mais se perde em longas elucubrações, nem em meticulosas descrições de trejeitos, posturas e características físicas das outras personagens. De fato, William parece simplesmente ater-se à tarefa de rapidamente satisfazer alguma curiosidade por parte dos leitores acerca de seu presente. Se antes ele era absurdamente detalhista e metódico na exposição de seu ponto de vista, agora é como se nada fosse intrigante para

---

<sup>93</sup> “[...] and you shall have your own way, for it is the best way. Now, s a reward for such ready consent, give me a voluntary kiss.” (Tradução nossa).

<sup>94</sup> “[...] we drove all together to the Protestant chapel, went through a certain service in the Common Prayer Book, and she and I came out married”. (Tradução nossa).

ganhar-lhe a atenção. Mesmo quando Frances o interpela após um ano de casados dizendo não estar satisfeita com a diferença salarial entre eles, apesar de seu esforço profissional ser equivalente ao do marido e propõe a abertura de uma escola, William permanece numa postura passiva. Ele parece mesmo estar alheio ao que se passa, limitando-se a concordar com o plano da esposa e no parágrafo seguinte ele relata que em dez anos no mercado prosperaram imensamente.

Não há na primeira parte do último capítulo nenhum sinal do William Crimsworth mordaz, sarcástico em relação aos outros, determinado a ser o senhor de todas as coisas. Essa figura é substituída por um protagonista mais comedido em suas observações, mais contido em suas falas e descrições, mais passivo em sua própria presença. Mesmo quando Frances insiste em continuar chamando-o pelo título de *Monsieur*, existe uma reversão de expectativas porque na prática ela é que parece mandar na relação, tanto profissional quanto pessoal, como William deixa a entrever:

Ela era a diretora da escola deles, mas mantinha um prazer em vê-lo ensinando [...] sua alegria era fazer de mim ainda o senhor em todas as coisas. [...] Em casa ela era outra mulher: a senhora diretora desaparecia frente aos meus olhos, e Frances Henri, minha pequena bordadeira, era magicamente devolvida aos meus braços (BRONTË, 1995, p. 1178).<sup>95</sup>

Em outras palavras, é como se houvesse uma inversão no relacionamento de Frances e William em termos de papéis de gênero. Embora William continuasse exercendo a função de mestre no pensionato, quem efetivamente detém o poder na esfera pública é Frances: é ela que sugere a abertura de uma escola visto que trabalhava tanto quanto William e ganhava muito menos do que ele; é ela que coloca o plano em ação e inicia o negócio, e é ela a melhor propaganda para escola, pois muitos desejavam que as jovens fossem “refinadas pela Senhora Crimsworth” (BRONTË, 1995, p. 1177).<sup>96</sup> É interessante observar que mesmo assim ela continua a referir-se ao marido de forma impessoal, alegando que o título de *Monsieur* lhe cabia bem, evidenciando assim não apenas uma preferência, mas, sobretudo um ato intencional, pois equivale a dizer que

---

<sup>95</sup> “[...] she was the principal of their own school, but kept on taking pleasure seeing him teaching. [...] her joy to make me still the master in all things. [...] at home she was another woman: the lady directress vanished from before my eyes, and Frances Henri, my own little lace-mender, was magically restored to my arms [...]”. (Tradução nossa).

<sup>96</sup> “[...] polished off by Mrs. Crimsworth”. (Tradução nossa).

Frances vale-se de seu poder e autoridade para garantir a William a ilusão de que é ele quem exerce influência sobre o mundo ao seu redor. Segundo o próprio narrador, ele deveria “interessar-se por aquilo que a ela interessava” (BRONTË, 1995, p. 1177) <sup>97</sup> e não o contrário como seria de se esperar pelo padrão de papéis de gênero na sociedade vitoriana.

Já na esfera privada, embora William se iluda com a idéia de que a esposa encarna a figura do anjo do lar, Frances permanece forte e resoluta, ditando regras não apenas para o gerenciamento da casa, mas também para o tipo de relacionamento entre eles nas suas nuances mínimas. Por exemplo, embora William exija que ela converse com ele somente em inglês, Frances insiste em contrariá-lo, no que ele admite a possibilidade de que sua demonstração de poder não surtisse o efeito desejado sobre ela: “[...] ao invés de corrigir o erro, parecia encorajar sua repetição” (BRONTË, 1995, p. 1178). <sup>98</sup> Além disso, mesmo quando Frances prostra-se ao lado de William deleitando-o com sua dificuldade de entendimento da poesia de Wordsworth que o marido a imputava como punição, seu prazer em ser o mestre em seu próprio lar não perdura. De fato, “sempre às nove horas eu era abandonado” (BRONTË, 1995, p. 1179) <sup>99</sup> para que Frances pudesse cumprir sua missão e garantir o bem estar das alunas e também de seu único filho.

A postura paterna de William é de fato intrigante: sua primeira referência à existência do filho vem de forma impessoal, distante, delegando a responsabilidade para Frances já que “o referido Victor era obviamente o próprio garoto dela, nascido no terceiro ano do nosso casamento [...]” (BRONTË, 1995, p. 1179). <sup>100</sup> Quando novamente Victor é trazido à cena, William somente enfatiza seu amor pelos livros e a constante presença e influência que Hunsden exerce sobre a criança. Hunsden é tido como aquele que sempre se preocupa em ofertar um brinquedo ou mesmo um animal de estimação para Victor, ou contar-lhe histórias juntamente com a mãe.

Na realidade, alguns críticos chegam a insinuar que não apenas William teria ciúmes de Victor com Frances, mas que o menino seria fruto de uma relação extraconjugal de Frances com Hunsden, o que justificaria o distanciamento entre as

---

<sup>97</sup> “[...] to become interested in what interested her”. (Tradução nossa).

<sup>98</sup> “[...] instead of correcting the fault, it seemed to encourage its renewal”. (Tradução nossa).

<sup>99</sup> “[...] always at nine o'clock I was left abandoned”. (Tradução nossa).

<sup>100</sup> “[...] the said Victor was of course her own boy, born in the third year of our marriage [...]”. (Tradução nossa).

personagens (BEER, 1975; TROMLY, 1982; KUCICH, 1985; RUTH, 2003; WHITTINGTON, 2004). William parece ter essa desconfiança e ao relatar o episódio no qual tem que matar o cachorro que Hunsden deu de presente para Victor por suspeita de ele ter contraído raiva, William primeiro explica que seria inútil tentar consolar a criança. Seria melhor deixar isso a cargo de Frances e quando o menino se acalma e o procura pedindo perdão, William comenta que “Victor não seria verdadeiramente filho de seu pai, se essas considerações, essas razões [...] não produzissem algum efeito nele” (BRONTË, 1995, p. 1183).<sup>101</sup> Mais adiante, observando o filho conversando com Hunsden, William admite existir algo na união dos dois que ele, William, não compartilha: “Victor tem uma preferência por Hunsden [...] que eu mesmo nunca gozei. Frances, também, acompanha isso com certa ansiedade velada [...]” (BRONTË, 1995, p. 1183).<sup>102</sup>

No entanto, o que é mais relevante na terceira parte de *The Professor*, a meu ver, é a inversão de papéis no círculo familiar dos Crimsworth. Se antes o mundo nos era interpretado por William, cabendo à Frances aprender com ele, agora temos uma Frances cada vez mais assertiva e resoluta, mesmo quando se coloca numa posição de aparente submissão perante o marido. William também muda, sendo cada vez mais passivo no âmbito familiar.

Essa diferença no estilo narrativo de William no último capítulo pode ser lida de duas formas: primeiro, poderíamos dizer que para ele o âmbito privado não possui o mesmo apelo intelectual, o mesmo ardor e, por isso, a descrição de sua vida em comum com Frances não passa de detalhes domésticos que interessam apenas às mulheres. Em segundo lugar, poderíamos interpretar o recolhimento de William como o reconhecimento de sua inabilidade em exercer o poder tal como desejava ou julgava ser capaz por ser um representante do sexo masculino.

Em outras palavras, William experimenta um processo de crescimento efetuado de forma contrária ao esperado numa obra *bildungsroman*, no qual o resultado final de sua jornada parece ser o reconhecimento de que sua superioridade é ilusória. Nem mesmo quando suas hipóteses e suposições mais prosaicas são desmentidas durante sua estada

---

<sup>101</sup> “[...] Victor would have been no true son of his father, had these considerations, these reasons, [...] produced no effect on him”. (Tradução nossa).

<sup>102</sup> “[...] Victor has a preference for Hunsden; [...] than any I ever entertained for that personage myself. Frances, too, regards it with a sort of unexpressed anxiety [...]”. (Tradução nossa).

em Bruxelas, William consegue reconhecer e admitir as falhas de seu julgamento e a superioridade demonstrada pelas demais personagens, sobretudo as femininas. Somente após o casamento com Frances é que alguns sinais de mudança são percebidos, com a adoção por parte de William de uma postura mais plácida e compassiva, embora não se possa garantir que seja motivada por uma verdadeira transformação ou por uma dificuldade em se sobrepor à figura cada vez mais determinada e resoluta da esposa. O fato é que *The Professor* delinea as primeiras considerações de Charlotte Brontë acerca da desigualdade das relações de gênero tal como entendidas na sociedade vitoriana, mesmo que não as faça tão explicitamente e com personagens tão dissonantes do ideal como as de *Shirley* e *Villette*.

### **As diversas facetas do feminino em Jane Eyre**

Se em *The Professor* Brontë discute a subjugação feminina sob a ótica masculina e de forma mais velada e contida, em *Jane Eyre* a situação começa a se reverter. A autobiografia escrita *a posteriori* descreve a trajetória da jovem órfã Jane Eyre, desde sua infância marcada por maus-tratos por parte da tia e dos primos, até o casamento com Edward Rochester, seu antigo patrão. O enredo em linhas gerais é bem simples e mais uma vez, críticas à ideologia de gênero do século XIX são oferecidas por Brontë, embora ainda não de forma tão explícita como nas obras subsequentes.

Seguindo o padrão iniciado em *The Professor*, Brontë oferece uma protagonista destituída de todos os atributos tidos como essenciais segundo a ideologia do feminino na sociedade vitoriana e apresenta ao leitor as dificuldades vivenciadas por essa mulher rumo a uma melhor inserção social. Apesar da aparente simplicidade do enredo, a forma como a qual Brontë constrói sua narrativa faz de *Jane Eyre* uma obra famosa e aclamada, que enfatiza diferentes temas e motivos.

Se traçarmos um contraponto entre Jane e William, protagonista de *The Professor* fica evidente a mudança no estilo narrativo adotado por Charlotte Brontë. No primeiro romance, também apresentado como uma autobiografia, William tem dificuldade em abandonar sua postura altiva e mesmo sarcástica em relação aos outros, independente da sua posição inferior econômica e socialmente. No segundo, em narrativa também em

primeira pessoa, Jane trilha um caminho diferente, buscando não apenas dialogar com o leitor, mas, sobretudo racionalizar sobre os eventos e experiências de sua vida. Como resultado dessa mudança sutil de perspectiva, pode-se dizer que Jane poderia apresentar-se como uma figura mais verossímil, mais palpável, mais humana do que William e, como narradora, mais confiável e de mais fácil identificação do que o primeiro (CRAIK, 1968; WARHOL, 1996; GODFREY, 2005).

Embora Jane posicione-se de forma mais próxima ao leitor numa relação repleta de empatia, questiono se a protagonista seria realmente tão confiável como narradora. A forma como Jane narra sua trajetória, minimizando alguns fatos e supervalorizando outros, somada a sua caracterização oscilante, ora tida como selvagem e mesmo descontrolada, ora como dócil e reservada, é um indício de que a obra teria algo a mais a oferecer em termos de questionamento da ideologia de gênero no século XIX. A meu ver, é como se Brontë, ao perceber que a estratégia utilizada em *The Professor* não surtiu o efeito desejado visto que a obra foi rejeitada nove vezes, tivesse se apropriado de uma fórmula notoriamente bem-sucedida para trabalhar uma temática que lhe era tão cara como a condição feminina, mas sob um outro viés, numa abordagem mais sutil, porém potencialmente mais crítica.

De fato, numa carta para seu editor em 1848 Brontë lamenta que tantos ataques teriam sido apresentados à conduta feminina numa esfera individual e não à condição inferiorizante da mulher na sociedade. Segundo ela, era relativamente fácil perceber a raiz dos problemas, mas difícil oferecer soluções imediatas e concretas quando a maioria das mulheres se via numa posição de prover pelo sustento da família em condições não muito favoráveis: “quando uma mulher tem uma família para criar e educar, [...] e quando o seu destino a isola, suponho que ela deva fazer o que for possível – viver como for possível [...]” (BARKER, 1998, p. 190).<sup>103</sup> Nesse sentido, poder-se-ia dizer que a preocupação de Brontë em suas obras não recairia sobre o destino de personagens isoladas, mas que essas seriam emblemáticas de dificuldades recorrentes no período. Caberia à Brontë, então, a tarefa de verbalizar tais situações de forma a potencializar a discussão das motivações e expectativas por trás de determinadas escolhas e padrões de

---

<sup>103</sup> “[...] When a woman has a little family to rear and educate [...] - when her destiny isolates her – I suppose she must do what she can – live as she can [...]”. (Tradução nossa).

comportamento e postura. Mais importante do que questionar o retorno de Jane para Rochester, ou o casamento de Shirley em obra homônima, por exemplo, seria tentar entender as motivações por trás de tais atos, e a estratégia utilizada para obtenção de tal fim. Dessa forma, poder-se-ia ler a trajetória pessoal das personagens em termos das experiências vivenciadas por muitos dos leitores, o que contribuiria para a discussão da própria ideologia de gênero que motivava e condicionava a posição inferiorizante e sem perspectivas das mulheres na sociedade vitoriana.

Talvez essa pequena mudança no tom utilizado em *Jane Eyre* tenha contribuído para a identificação da autoria da obra como sendo feminina, embora Brontë tenha publicado o romance sob o pseudônimo de Currer Bell. De fato, as primeiras resenhas de *Jane Eyre* enfatizam não apenas o caráter intenso da narrativa, mas também o nível de identificação com a protagonista, insinuando que essa só poderia ser fruto de uma mente feminina, pois somente uma mulher poderia compreender as angústias e expectativas de Jane (LEWES, 1847, citado por O'NEILL, 1968; THACKERAY, 1847, citado por O'NEILL, 1968; *The Westminster Review*, 1847, citado por O'NEILL, 1968; *The Christian Remembrancer Review*, 1848, citado por O'NEILL, 1968; BARKER, 1998). Uma das críticas mais explícitas nesse sentido nos é fornecida pelo revisor no periódico *The Christian Remembrancer* que afirma:

Currer Bell é um mero *nom de guerre*, talvez um anagrama. Porém, nós, de nossa parte, não podemos duvidar que o livro seja de autoria de uma mulher [...] quem, de fato, exceto uma mulher, teria se proposto [...] a encher três volumes com a história do romance de uma mulher? (citado por O'NEILL, 1968, p. 13- 14).<sup>104</sup>

Porém, *Jane Eyre* não apresenta uma miríade de comentários explícitos sobre a condição feminina, e por vezes tenho a impressão que Brontë chega mesmo a ser mais comedida em seus comentários do que em *The Professor*. Em seu primeiro romance, é como se a questão feminina fosse atacada sem reservas por parte de Brontë, acentuando-se não apenas as arbitrariedades do duplo padrão de moralidade do período, mas, sobretudo, a idealização masculina em relação à mulher que acabava privando-a de uma inserção social mais plena. Já em *Jane Eyre*, por estarem as críticas diluídas num

---

<sup>104</sup> “[...] Currer Bell is a mere *nom de guerre*, perhaps an anagram. However, we, for our part, cannot doubt that the book is written by a female [...] who, indeed, but a woman, could have venture [...] to fill three volumes with the history of a woman’s heart?” (Tradução nossa).

romance narrado por uma voz feminina, o efeito, a meu ver, tende a ser inicialmente abrandado. Acredito que a maioria dos leitores da segunda obra de Brontë e me incluo nesse grupo quando tive meu primeiro contato com a narrativa, se concentra na resolução dos empecilhos ao romance de Jane e Rochester, mas não transfere as dificuldades vivenciadas pela protagonista e, sobretudo, seus comentários em relação à postura de outras mulheres, para uma esfera mais ampla. Nesse sentido, sempre me pareceu obscuro o fato de *Jane Eyre* ocupar posição de destaque na trajetória de Brontë. De fato, sobre o papel ocupado por *Jane Eyre* no cânone literário, R.B. Martin afirma ser intrigante o fato de o romance ser considerado “o maior romance feminista em seus primórdios, embora não exista nenhum indício no texto de qualquer anseio por igualdade política, legal, educacional ou mesmo intelectual entre os sexos” (MARTIN, 1966, p. 93-94).<sup>105</sup>

Embora as críticas à ideologia de gênero em *Jane Eyre* não sejam tão explícitas, acredito que simplesmente ler a narrativa como a história da pobre governanta que busca um lugar ao sol e inevitavelmente o conquista é pouco em virtude do potencial da obra. Se levarmos em consideração o nível de conscientização apresentado pela autora em suas outras obras na discussão da condição feminina, ler *Jane Eyre* atendo-se simplesmente ao enredo de uma simples estória de amor parece-me tarefa reducionista.

Se *Jane Eyre*, mesmo sem apresentar um discurso aberto sobre a desigualdade entre os sexos, acabou sendo considerada um marco feminista em seus primórdios, deve haver algo mais forte, seja em sua caracterização, temática ou mesmo estrutura narrativa, capaz de justificar tal relevância. A meu ver, existe a possibilidade de tal elemento encontrar-se na forma como as personagens, sobretudo Jane, emulam os ideais de gênero de era vitoriana, deixando entrever uma postura política e crítica mais intensa e consistente do que seria possível de se imaginar, atendo-se apenas ao enredo romanceado. Acredito que a caracterização de Jane, com algumas discrepâncias em sua postura perante as outras personagens, nos permita interpretar a representação de gênero com base em escolhas políticas de incorporar ou não elementos tradicionalmente associados ao sexo feminino. Em outras palavras, a maturação de Jane nessa narrativa de gênero *bildungsroman* concerne também o aprendizado de estratégias de performance e mesmo subversão das

---

<sup>105</sup> “[...] The novel is frequently cited as the earliest major feminist novel, although there is not a hint in the book of any desire for political, legal, educational, or even intellectual equality between the sexes”. (Tradução nossa).

diferenças de gênero a fim garantir à protagonista melhores condições de ascender socialmente.

Sob a forma de uma autobiografia, pode-se dizer que Brontë explora em *Jane Eyre* o universo de um grupo de mulheres - as governantas - que teria tudo para se ver sem perspectivas de vida, sem anseios pessoais, apenas desempenhando seu papel de serviçal. Brontë inova, entretanto, ao fazer de sua governanta a protagonista e ao destituir a narrativa de um tom condescendente em relação às dificuldades vivenciadas por ela. Ao invés de apresentar uma personagem amargurada face às inúmeras dificuldades e sofrimentos vivenciados, Brontë nos introduz uma mulher resoluta, obstinada, corajosa e determinada a ocupar um lugar ao sol por seus próprios meios.

Poder-se-ia dividir a narrativa *bildungsroman* em cinco fases, cada qual correspondendo a uma etapa no processo de desenvolvimento pessoal da protagonista e, a meu ver, de aprendizado sobre como reverter as expectativas dos demais em termos de gênero. Tem-se inicialmente a descrição da infância de Jane junto a parentes que claramente a vêem como inferior em Gateshead Hall. Durante os quatro capítulos dedicados à infância da protagonista, fica evidente sua inferioridade econômica e social face aos Reeds, sendo frequentes as descrições de maus tratos por parte dos primos, do isolamento imputado pela tia, de referências à dependência econômica de Jane e da falta de adaptação ao padrão familiar no qual se encontrava inserida, tudo isso narrado por ela *a posteriori*.

Mesmo não participando da maior parte das atividades sociais em Gateshead Hall junto com os primos e tia, Jane obtém prazer na literatura e no exercício de sua imaginação, muito embora eram raras as vezes que ela podia usufruir dessa liberdade: “eu era feliz então: feliz pelo menos a meu modo. Não temia nada exceto a interrupção” (BRONTË, 1995, p. 4).<sup>106</sup> Mesmo quando sua liberdade é tolhida e comentários sobre sua dependência econômica afloram, Jane mostra-se controlada, como se não tivesse dimensão clara da sua destituição e do que poderia ser feito para atenuá-la. Se inicialmente não reagia aos maus tratos - “acostumada ao abuso de John Reed, nunca me passou pela cabeça responder a ele, me preocupava em como resistir à agressão que

---

106 “[...] I was then happy: happy at least in my way. I feared nothing but interruption”. (Tradução nossa).

certamente acompanharia o insulto” (BRONTË, 1995, p. 5) <sup>107</sup>, aparentemente de uma hora para a outra Jane começa a dar sinais de inconformidade com o sofrimento imputado por seu primo passando a verbalizá-los abertamente: “meu terror tendo atingido seu clímax, outras sensações se sucederam [...] essas sensações acabaram predominando sobre o medo, e eu o ataquei como se estivesse fora de mim” (BRONTË, 1995, p. 5). <sup>108</sup>

Como resultado de sua primeira reação aos ataques e insultos constantes do primo, Jane passa a ser estigmatizada pelos demais moradores de Gateshead Hall como uma garota rebelde, de ímpetos quase incontroláveis, selvagens. É interessante observar como se assume que esses traços faziam parte da constituição de Jane: “mas isso sempre esteve nela [...] ela é uma criaturinha ardilosa. Eu nunca vi uma garota na sua idade com tamanha dissimulação” (BRONTË, 1995, p. 6). <sup>109</sup> Tal crença numa suposta agressividade ou dissimulação em Jane contrasta com a imagem que ela busca reforçar ao contar sua estória, e esse contraste, a meu ver, perpassa toda a narrativa.

Durante a sua narrativa, sobretudo quando fala de sua infância, é notória a insistência de Jane em apresentar-se como injustiçada face às falhas de caráter e de conduta dos primos que não sofriam qualquer tipo de punição por seus maus tratos e insinuações. Jane apresenta-se como verdadeira excluída da família Reeds, sempre buscando contrastar sua postura, a seus olhos, imaculada e correta para os padrões infantis, com o sofrimento e limitações imputados pelos membros da família que não a viam como igual. Toda a descrição do período passado em Gateshead Hall está entremeadada de questionamentos do porquê de seu sofrimento apesar de ser uma boa criança, reforçando as diferenças entre Jane e os demais, embora de forma tendenciosa, a meu ver.

Pelo tom empregado nos capítulos iniciais da narrativa, poder-se-ia dizer que Jane sinaliza não apenas o quanto a posição social acabava por influenciar e determinar o destino das pessoas, mas também o quanto sua representação de feminilidade, de acordo com o ideal do período, é prejudicada por sua destituição de atributos tidos como

---

107 “[...] Accustomed to John Reed's abuse, I never had an idea of replying to it; my care was how to endure the blow which would certainly follow the insult”. (Tradução nossa).

108 “[...] my terror had passed its climax; other feelings succeeded [...] these sensations for the time predominated over fear, and I received him in frantic sort”. (Tradução nossa).

109 “[...] But it was always in her [...] She's an underhand little thing: I never saw a girl of her age with so much cover”. (Tradução nossa).

essenciais ao sexo feminino. Assim, embora tanto Georgiana quanto Eliza tivesse suas falhas, sendo a primeira insolente e a segunda egoísta, o simples fato de serem não apenas belas, mas, sobretudo de uma família com algumas posses e reputação, garantia a elas uma indulgência face a seus pequenos delitos. Em relação a John, o simples fato de ser o homem da casa, embora apenas um garoto, lhe garantia impunidade não obstante sua tendência de intimidar e enfrentar mesmo sua mãe. Jane, por outro lado, mesmo fazendo, segundo ela, o possível para portar-se adequadamente, estaria numa situação irrevogavelmente negativa desde o princípio. Jane não passava de uma dependente, uma órfã destituída de qualquer posse, cuja posição futura incluiria, na melhor das hipóteses, um emprego como governanta ou professora e não poderia competir em igualdade com outras Georgianas e Elizas por casamentos vantajosos. Relembrando sua infância, Jane evidencia sua diferença em relação a todos ao seu redor e a falta de perspectiva que a acompanharia durante boa parte de sua vida:

Eles não estavam propensos a considerar com afeição uma coisa que não poderia simpatizar com nenhum deles; uma coisa heterogênea, oposta em relação a eles em temperamento, em capacidade, em tendências; uma coisa inútil, incapaz de atender seus interesses, ou de acrescentar a seu prazer; uma coisa perniciosa, nutrindo os germes da indignação de seu tratamento, do desdém do seu julgamento. Eu sabia que se tivesse sido uma criança mais vibrante, brilhante, despreocupada, exigente, bela, descomedida – embora igualmente dependente e sem amigos – a Senhora Reed teria suportado minha presença de forma mais complacente; seus filhos teriam nutrido por mim mais do que cordialidade de um sentimento de companheirismo; os serviços estariam menos propensos a fazer de mim o bode expiatório. (BRONTË, 1995, p. 8).<sup>110</sup>

Nesse contexto, é relevante quando Jane parece conduzir o leitor na busca por explicações para sua subjugação e sofrimento ao relatar o episódio no qual é colocada, após ter avançado sobre seu primo, de castigo no chamado quarto vermelho, onde seu tio havia falecido. Nesse cômodo, sozinha e na penumbra, Jane acredita estar sendo assombrada pelo fantasma do tio, vindo então a ter uma crise nervosa que acaba

---

<sup>110</sup> “[...] 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 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 scapegoat”. (Tradução nossa).

desencadeando seu envio para um internato, início de uma verdadeira mudança na sua vida.

É interessante observar que a descrição do cômodo acaba apresentando inicialmente uma metáfora, uma vez que é denominado quarto vermelho. Há uma clara alusão à intensidade e passionalidade da cor vermelha, mas segundo a descrição de Jane, o ambiente era frio e inóspito: “esse cômodo era gélido, porque raramente acendia-se a lareira; era silencioso, porque era longe do quarto das crianças e da cozinha; solene, porque raramente era visitado” (BRONTË, 1995, p. 7).<sup>111</sup> A incompatibilidade da apresentação racionalizada e fria desse ambiente com a carga simbólica que se poderia dele extrair evidencia-se na descrição dos acontecimentos dentro do referido cômodo, quando Jane está prestes a ter um colapso nervoso.

Observando tudo a seu redor, inclusive seu reflexo num espelho, Jane percebe-se de forma estranha, semelhante a um fantasma ou monstro das estórias que tão bem conhecia e nesse ambiente propício a associações livres do pensamento, Jane questiona, como se estivesse num transe, o porquê de sua condição desigual em Gateshead Hall:

Todas as tiranias violentas de John Reed, a indiferença orgulhosa de suas irmãs, toda a aversão de sua mãe, toda a parcialidade dos serviçais, surgiram em minha mente perturbada como um depósito escuro em um poço turvo. Por que eu estava sempre sofrendo, sempre apanhando, sempre acusada, para sempre condenada? Por que eu não poderia agradar? Por que era inútil tentar obter favores de qualquer um? [...] Eu não ousava cometer nenhuma falta: eu me esforçava para cumprir todas as obrigações, e eu era tida como mal-criada e ardilosa, rabugenta e sorrateira [...] “Injusto! Injusto” disse minha mente, forçada pelos estímulos agonizantes [...] e instigou algum expediente estranho para conseguir escapar dessa opressão insuportável [...] (BRONTË, 1995, p. 7- 8).<sup>112</sup>

A reação descontrolada de Jane, o grito que emite e que chama a atenção de todos na casa, foi interpretada por Gilbert e Gubar como o vislumbre de que a loucura pode ser uma possibilidade de saída para a subjugação feminina (GILBERT e GUBAR, 1984, p.

---

<sup>111</sup> “[...] This room was chill, because it seldom had a fire; it was silent, because remote from the nursery and kitchen; solemn, because it was known to be so seldom entered”. (Tradução nossa).

<sup>112</sup> “[...] All John Reed's violent tyrannies, all his sisters' proud indifference, all his mother's aversion, all the servants' partiality, turned up in my disturbed mind like a dark deposit in a turbid well. Why was I always suffering, always browbeaten, always accused, for ever condemned? Why could I never please? Why was it useless to try to win any one's favor? [...] I dared commit no fault: I strove to fulfill every duty; and I was termed naughty and tiresome, sullen and sneaking [...] Unjust!--unjust!" said my reason, forced by the agonizing stimulus [...] and instigated some strange expedient to achieve escape from insupportable oppression [...]”. (Tradução nossa).

340). De fato, as possibilidades imaginadas por Jane – escapar literalmente e escapar pela inanição - e mesma a possibilidade proposta por Gilbert e Gubar de escapar pela loucura foram de certa forma discutidos por Charlotte Brontë em outros romances, sendo comum as personagens femininas representarem um ou outro sintoma, como a loucura de Bertha em *Jane Eyre*, Caroline que quase morre de inanição em *Shirley*, a potencial histeria de Lucy em *Villette*.

A meu ver e, valendo da afirmação das próprias teóricas quando dizem “o pequeno drama representado “naquele dia” [...] é em si mesmo um paradigma de um drama maior que ocupa o livro inteiro” (GILBERT e GUBAR, 1984, p. 341),<sup>113</sup> Jane opta pela representação como possibilidade não apenas de escapar da situação atual – estratégia que se revela ineficaz – mas também como forma de rebeldia. Sempre me questionei o porquê da insistência de Jane em reforçar na narrativa a opinião que os outros tinham dela, primeiro como um ser indócil e quase insignificante, embora potencialmente boa. Sempre me incomodei com as freqüentes elucubrações da personagem no sentido de ora questionar sua subjugação, colocando-se na posição de injustiçada, ora sugerindo possuir qualidades mais nobres que dos outros exemplares do seu sexo, principalmente Blanche Ingram. De certa forma, me pergunto se não estaria Brontë se valendo da empatia de Jane com os leitores no sentido de instigá-los a questionar a motivação por trás dessas comparações estabelecidas pela protagonista.

Em outras palavras se, conforme discutido anteriormente, o ideal de feminilidade se reforçava por uma educação baseada no treino de atitudes e posturas valorizadas no chamado sexo frágil, poder-se-ia dizer que Brontë subverte os pressupostos dessa educação moralizante imbuindo sua protagonista de um senso crítico e de uma percepção acerca do duplo padrão de moralidade vigente. Brontë teria caracterizado sua protagonista de tal forma a possibilitar que ela viesse a transitar em diversas esferas incorporando elementos e padrões que ela reconhecia como comuns às mulheres daquele meio, sem, no entanto abrir mão de traços anteriormente assimilados. Jane, então, combina e funde imagens estereotipadas tradicionalmente conflitantes entre si. As imagens do anjo do lar e da mulher insana se acomodariam, ao mesmo tempo, na figura

---

<sup>113</sup> “[...] for the little drama enacted on “that day” [...] is in itself a paradigm of the larger drama that occupies the entire book”. (Tradução nossa).

de Jane, cuja caracterização tende, a meu ver, a minimizar os limites entre essas imagens ao invés de acentuá-los, pois com o desenrolar da narrativa a personagem tende a ser descrita de forma menos discrepante e mais consistente.

Sob essa ótica e, levando-se em consideração que a caracterização de Jane parece se sustentar com base nas diferenças de opinião que as personagens têm sobre ela e a sua própria auto-imagem, acredito que há em *Jane Eyre* a retomada e reelaboração do elemento performativo em relação ao gênero iniciado em *The Professor*. Se no romance anterior já existia uma tensão entre a representação de gênero, reforçando-se as discrepâncias e diferenças entre as personagens centrais – William, Frances, Zoraide e Edward – agora em *Jane Eyre* Brontë avança nessa proposta fazendo com que essa tensão se apresente de forma mais sutil, mas mais contundente, levando o leitor a pensar a condição feminina.

Como resultado desse tratamento apurado da condição feminina, poder-se-ia dizer que potencialmente se gera uma crítica da arbitrariedade da ideologia de gênero no século XIX com base na identificação com a personagem central. Pela empatia criada com Jane, uma mulher forte e obstinada, mas de princípios morais firmes e que sofre a imposição dessa ideologia, o leitor pode vir a questionar se a sociedade não estaria sendo injusta com ela e com as outras mulheres na mesma condição.

Dessa forma, e valendo-me também das discussões sobre gênero como ato performativo propostas por Judith Butler e discutidas no capítulo dois, atrevo-me a dizer que Brontë já estaria dando os primeiros passos em suas obras no sentido de perceber e sinalizar que papéis de gênero não devem ser entendidos como resultado direto das diferenças de sexo. A recorrência de personagens que parecem brincar com as expectativas relativas a gênero, tais como as assertivas Jane e Shirley em obras homônimas e a *voyeur* e teatral Lucy em *Villette*, parece compactuar com a visão de Butler. Para Butler, ao deslocar-se a representação de gênero de seu eixo estrutural predefinido, o resultado é de encurtamento da distância entre os modelos propostos e reforçados e acesso à própria construção ideológica. A meu ver, o que Brontë faz não está muito distante disso, uma vez que todas as suas protagonistas encontram-se deslocadas do eixo normativo e ideológico vigente no período.

Brontë, entretanto, em *The Professor* e *Jane Eyre* não avança o suficiente em termos de proposta de uma saída para a condição feminina, ficando muito mais no nível do questionamento e da potencialização de uma mudança, o que para sua época já foi um passo considerável em termos de caracterização de personagens, vindo mesmo a influenciar a forma pela qual suas obras foram recebidas e criticadas. De fato, acredito que a contribuição de Brontë é semelhante à de Butler, guardadas as devidas proporções, no sentido de tentar mostrar que é possível brincar com os pressupostos que limitam a plena inserção social das mulheres e questionar as rígidas convenções e distinções estabelecidas com relação ao gênero.

Após a narrativa da infância sofrida em Gateshead Hall, Jane é enviada para um período de internato em Lowood no qual deveria ser educada de acordo com suas possibilidades presentes e potencialidades futuras, conforme palavras de sua tia: "gostaria que ela fosse educada de maneira condizente com suas perspectivas [...] para ser de serventia, e para se manter humilde" (BRONTË, 1995, p. 19) <sup>114</sup> Em Lowood, apesar das tentativas iniciais de reforçar a imagem que a Senhora Reed tinha de Jane, ela acaba desenvolvendo não apenas seu lado intelectual, mas também uma postura mais crítica acerca do mundo. Em Lowood, também Jane aprenderia a lidar com as expectativas alheias de forma mais consciente, permitindo-se mesmo incorporar traços que inicialmente criticava a fim de negociar sua inserção social.

Há uma tendência em se enfatizar a crítica ao papel da religião na manutenção da subjugação feminina nos capítulos destinados a Lowood (BEER, 1975; PETERS, 1996; WHITTINGTON, 2004). Entretanto, mais do que focar na religião, Helen parece sinalizar para Jane, ainda que sutilmente, a carga de opressão e subjugação imputada às mulheres na sociedade, principalmente quando, discutindo o que Jane considera injustiças no tratamento com as internas, verbaliza que Jane precisa aprender a ver-se numa posição servil, pois esse será seu destino: "porém, será seu dever suportar isso, se você não puder evitá-lo: é inadequado e tolo dizer que você NÃO PODE SUPORTAR o que seu destino exige que você suporte" (BRONTË, 1995, p. 33). <sup>115</sup> Acredito ser possível interpretar a

---

<sup>114</sup> "[...] I should wish her to be brought up in a manner suiting her prospects [...] to be made useful, to be kept humble". (Tradução nossa).

<sup>115</sup> "[...] 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". (Tradução nossa).

fala de Helen não apenas como uma tentativa de enfatizar a necessidade de Jane mostrar-se mais dócil e submissa e assim evitar maiores problemas na escola, mas, sobretudo, como um lembrete do tipo de expectativas que a sociedade tinha em relação às mulheres, sobretudo aquelas às quais um casamento vantajoso não era perspectiva imediata.

Jane, porém, não consegue se ver em condições de suportar a subjugação de forma silenciosa e abnegada como Helen, isto é, não se imagina capaz de encarnar o papel exigido das mulheres como anjos, sempre colocando suas necessidades e anseios em segundo plano: “eu não podia compreender essa doutrina de resignação; e muito menos podia compreender ou simpatizar com a benevolência que expressava por quem lhe punia. Sentia, porém, que Helen Burns via as coisas sob uma ótica diferente da minha” (BRONTË, 1995, p. 33).<sup>116</sup> Para ela, Helen parece mesmo ser um enigma, pois Jane não consegue entender o que se passa na mente daquela garota calma, reservada e que suportava a humilhação como se nada tivesse acontecendo. A visão dualista de Jane, moldada pelos padrões da Gateshead Hall onde não havia posição intermediária em termos do que seria considerado o ideal, parecia não possuir lugar para uma figura ambígua como Helen. Entretanto, a complexidade da postura daquela garota, que tão naturalmente parecia combinar força e docilidade, teria um forte impacto no aprendizado sobre o feminino por parte de Jane, que chega mesmo a questionar-se quem estaria com a razão em termos de postura e comportamento: “suspeitei que ela pudesse estar com a razão e eu errada; mas eu não ponderei a questão intensamente: como Felix, eu a deixei assim para um momento mais conveniente” (BRONTË, 1995, p. 33).<sup>117</sup>

Jane, apesar da tentativa de doutrinação de Helen, insiste em rebelar-se, mesmo que silenciosamente, contra as injustiças e humilhações. É interessante observarmos a imagem que Helen tem de Jane, acentuando sua necessidade de fazer o necessário para ver-se pertencente ao grupo. Mesmo que inconscientemente, Jane busca ao seu redor modelos que lhe forneçam os mecanismos adequados para inserção e para tanto se mostra altamente observadora e escrutinizadora, conforme aponta Helen: “observei-a na classe essa manhã, e vi que você estava totalmente focada: seus pensamentos não pareciam

---

<sup>116</sup> “[...] 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”. (Tradução nossa).

<sup>117</sup> “[...] I suspected she might be right and I wrong; but I would not ponder the matter deeply: like Felix, I put it off to a more convenient season”. (Tradução nossa).

vagar” (BRONTË, 1995, p. 33).<sup>118</sup> Jane tem sede de aprendizado, não apenas intelectual, mas também da obtenção de uma fórmula que lhe garantisse ingresso na sociedade, visto que suas tentativas anteriores em Gateshead Hall – resignar-se silenciosamente ou rebelar-se furiosamente – não se apresentaram como eficazes, muito menos lhe aplacaram o medo da rejeição e da opinião dos outros. Uma das maiores angústias de Jane em Lowood é a percepção de que sua tentativa de adoção de uma postura mais agradável e adequada aos olhos alheios poderia ser minimizada quando comentários sobre seus episódios de descontrole em Gateshead Hall fossem compartilhados com todos e quando isso acontece, sua reação alterna entre profunda humilhação e inexplicável coragem: “eu não poderia suportar a vergonha de ficar em pé no meio da sala [...] exposta à visão geral num pedestal de infâmia. [...] Eu controlei a histeria crescente, ergui minha cabeça e fiquei firme no pedestal” (BRONTË, 1995, p. 39-40).<sup>119</sup>

De fato, é como se Jane começasse a vislumbrar nesse momento que a saída não estaria na substituição de um padrão por outro, pois mesmo que emulasse fidedignamente o papel de garota boa, servil e dócil, haveria sempre em sua constituição vestígios da de sua conduta anterior, pois ela não compactuava com esse ideal de abnegação. Destituída de beleza e *status* e estigmatizada pela opinião dos mais favorecidos, resta a Jane valer-se das armas disponíveis, e talvez a mais poderosa seja a sua habilidade de valer-se do seu aprendizado como forma de performance social.

A partir do episódio de humilhação em Lowood, quando suas supostas falhas de caráter são expostas de forma intensa pelo Sr. Brocklehurst, Jane parece alternar padrões de comportamento ao transitar por vários ambientes. Por vezes assume uma postura mais submissa e dócil, como quando se espelha na Senhorita Temple e acaba mesmo ganhando o respeito das demais colegas e alunas de Lowood:

eu havia extraído dela algo de sua natureza e muito de seus hábitos: pensamentos mais harmoniosos: o que pareciam ser sentimentos mais bem regulados tinham se tornado habitantes da minha mente. Eu tinha firmado um pacto com a obediência e com a ordem; estava reservada; acreditava estar contente: aos olhos dos demais, as vezes até

---

<sup>118</sup> “[...] I observed you in your class this morning, and saw you were closely attentive; your thoughts never seemed to wander”. (Tradução nossa).

<sup>119</sup> “[...] I could not bear the shame of standing on my natural feet in the middle of the room [...] exposed to general view on a pedestal of infamy. [...] I mastered the rising hysteria, lifted up my head, and took a firm stand on the stool”. (Tradução nossa).

mesmo aos meus, parecia uma personagem disciplinada e suave (BRONTË, 1995, p. 50)<sup>120</sup>

Em outros momentos, Jane apresenta-se absolutamente destemida e ousada, como quando engaja em longas discussões com Rochester como se compartilhasse com ele o mesmo background e o mesmo *status*, chegando mesmo a repreendê-lo quando esse tenta modificá-la antes do casamento: “Eu não sou um anjo”, disse, “e não serei um até a morte: serei apenas eu mesma. Sr. Rochester, você não deve esperar nem cobrar nada celestial de mim – porque isso não obterá” (BRONTË, 1995, p. 156).<sup>121</sup>

Acredito que Brontë aborda mais uma vez em suas obras a distinção rígida entre as imagens estereotipadas do feminino no século XIX, lançando mão dos próprios pressupostos excludentes dessa ideologia, num padrão que se repetiria e se intensificaria em *Shirley* e em *Villette*. Se em *The Professor*, Brontë já começa a adotar a estratégia de inicialmente reforçar o contraste entre imagens estereotipadas para paulatinamente ir obliterando as diferenças e aproximando as figuras, em *Jane Eyre* o padrão se repete, contando dessa vez com a contribuição da forte empatia gerada entre a protagonista e o leitor. A meu ver, Brontë elabora sua narrativa de forma a inicialmente incutir em Jane o peso do dilema de não saber exatamente qual imagem deveria realmente representar. Jane encontrar-se-ia, então, como se estivesse enclausurada entre os dois padrões dicotômicos tradicionais da ideologia de gênero, isto é, entre a mulher doce, angelical e a assertiva, transgressiva, fazendo com a mesma oscilasse constantemente na emulação ora de um ora de outro, até que ficasse claro tanto para ela quanto potencialmente para o leitor, que essas categorias rígidas e excludentes não faziam sentido, e que eram por si só insustentáveis e artificiais.

Sob essa ótica, sua postura quase descontrolada e indócil na infância não apenas contrasta fortemente com a sua tentativa de ser reservada e comedida durante o período final de permanência em Lowood, mas, sobretudo, com o seu posicionamento em Thornfield, onde Jane parece ser uma combinação das duas imagens anteriores.

---

<sup>120</sup>“[...] I had imbibed from her something of her nature and much of her habits: more harmonious thoughts: what seemed better regulated feelings had become the inmates of my mind. I had given in allegiance to duty and order: I was quiet: I believed I was content: to the eyes of others, usually even to my own, I appeared a disciplined and subdued character”. (Tradução nossa).

<sup>121</sup>“[...] I am not an angel,” I asserted; “and I will not be one till I die: I will be myself. Mr. Rochester, you must neither expect nor exact anything celestial of me--for you will not get it”. (Tradução nossa).

Principalmente junto a Rochester, Jane parece transitar facilmente entre as esferas potencialmente antagônicas, alternando demonstrações de docilidade e submissão com explosões de força intelectual e assertividade. Será, entretanto, um novo aprendizado para Jane, que se inicia quando ainda se encontra em Lowood prestes a abrir mão de um estilo de vida que muitos considerariam digno para aquela jovem órfã.

Quando a vida em Lowood não se mostra mais tão estimulante para Jane, ela decide partir em busca de novos horizontes. Reconhecendo-se destituída de um modelo de emulação de conduta, visto que Maria Temple acabara de contrair matrimônio e partira de Lowood, Jane sente-se na iminência de uma transformação em sua vida, sobretudo porque todo o confinamento e a restrição imposta pelo estilo de vida adotado na escola pareciam lhe tolher a liberdade.

Jane vê-se mais uma vez sozinha, destituída, infeliz, sem perspectivas, chegando mesmo no auge do desespero a clamar que a vida a proporcionasse “pelo menos uma nova serventia!” (BRONTË, 1995, p. 50).<sup>122</sup> Ao reconhecer que lhe faltava tudo, principalmente um modelo já que sua mente “tinha eliminado tudo que tinha pegado emprestado da Senhorita Temple – ou melhor, que ela tinha levado com ela a atmosfera serena que respirava em sua companhia” (BRONTË, 1995, p. 50)<sup>123</sup>, Jane intui o que fazer em busca de novos estímulos e candidata-se a uma posição de governanta. Antes de partir, entretanto, mais uma vez Jane tem sua representação de feminilidade examinada e contrastada, dessa vez com as das duas primas que na infância sempre se mostraram superiores e cruéis. Aos olhos de Bessie, antiga serviçal da tia de Jane, embora a beleza e *status* social de Georgiana e de Eliza continuassem superior, Jane havia adquirido outros atributos que faziam dela uma dama em potencial, uma figura mais próxima do ideal de docilidade e abnegação do período. O que Bessie não sabe é que Jane não se contenta com isso e deseja algo mais.

Jane vislumbra na possibilidade de ir para Thornfield trabalhar como governanta um novo estímulo – “desejava ir para onde houvesse vida e movimento” (BRONTË, 1995, p. 52).<sup>124</sup> Nessa terceira e longa fase da narrativa, temos uma Jane que não apenas

---

<sup>122</sup> “[...] “at least a new servitude!” (Tradução nossa).

<sup>123</sup> “[...] 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”. (Tradução nossa).

<sup>124</sup> “[...] I longed to go where there was life and movement”. (Tradução nossa).

descobre o amor na figura de Edward Rochester, mas, sobretudo, vê-se diante de uma nova série de limitações. Durante essa fase, Jane precisa enfrentar não apenas o reconhecimento de sua aparente impossibilidade de competir com Blanche Ingram pelo amor de Rochester, mas também a descoberta de que ele já seria casado, mantendo a primeira esposa trancafiada no sótão em virtude de sua suposta demência.

Thornfield oferece a Jane a possibilidade de experimentar outras possibilidades em termos de vivência do feminino. Num ambiente no qual praticamente nada se conhecia dela exceto boas informações na carta de recomendação, é como se Jane tivesse liberdade para melhor explorar características que até então se mostravam irreconciliáveis em sua existência. Nesse ambiente, Jane poderia continuar representando o papel de dócil, submissa e servil, mas também dar vazão a suas opiniões fortes e a seus anseios, principalmente com Edward Rochester. Acredito que nessa terceira fase da narrativa Brontë explora mais abertamente as possibilidades de conciliação das duas imagens que Jane apresentou, às vezes sem sucesso, nas fases anteriores, reforçando na caracterização da personagem características que seriam potencialmente conflitantes, mas que se revelam cruciais na discussão acerca da condição feminina. Nesse sentido, é durante sua estada em Thornfield que Jane perceberá de forma mais clara as inconsistências e arbitrariedades da ideologia de gênero na sociedade vitoriana e terá que descobrir saídas para os novos impasses que lhe serão colocados pelo duplo padrão de moralidade do período.

Nos seus primeiros dias em Thornfield, Jane sente-se de certa forma segura, uma vez que estava na companhia de iguais em termos de classe e expectativas de gênero: “essa viúva gentil e afável não era nenhuma grande dama, mas uma dependente como eu. [...] fiquei mais satisfeita dessa forma. A igualdade entre nós era real, não o mero resultado de sua condescendência” (BRONTË, 1995, p.60).<sup>125</sup> O estímulo que ela tanto desejava se vislumbra quando as primeiras informações sobre seu patrão, Edward Rochester, são fornecidas pela Senhora Fairfax. Descontente, pois as mesmas são um pouco vagas - “ele é bastante peculiar, talvez” (BRONTË, 1995, p. 62)<sup>126</sup>, Jane é

---

<sup>125</sup> “[...] this affable and kind little widow was no great dame, but a dependent like myself. [...] I felt better pleased than ever. The equality between her and me was real; not the mere result of condescension on her part”. (Tradução nossa).

<sup>126</sup> “[...] he is rather peculiar, perhaps”. (Tradução nossa).

interrompida em suas explorações da mansão por uma risada que ecoa pelos corredores e que desperta na protagonista certo desconforto, mas, ao mesmo tempo, um enorme fascínio e curiosidade.

Sempre conjecturando acerca do mundo sobrenatural, Jane obtém uma resposta lógica e momentaneamente convincente por parte da Senhora Fairfax: a risada seria de uma mulher, Grace Poole, que ajudava nas tarefas domésticas. Porém, Jane não parece dar-se por satisfeita e ao comentar que pouco tempo passaria até que Thornfield se revelasse o oposto do que ela esperava em termos de perspectivas, afirma que o que parecia aplacar a inquietação que fazia parte de sua constituição era percorrer o mesmo corredor onde ouvira aquela risada pela primeira vez, e nesses momentos permite-se “abrir os ouvidos da mente para uma estória interminável – uma narrativa criada por minha imaginação e narrada continuamente” (BRONTË, 1995, p. 65).<sup>127</sup>

Com essa afirmação, a meu ver, o que Jane faz é atentar para o caráter que as mulheres se viam impelidos a adotar na sociedade. Sempre se esperava um determinado padrão de comportamento da mulher, independente de sua classe social, de suas reais perspectivas de vida, de seus anseios e necessidades. O feminino era um papel a aprender, tal como uma máscara a ser colocada nas performances teatrais, disfarçando elementos não desejáveis, e acentuando outros. A mulher deveria passar, inevitavelmente, por um processo de reforço e adequação de características tidas como essenciais à sua inserção social, tal como uma bola de argila poderia ser moldada em um objeto agradável aos sentidos, como uma boneca, por exemplo. O problema residia no fato de que o modelo criado *a priori* não levava as diferenças em consideração, muito menos se mostrava flexível em termos de demandas individuais. Era uma *gran narrativa*, continuamente narrada e reelaborada, cujo efeito principal era de perpetuar a condição inferiorizante da mulher, e que, depois de ser tão intensamente reforçada, já fazia do inconsciente feminino.

Essa narrativa a que Jane alude poderia se referir não apenas a toda a construção ideologia imputada aos indivíduos, prescrevendo o que seria o certo e desejado em termos de postura e conduta, mas também à própria interpretação e reelaboração

---

<sup>127</sup> “[...] to open my inward ear to a tale that was never ended- a tale my imagination created, and narrated continuously”. (Tradução nossa).

individual dessa grande narrativa subjugadora. Nesse sentido, é como se a risada de intensidade sobrenatural supostamente de Grace revelasse para Jane o quanto suas tentativas de inserção e adequação se mostravam falhas e imperfeitas. Como num teatro, Jane estaria tentando representar seu papel de boa moça conforme os padrões, mas sua performance não estaria sendo convincente: suas constantes oscilações entre imagens conflitantes entre si acabavam sempre por gerar leituras dúbias acerca de sua pessoa e, de seu posicionamento e, nesse sentido, o riso que ecoava pelos corredores tinha o poder de evidenciar mais uma vez o fracasso dessa representação.

Após ouvir esse som enigmático e sedutor pela primeira vez e ainda antes de conhecer Rochester, Jane oferece talvez o único comentário mais explícito acerca da condição feminina no século XIX em todo o romance. De alguma forma, é como se ela tivesse alguma percepção acerca da própria artificialidade dos modelos que tentava reproduzir e que inexoravelmente reduziam a mulher a uma versão imperfeita do homem. O que se esperava da mulher? Que mantivesse uma postura serena, comedida, reservada e que se posicionasse de tal forma a satisfazer os desejos alheios, sobretudo os masculinos, em detrimento de sua própria satisfação. Esse era o ideal desejado e reforçado no período; era essa a *gran narrativa* continuamente reforçada e encenada em sociedade. Entretanto, a realidade exigia um posicionamento mais assertivo das mulheres, pois muitas não apenas tinham que ingressar no mercado de trabalho por vezes em condições abomináveis, mas também precisavam prover por si e suas famílias. Nesse contexto que exigia o exercício da inteligência e da força física, como poderiam se inserir e sobreviver as mulheres tão idealizadas a ponto de assemelharem-se a meras bonecas? Haveria para elas alguma possibilidade concreta de sucesso nesse ambiente? Poderiam elas compactuar com a encenação que lhes era esperada e as demandas concretas do dia-a-dia? Provavelmente não e muitas acabariam sucumbindo em meio a um mar de exigências e expectativas conflitantes por não se verem capazes de encontrar possibilidades de saída, conforme aponta a citação abaixo:

é em vão dizer que os seres humanos precisam se satisfazer com a tranquilidade: eles precisam de ação e terão que inventá-la se não a encontrarem. Milhões se encontram condenados a um destino mais afortunado que o meu e milhões se encontram em uma revolta silenciosa contra a sua sina. Ninguém sabe quantas rebeliões além das políticas estão fermentando entre as massas. Espera-se que as mulheres sejam geralmente calmas: mas as mulheres sentem como os homens; elas precisam

exercitar suas faculdades, e de um treino para sua força tanto quanto seus irmãos; elas sofrem de uma repressão tão rígida, uma estagnação tão absoluta, precisamente como os homens sofreriam; e é um raciocínio pobre de seus companheiros mais privilegiados dizer que elas devam se limitar a fazer pudins e tecer meias, a tocar piano e bordar bolsas. Não é sensato condená-las, ou rir delas, se procuram mais ou aprendem mais do que o costume pronunciou como necessário para seu sexo (BRONTË, 1995, p. 65).<sup>128</sup>

Se essas mesmas críticas à condição feminina fossem feitas seguindo a estratégia utilizada por Brontë em *The Professor*, isto é, de forma explícita, direta e na voz masculina, o efeito potencializador de uma reflexão poderia se perder. Conforme mencionado anteriormente, acredito que a maior contribuição de *Jane Eyre* em termos de discussão sobre a suposta inferiorização feminina recaia sobre essa sutil mudança no modo de narrar a estória e verbalizar as insatisfações. O efeito tende a ser ainda mais potencializado, a meu ver, pelo fato de que as críticas da protagonista geralmente vêm acompanhadas de episódios nos quais se evidencia sua inadequação e sua suposta tendência a um descontrole emocional. Se os mesmos comentários fossem verbalizados por outras personagens femininas, como quando Blanche insinua que a busca pela beleza feminina é algo normal e mesmo esperado – “eu acredito que uma MULHER feia seja uma mácula na formosa face da criação” (BRONTË, 1995, p. 107)<sup>129</sup> - o efeito não seria de atacar a ideologia de gênero do período, mas sim de reforçá-la. Somente quando essas críticas são entremeadas aos devaneios de uma personagem presa aos ideais do período é que elas ganham força, pois vai de encontro à empatia estabelecida com o leitor que potencialmente se verá questionando o porquê de todo o sofrimento da heroína e o que poderia ter sido feito para amainar sua condição.

Obviamente não podemos nos esquecer que Jane narra sua estória *a posteriori*, e que esse fato pode sugerir que ela tenha alterado fatos e acontecimentos e fantasiado

---

<sup>128</sup>“It is in vain to say human beings ought to be satisfied with tranquility: they must have action; and they will make it if they cannot find it. Millions are condemned to a stiller doom than mine, and millions are in silent revolt against their lot. Nobody knows how many rebellions besides political rebellions ferment in the masses of life which people earth. Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts, as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex”. (Tradução nossa).

<sup>129</sup> “[...] I grant an ugly WOMAN is a blot on the fair face of creation”. (Tradução nossa).

personagens e elementos de tal maneira a atender as suas expectativas pessoais e reforçar seus argumentos. Acredito que Jane não tencione velar tal possibilidade de alteração de sua estória uma vez que comentários metanarrativos são abundantes, como quando afirma que “essa não é uma autobiografia tradicional. Estou propensa a invocar a memória apenas onde sei que suas respostas proporcionarão algum grau de interesse” (BRONTË, 1995, p. 49).<sup>130</sup> Além disso, uma leitura mais criteriosa, sobretudo dos primeiros capítulos, revela uma personagem artificialmente madura para sua idade, capaz de análises e questionamentos que não seriam facilmente encontrados em outras crianças.

Nesse sentido, um dos recursos para negociar a aceitação da sua obra e, ao mesmo tempo, potencializar a crítica da ideologia de gênero do período, é imbuir a narrativa de imagens estereotipadas em termos de idealização do feminino. Duas são trabalhadas desde o início da narrativa, isto é, a figura angelical potencialmente encarnada pela Senhorita Temple e por Helen Burns e a figura da mulher redundante que precisa prover por si mesma, representada pela própria Jane e pela Senhora Fairfax. Falta pelo menos uma outra imagem que é da mulher insana e, embora Brontë tenha deixado sinais de que a protagonista poderia sofrer de algum distúrbio ou tendência ao descontrole emocional e exercício exacerbado da imaginação, nada melhor que colocar no ambiente quase sobrenatural de Thornfield uma louca encarcerada. Melhor ainda se ela constituir não apenas um empecilho ao desenvolvimento da protagonista, mas também uma fonte de fascínio e identificação. Essa figura é inicialmente introduzida pela recorrente risada que ecoa pelos corredores do terceiro andar da mansão, Jane se identificará cada vez mais com ela e aos poucos perceberá que essa presença a acompanhará em momentos críticos em Thornfield. Sempre que Jane estiver mais próxima de uma melhor elaboração da construção ideológica de gênero na sociedade vitoriana, e também de uma saída para seu sentimento de não pertencimento, a risada de Bertha alterará sua percepção dos fatos.

Bertha Mason é a primeira esposa de Rochester que por ser tida como louca vive enclausurada e sob os cuidados de Grace Poole. Entretanto, Bertha parece sinalizar para Jane os perigos desses papéis de gênero rigidamente impostos pela sociedade, uma vez que ela própria teria sido uma vítima dessa estrutura por sua inabilidade de adotar os

---

<sup>130</sup> “[...] but this is not to be a regular autobiography: I am only bound to invoke memory where I know her responses will possess some degree of interest”. (Tradução nossa).

padrões de conduta tidos como adequados ao sexo feminino. Como resultado da sua dificuldade de compactuar e emular o rígido padrão de moralidade e gênero da sociedade vitoriana, Bertha foi tida como louca. Sua sensualidade inata e sua possível tentativa de verbalização de suas frustrações e angústias foram interpretadas como sinais evidentes de um descontrole emocional que supostamente já existia em sua família – “sua mãe, a Creole, era tanto louca quanto alcoólatra [...] Bertha, como uma filha obediente, copiou sua mãe em ambas as características” (BRONTË, 1995, p. 176).<sup>131</sup>

Embora muito já tenha sido estudado e analisado em relação à importância de Bertha na narrativa, meu foco central não recai sobre a personagem em si e em sua loucura, mas na sua atração sobre Jane. Numa época na qual a educação visava moldar o feminino atenuando traços não desejáveis. Bertha vai de encontro ao ideal de feminilidade que pressupunha um extremado exercício de abnegação e docilidade, sendo necessário silenciá-la para não comprometer a própria performance de gênero de Rochester.

Entretanto, ao confinar Bertha sob os cuidados de uma personagem propensa ao alcoolismo como Grace Poole, o que facilitava suas recorrentes escapadas, Rochester fracassa na tentativa de silenciamento total da primeira esposa. Por outro lado, uma vez que o próprio Rochester não chega a ser uma personagem masculina tradicional e em total consonância com os padrões, questiono se seria a intenção dele silenciar Bertha em Thornfield. Ao mantê-la tão perto, mas ao mesmo tempo sem exercer real controle sobre ela, é como Rochester tivesse o reforço do seu fracasso como homem, isto é, Bertha sinalizaria para ele a sua inabilidade em incorporar o que seria esperado naquela situação. Nesse sentido, da mesma forma que Bertha está enclausurada em função de sua loucura, uma vez que não conseguiu assimilar os papéis dela esperados pela sociedade inglesa, Rochester também estaria preso em sua representação. Tal como Bertha, sempre vigiada por Grace Poole, mas às vezes conseguindo escapar para ter vislumbres de liberdade pelos corredores de Thornfield, Rochester encontra-se o tempo todo sob o olhar escrutinizador de Bertha, encontrando alívio apenas quando se ausenta de casa. Se a risada é para Bertha a forma de comunicação e conexão com o mundo, Rochester abusa

---

<sup>131</sup> “[...] her mother, the Creole, was both a mad woman and a drunkard! [...] Bertha, like a dutiful child, copied her parent in both points”. (Tradução nossa).

do tom de comando e da ironia quando lida com todos, subordinados ou não, impossibilitando toda e qualquer aproximação mais íntima e intensa que possa colocar em risco sua ilusória superioridade. Somente Jane, outra personagem presa na sua própria dificuldade em lidar com as expectativas sociais, mostra-se capaz de vislumbrar as contradições da representação de Rochester, mas cega pelo amor, corre o risco de se deixar levar pela idealização do amado.

Usurpada de sua existência social e de um tratamento digno ao ser humano, Bertha vale-se de suas risadas para comunicar-se, de forma potencialmente enigmática e sedutora como o canto das sereias. O público alvo de Bertha é bem específico, isto é, Jane, como se tentasse alertá-la para o perigo de ser doutrinada a ponto de perder sua própria identidade. Jane, porém, levará algum tempo até se deixar seduzir pelo chamado de Bertha e antes disso continuará transitando entre diferentes esferas em termos de papéis de gênero até encontrar a que melhor atenda suas necessidades e anseios.

Antes mesmo da existência de Bertha vir à tona, as oscilações na representação de Jane, assim como sua necessidade de reforçar a diferença entre ela e as demais mulheres ficam evidentes. Quando já apaixonada por Rochester, Jane discorre sobre os espécimes femininos que costumam frequentar Thornfield sempre tentando encontrar uma falha na ilusória perfeição por elas encarnada. Seu objeto de estudo principal é Blanche Ingram e Jane traça um paralelo entre as duas tentando descobrir qual poderia melhor satisfazer os anseios de Rochester. Para Jane, Blanche era “moldada como uma Diana” (BRONTË, 1995, p.102)<sup>132</sup>. Embora não fosse natural e agradável, sua postura denotava extremado orgulho e sua risada era sarcástica. Não obstante, ela sabia bem representar seu papel de jovem dama, entretendo os demais com sua conversa e sua música. Por mais que se reconhecesse em posição social inferior a Blanche, de certa forma Jane sente-se superior aos olhos de Rochester e potencialmente mais propensa a agradá-lo, como nos mostra a citação abaixo:

eu não sentia ciúmes: ou muito pouco [...] A Senhorita Ingram não era digna de ciúmes: ela era muito inferior para incitar esse sentimento [...] Ela era muito exibida, mas não genuína: tinha uma bela compleição, muitos dotes brilhantes, mas sua mente era pobre, seu coração estéril por natureza: nada nascia espontaneamente naquele terreno; nenhuma fruta naturalmente deliciosa em seu frescor. Ela não

---

<sup>132</sup> “[...] molded like a Dian”. (Tradução nossa).

era boa, ela não era original: ela costumava repetir frases de efeito dos livros: ela nunca oferecia, nem tinha, uma opinião própria (BRONTË, 1995, p. 110).<sup>133</sup>

Jane ressentia-se de que Rochester, mesmo percebendo as falhas de Blanche, venha unir-se a ela por questões financeiras. Afinal de contas, o casamento não era necessariamente motivado por sentimentos, mas sim pelo desejo de estabelecer vínculos sólidos e lucrativos entre as famílias: “ele casar-se-ia com ela, pela família, talvez por razões políticas, porque sua posição e conexões lhe interessavam” (BRONTË, 1995, p. 111).<sup>134</sup> Jane parece entender muito bem esse sistema de barganha e busca a todo custo justificar como uma união de ordem econômica poderia ser melhor do que uma baseada em sentimentos nobres e afeições em comum. Por outro lado, Jane também admite saber existir por trás desse sistema toda uma ideologia que prepara os indivíduos para agirem de forma a compactuar com o esperado. É interessante observar a forma sutil com que Brontë critica a ideologia do período: ao invés de fornecer um discurso inflamado, Jane chega mesmo a ser inicialmente condescendente com Rochester e Blanche nessa barganha por uniões favoráveis para, no final, conforme nos mostra a citação a seguir, insinuar que parecia haver algo errado ou no mínimo obscuro nesse tipo de relações sociais:

Ainda não disse nada condenatório do projeto do Senhor Rochester de casar-se por interesse e conexões [...] quanto mais considerava a posição, educação, e etc. dos envolvidos, menos me senti inclinada a julgar ou culpar tanto ele quanto a Senhorita Ingram por agir em conformidade com as idéias e princípios reforçados, sem dúvida, desde a infância. Todos de sua classe tinham esses princípios: suponho que eles tinham razões para mantê-los embora as desconhecesse. Parecia-me que, se fosse um cavalheiro como ele, tomaria por esposa alguém que amasse; mas a obviedade das vantagens para a felicidade do próprio marido oferecidas por esse sistema me convenceram que deveriam haver argumentos contrários a sua adoção geral que eu desconhecia: de outra forma, tinha certeza de que todos agiriam como eu gostaria de agir (BRONTË, 1995, p. 112).<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> “[...] I was not jealous: or very rarely [...] Miss Ingram was a mark beneath jealousy: she was too inferior to excite the feeling [...] She was very showy, but she was not genuine: she had a fine person, many brilliant attainments; but her mind was poor, her heart barren by nature: nothing bloomed spontaneously on that soil; no unforced natural fruit delighted by its freshness. She was not good; she was not original: she used to repeat sounding phrases from books: she never offered, nor had, an opinion of her own”. (Tradução nossa).

<sup>134</sup> “[...] he was going to marry her, for family, perhaps political reasons, because her rank and connections suited him”. (Tradução nossa).

<sup>135</sup> “[...] I have not yet said anything condemnatory of Mr. Rochester's project of marrying for interest and connections [...] the longer I considered the position, education, &c., of the parties, the less I felt justified

Apesar da aparente condescendência com o sistema, Jane o critica de forma sutil, chegando mesmo a deixar subentendido que talvez sua dificuldade de aceitação do sistema fosse devido ao tipo educação que recebera. Por ter poucas perspectivas de contrair um bom casamento pela sua falta de beleza e ausência dos demais atributos tidos como ideais, a educação de Jane foi no sentido de prepará-la apenas para servir e atender as necessidades alheias.

Mas, diferentemente de Frances em *The Professor* que abertamente sinaliza para William sua insatisfação com o sistema, Brontë lança mão da sutileza e da empatia em *Jane Eyre* para discutir a condição feminina. As reações de Jane aparentemente são contraditórias, como se ela não conseguisse chegar ao cerne da questão: ora sente-se capaz de lutar pela atenção de Rochester, apesar de não ser bela e rica, pois sabe que possui algo que o instiga e atrai; ora repreende-se por acreditar que ele lhe tinha alguma afeição. Através de um discurso inflamado, Jane parece tentar encontrar argumentos lógicos que a convençam da impossibilidade de concretização do seu amor em virtude das diferenças sociais.

Valendo-se da própria ideologia do período, Jane utiliza argumentos de ordem econômica e racionaliza sobre a diferença de classe entre Rochester e ela. Por ser uma governanta, destituída de qualquer posse, cabe a ela apenas servir o patrão e receber o salário em troca, nada mais, conforme nos mostra a própria Jane dizendo para si mesma: “você não tem nada a ver com o dono de Thornfield, além de receber o salário que ele lhe paga para ensinar a sua protegida [...] ele não é da sua ordem” (BRONTË, 1995, p. 97).

<sup>136</sup> Mas conforme a citação abaixo, Jane sente-se igual à Rochester, como se ambos compartilhassem algo que ela não sabe bem dizer o que, mas que potencialmente poderia sobrepor-se à diferença social:

---

in judging and blaming either him or Miss Ingram for acting in conformity to ideas and principles instilled into them, doubtless, from their childhood. All their class held these principles: I supposed, then, they had reasons for holding them such as I could not fathom. It seemed to me that, were I a gentleman like him, I would take to my bosom only such a wife as I could love; but the very obviousness of the advantages to the husband's own happiness offered by this plan convinced me that there must be arguments against its general adoption of which I was quite ignorant: otherwise I felt sure all the world would act as I wished to act”. (Tradução nossa).

<sup>136</sup> “[...] you have nothing to do with the master of Thornfield, further than to receive the salary he gives you for teaching his protégée [...] he is not of your order”. (Tradução nossa).

Ele não é do tipo delas. Acredito que ele é do meu – tenho certeza que é do meu – sinto-me semelhante a ele – entendo a linguagem de seus traços e movimentos: embora status e riqueza nos separem, tenho algo em minha mente e em meu coração, em meu sangue e nervos, que me assemelha mentalmente a ele. Eu não disse, alguns dias atrás, que não tinha nada em comum com ele a não ser receber de suas mãos meu salário? [...] Blasfêmia contra a natureza! [...] Sei que preciso disfarçar meus sentimentos: preciso lembrar que ele não pode se interessar tanto por mim. Porque quando digo que sou da sua estirpe, não quero dizer que tenho seu poder de influência e de atração; quero dizer apenas que compartilho certos gostos e sentimentos. Preciso, então, repetir continuamente que estamos para sempre separados – e que entretanto, enquanto viver e pensar, o amarei (BRONTË, 1995, p. 106).<sup>137</sup>

Ao dotar a protagonista do poder de percepção acerca da igualdade com Rochester com base em sentimentos e interesses intelectuais em comum e, ao mesmo tempo, de uma constante dúvida sobre a possibilidade de enfrentar-se um sistema ideológico que rechaçaria a união dos dois, acredito que o efeito de questionamento de toda a ideologia de gênero fica potencializado. A meu ver, se o leitor toma partido de Jane conforme esperado, ele não apenas solidariza-se com Jane quando no final torna-se independente financeiramente e casa-se com Rochester, mas também se compadece dela por sua inabilidade em lidar com as oposições apresentadas. Se para o leitor contemporâneo as dificuldades vivenciadas por Jane parecem de simples resolução, o mesmo não poderia se dizer do leitor do século XIX, para o qual, imerso em contradições e transformações sociais intensas, conforme discutido no primeiro capítulo, a saga de Jane é intrigante por potencializar uma possibilidade de conciliação de instâncias que até então se viam dissociadas.

Ao se perguntar o porquê do sofrimento e dificuldade de inserção de Jane, esses leitores provavelmente chegariam à percepção de que a própria construção ideológica enraizada na sociedade condicionava e reforçava a posição supostamente inferior da

---

<sup>137</sup> “[...] he is not of their kind. I believe he is of mine; -- I am sure he is -- I feel akin to him -- I understand the language of his countenance and movements: though rank and wealth sever us widely, I have something in my brain and heart, in my blood and nerves, that assimilates me mentally to him. Did I say, a few days since, that I had nothing to do with him but to receive my salary at his hands? [...] Blasphemy against nature! [...] know I must conceal my sentiments: I must smother hope; I must remember that he cannot care much for me. For when I say that I am of his kind, I do not mean that I have his force to influence, and his spell to attract; I mean only that I have certain tastes and feelings in common with him. I must, then, repeat continually that we are for ever sundered:- and yet, while I breathe and think, I must love him”. (Tradução nossa).

mulher, os casamentos por interesse e uma educação diferenciada. Nesse sentido, Jane nada mais é do que uma entre muitas mulheres que sofrem por acreditarem ser capazes de muito mais do que lhes era permitido.

Faz-se necessário ressaltar que Brontë questiona em *Jane Eyre* não apenas o peso da ideologia de gênero sobre as mulheres, mas também sobre os homens. Se até agora as personagens masculinas mais relevantes compactuavam com a crença na inferioridade feminina e reforçavam a suposta conduta feminina ideal, nada melhor para estabelecer um contraponto do que apresentar uma personagem masculina ambígua em termos de representação do ideal de masculinidade. Edward Rochester, senhor de Thornfield, é caracterizado de forma semelhante à Jane, subvertendo as expectativas em termos de um herói numa estória de amor.

A primeira aparição de Rochester é em meio a uma atmosfera sobrenatural. Precedido por um cão que Jane associa com Gytrash<sup>138</sup>, Rochester mais parece uma visão do que um mero viajante aos olhos de Jane. Absorto em seus próprios interesses, Rochester não percebe que Jane o observa quando ele sofre uma queda de seu cavalo. Ao ajudá-lo, Jane se sente hipnotizada por uma figura cujos traços não se visualizava tão bem e cuja postura arrogante tinha o efeito de ir ao encontro de sua imaginação: “não senti medo dele, mas um pouco de timidez. [...] o sobrolho, a rudeza do viajante me deixou confortável” (BRONTË, 1995, p. 68).<sup>139</sup> Jane enfatiza que Rochester estaria distante da caracterização estereotipada do ideal masculino; ele não seria belo, muito menos um cavalheiro educado e é justamente essa dissonância em relação ao padrão que fascina e intriga Jane. Parece mesmo que Jane reconhece-se igual à Rochester, como a citação a seguir nos mostra:

eu possuía uma reverencia teórica e uma deferência pela beleza, elegância, galanteio, enlevo; mas se tivesse encontrado essas qualidades encarnadas no ser masculino, saberia instintivamente que elas não teriam nenhuma simpatia com qualquer coisa em mim, e teria evitado-as como alguém que evita o fogo, o relâmpago, ou qualquer coisa que seja brilhante porém repulsivo (BRONTË, 1995, p. 68).<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Figura espectral na forma de um grande cão negro ou de um lobo, legendária na Inglaterra por supostamente assombrar viajantes em estradas desertas.

<sup>139</sup> “[...] I felt no fear of him, and but little shyness. [...] the frown, the roughness of the traveler set me at my ease”. (Tradução nossa).

<sup>140</sup> “[...] I had a theoretical reverence and homage to beauty, elegance, gallantry, fascination; but had I met those qualities incarnate in masculine shape, I should have known instinctively that they neither shunned

É interessante observar as imagens que Jane utiliza em sua descrição de Rochester que aludem ao fogo, elemento simbolicamente dicotômico por natureza, uma vez que simboliza tanto a destruição quanto a purificação e possibilidade de criação. Encarnaria Rochester a mesma ambigüidade na narrativa, isto é, seria ele um elemento potencializador de destruição de velhos paradigmas e criação de novas formas de entendimento da ideologia de gênero? Acredito que sim e, a meu ver, Rochester potencializa em sua própria caracterização a subversão ao ideal do período, conduzindo Jane a questionamentos cada vez mais elaborados que lhe permitem obliterar ainda mais as distâncias entre os ideais de feminilidade ao seu redor.

Ao descobrir que o homem a quem ajudara era Rochester, a primeira reação de Jane é de satisfação ao perceber que a atmosfera de Thornfield se alterara pela simples presença daquela figura masculina. Nada mais pessoal ou revelador nos é fornecido até quando a Senhora Fairfax comunica que Jane deverá acompanhar a pequena Adèle no jantar junto ao patrão. Embora vestida com seu melhor vestido, a figura de Jane não parece ser interessante o suficiente para chamar a atenção de Rochester naquele momento, que sequer parece perceber sua presença no recinto, mesmo quando formalmente apresentado a ela. Entretanto, o efeito em Jane é de reforçar seu fascínio e interesse naquela figura que subvertia tanto as expectativas femininas.

Desde o primeiro contato efetivo entre os dois percebe-se uma tensão no ar, como se ambos extraíssem profundo prazer no simples fato de provocarem-se mutuamente em um diálogo repleto de alusões mitológicas. Pelo tom quase agressivo que a fala dos dois assume, parece haver uma suspensão temporária da distância que naturalmente se esperaria naquele contexto, chegando mesmo a incomodar a Senhora Fairfax por sua falta de adequação em termos não apenas de padrões de gênero, mas também de posição social: “a Senhora Fairfax abandonou seu tricô, e com as sobrancelhas franzidas parecia questionar-se que tipo de conversa era aquela” (BRONTË, 1995, p. 73).<sup>141</sup> Quanto mais brusco era o tom de Rochester – “desculpe-me pelo meu tom de comando; estou acostumado a dizer “faça isso”, e isso é feito; não posso alterar meu tom natural por

---

them had or 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”. (Tradução nossa).

<sup>141</sup> “[...] Mrs. Fairfax had dropped her knitting, and, with raised eyebrows, seemed wondering what sort of talk this was”. (Tradução nossa).

causa de uma recém chegada” (BRONTË, 1995, p. 74) <sup>142</sup> - mas Jane tem prazer em obedecer. Por vezes é como se os dois estivessem envolvidos num jogo, numa competição por poder e atenção que, embora pareça inicialmente desigual em virtude da diferença de idade, gênero e posição social, paulatinamente se revela mais e mais equilibrada e frutífera.

Rochester pressiona Jane a compartilhar com ele não apenas detalhes de sua vida em Lowood, mas também sua opinião sobre a sua compleição física. É interessante, nesse sentido, observar a tensão entre os pensamentos e a fala de Jane. Apesar de responder aos questionamentos aparentando naturalidade e calma, sua mente apresenta-se em meio a um turbilhão de sensações divergentes, oscilando entre a admiração pelo porte destemido e mesmo indiferente de Rochester e a sua necessidade de auto-reforçar sua inadequação, como quando Rochester se desculpa mais uma vez por seus modos brutos: “Sorri. Pensei comigo mesma que o Senhor Rochester é peculiar – ele parece se esquecer que me paga £30 por ano para receber suas ordens” (BRONTË, 1995, p. 80). <sup>143</sup> Além disso, apesar de estar sempre reforçando sua inadequação face os padrões esperados, Jane critica Rochester por sua aparente insatisfação com o rumo que sua vida havia tomado quando ele começa a se lamentar sobre fatos desagradáveis que posteriormente se revelariam relativos ao seu primeiro casamento com Bertha Mason. Embora a própria Jane pudesse ser considerada duplamente inferior a Rochester – em termos de diferença social e de gênero – é como se houvesse uma inversão de papéis entre os dois, cabendo ao homem representar nesse momento o papel de sofredor e amargurado e Jane o de perspicaz e ousada, como nos mostra a citação abaixo:

Para falar a verdade, senhor, não consigo entendê-lo: não posso continuar nessa conversa porque sinto que escapa das minhas possibilidades. Só sei de uma coisa: você disse não ser tão bom quanto gostaria, e que se lamentava de suas próprias imperfeições; - uma coisa eu posso compreender: você afirma que ter uma mácula na memória e uma perdição perpétua. Parece-me parece, que se você tentasse realmente, você com o tempo descobriria ser possível tornar-se o que você aprova e que se a partir de hoje você tivesse a resolução de corrigir seus pensamentos e ações, você possuiria em poucos anos uma nova gama de lembranças imaculadas, as quais você se recordaria

---

<sup>142</sup> “[...] excuse me my tone of command: I am used to say “do this”, and it is done; I cannot alter my customary habits for one new inmate”. (Tradução nossa).

<sup>143</sup> “[...] I smiled. I thought to myself Mr. Rochester *is* peculiar – he seems to forget that he pays me £30 per annum for receiving his orders”. (Tradução nossa).

com júbilo (BRONTË, 1995, p. 82).<sup>144</sup>

Tal aparente inversão de papéis se evidenciará cada vez nos diálogos travados entre os dois, assemelhando-se a uma verdadeira batalha pelo poder, cabendo a cada um deles subverter as expectativas do outro aparentemente para testar ou identificar alguma contradição ou falha. Rochester chega não apenas a insinuar conhecer a verdadeira personalidade de Jane – “você não é naturalmente austera [...] a repressão de Lowood ainda encontra-se em você de alguma forma; controlando suas feições, silenciando sua voz, e restringindo seus movimentos” (BRONTË, 1995, p. 83)<sup>145</sup> - mas também a apresentar-se travestido de cigana, desejando desvendar melhor o enigma chamado Jane Eyre.

Nesse episódio específico, a suposta fortaleza e indiferença de Jane desmoronam perante Rochester e mais uma vez Jane se vê à beira de um descontrole emocional semelhante ao vivenciado em Gateshead Hall. Rochester, passando-se por uma sibila<sup>146</sup>, conduz Jane a uma encenação na qual suas máscaras acabam por cair, evidenciando os sentimentos que ela nutre por Rochester. Travestido de cigana, Rochester supostamente lê nas feições de Jane alterações que denotam que a protagonista estaria padecendo de amor:

você está gélida, porque sente-se sozinha: nenhuma presença alimenta o fogo que há em você. Você está enferma porque o melhor, mais doce e mais elevado dos sentimentos dados ao homem, encontra-se negado a você. Você é tola, porque, sofrendo como está, não perceberá a aproximação dele; nem dará um passo sequer para encontrá-lo onde ele a aguarda (BRONTË, 1995, p. 117).<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> “[...] to speak truth, sir, I don’t understand you at all: I cannot keep up the conversation because it has got out of my depth. Only one thing I know: you said you were not as good as you should like to be, and that you regretted your own imperfection; - one thing I can comprehend: you intimated that to have a sullied memory was a perpetual bane. It seems to me, that if you tried hard, you would in time find it possible to become what you yourself would approve; and that if from this day you began with resolution to correct your thoughts and actions, you would in a few years have laid up a new and stainless store of recollections, to which you might revert with pleasure”. (Tradução nossa).

<sup>145</sup> “[...] you are not naturally austere [...] the Lowood constraint still clings to you somewhat; controlling your features, muffling your voice, and restricting your limbs”. (Tradução nossa).

<sup>146</sup> Termo que significa profetisa e que na antiguidade era usado para se referir às videntes oraculares.

<sup>147</sup> “[...] you are cold, because you are alone: no contact strikes the fire from you that is in you. You are sick: because the best of feelings, the highest and the sweetest given to man, keeps far away from you. You are silly, because, suffer as you may, you will not beckon it to approach; nor will you stir one step to meet it where it waits you”. (Tradução nossa).

É interessante observar que ao ser cada vez mais pressionada pela vidente acerca dos supostos preparativos para o casamento de Rochester, Jane responde apenas dizendo que “a avidez do ouvinte estimula a fala do narrador” (BRONTË, 1995, p. 119)<sup>148</sup>, antes de sinalizar que mais uma vez estaria prestes a adentrar numa dimensão onírica. Após essa rápida menção, é como se Jane já não mais conseguisse manter-se em posição de claro discernimento, dando vazão à possibilidade cada vez mais concreta de Rochester unir-se a Blanche. Seu descontrole vai desenvolvendo-se num crescendo até que a mesma é retirada desse transe quando Rochester, ainda travestido, diz “Levante-se, Senhorita Eyre: saia, a peça já foi encenada” (BRONTË, 1995, p. 120)<sup>149</sup>. Nesse momento, embora ainda sob o efeito quase delirante da fala da suposta cartomante, Jane percebe toda a farsa e reconhece os traços e feições de Rochester. Mais uma vez colocando a máscara da reserva e do comedimento, Jane repreende-o dizendo que a farsa não foi convincente o suficiente de forma a exercer algum efeito sobre ela. Jane chega a afirmar que havia percebido inconsistências na representação daquela suposta cigana, embora, em realidade, ela tenha se permitido levar num fluxo quase alucinatório, que culmina com o som da risada de Bertha, mais uma vez ecoando pelos corredores de Thornfield.

Qual a relevância desse episódio na discussão da representação de gênero de Rochester e Jane? A meu ver, não apenas a reação quase descontrolada de Jane é importante, como também a escolha da autora em permitir que esse descontrole seja motivado e conduzido por uma personagem masculina travestida. Ao posicionar as personagens nessa espécie de jogo performático no qual um homem, vestido de mulher, tenta ter acesso aos reais sentimentos e sensações de uma mulher que insiste em posicionar-se de forma assertiva e fria, é como se fosse potencializado o reconhecimento do caráter ficcional da postura de ambas as personagens em termos de padrões de gênero. Por mais que Jane tenha sinalizado que por vezes os indivíduos agem em conformidade com um sistema ideológico e um padrão de expectativas que objetiva reforçar posturas que garantam uniões favoráveis, é como se fosse necessário encontrar um mecanismo capaz de reforçar a crítica de forma mais direta na narrativa. Nada melhor do que travestir o protagonista masculino, fonte de fascínio e interesse de Jane por sua postura

---

<sup>148</sup> “[...] the eagerness of the listener quickens the tongue of the narrator”. (Tradução nossa).

<sup>149</sup> “[...] Rise, Miss Eyre: leave me; ‘the play is played out’”. (Tradução nossa).

enigmática, fazendo que o mesmo representasse um papel que originalmente não lhe cabia de forma tão convincente a ponto de enganar todas as mulheres, sobretudo Jane.

Em outras palavras, o travestimento de Rochester pode sinalizar que os papéis de gênero seriam equivalentes a uma narrativa a ser aprendida e internalizada em termos de quais posturas, trejeitos e posicionamentos assumir e ao tentar desconstruir a encenação oferecida por Jane que tanto diferia do padrão ao ser redor, Rochester acaba por revelar a artificialidade dessa postura. Nesse sentido, o problema não reside no fato de Jane não conseguir sustentar sua representação em situações de stress e tensão emocional, nem no fato de tentar conciliar posturas inicialmente conflitantes para o padrão da época. O próprio travestimento de Rochester naquela situação específica não seria um grande problema. A questão central reside no fato de que ambas as personagens parecem tentar obliterar os limites rigidamente impostos entre os papéis do sexo masculino ou feminino e, nesse sentido, o resultado pode ser tanto de ridicularização desses padrões, ou de questionamento. Michelene Wandor postula que qualquer manifestação de travestimento no século XIX pode ser uma tentativa de contenção da crescente tensão criada pela imposição dos padrões de conduta rígidos e que pareciam desconsiderar a verdadeira revolução de ordem social que acometia a sociedade, ou mesmo funcionar como uma verdadeira forma de rebelião, uma válvula de escape para os problemas encontrados. Isso porque ao distanciar-se dos padrões de forma a imitá-los ou mesmo ridicularizá-los, o efeito poderia ser de reforço do ideal ou de questionamento da própria estrutura ideológica (WANDOR, 1998, p. 172).

No caso específico de *Jane Eyre* o efeito é de sutilmente potencializar o questionamento dos padrões de conduta impostos e reforçados em termos de papéis de gênero. Levando-se em consideração que não existem na obra muitas passagens que explicita e diretamente ataquem a condição feminina no século XIX, esse episódio de travestimento de Rochester funciona como um adendo a todas as sutis críticas que foram apresentadas pela caracterização das personagens e pela forma como a narrativa se desenrola. Nesse sentido, tal episódio teria o mesmo peso que a elaboração das personagens William e Hunsden de *The Professor*, evidenciando traços, trejeitos e posturas que tradicionalmente se associariam ao feminino, contrastando com a postura mais crítica com que Brontë trabalharia o travestimento em *Villette*, por exemplo.

Numa obra na qual Brontë parece lançar mão da sutileza em seus questionamentos, acentuando cada vez mais a negociação de seu romance com as expectativas da época, não caberia a esse episódio uma interpretação da ridicularização dos padrões com o objetivo de reforço do ideal. *Jane Eyre* não parece ser uma obra construída de forma a reforçar a ideologia de gênero, mesmo porque seus pressupostos básicos são todos revertidos. Temos uma protagonista desprovida de tudo que acaba se unindo a um homem que não possui nada de herói e que chega mesmo a propor bigamia como saída para a concretização de seu relacionamento. De fato, como bem ressalta John Peters, as críticas mais negativas que a obra recebeu quando foi publicada acusavam-na de falta de decoro (PETERS, 1996, p.65), como por exemplo a revisão no *The Christian Remembrancer* que afirma que a obra possui uma combinação de astúcia e vulgaridade (citado por BARKER, 1998, p. 193).

Em vários episódios, tanto Jane quanto Rochester exibem comportamentos conflitantes com o que seria tido como ideal. Conforme afirmado anteriormente, parece haver uma disputa entre os dois, com diálogos ágeis e repletos de certa agressividade que não seria comum no tipo de relacionamento entre patrão e governanta, sobretudo se eles estivessem apaixonados um pelo outro. Porém, entre Jane e Rochester é como se os limites do certo e errado em termos de papéis de gênero fossem obliterados: não havia espaço para reservas ou meias palavras. Mesmo que não expressassem abertamente seus pensamentos e sentimentos, sente-se uma cumplicidade entre os dois, uma liberdade de expressão que com certeza não era bem entendida pelos outros. De fato, tratava-se mesmo de uma união entre indivíduos que aparentemente teriam pouco em comum, ou como Jane havia sinalizado para a Senhora Fairfax ao comentar sobre a diferença de idade entre Rochester e Blanche: “uniões mais desiguais são estabelecidas todos os dias” (BRONTË, 1995, p. 95).<sup>150</sup>

Jane paulatinamente tem sua percepção acerca de Rochester alterada: seus defeitos já não lhe incomodam mais nem se revelam objeto de interesse e estudo – “eu estava esquecendo de todas as suas falhas [...] anteriormente minha tarefa era estudar todas as

---

<sup>150</sup> “[...] more unequal matches are made every day”. (Tradução nossa).

facetas de seu caráter [...]. Agora não via nada ruim” (BRONTË, 1995, p. 112).<sup>151</sup> De fato, é como se Jane reconhecesse que ambos possuíam dificuldades em conciliar as expectativas sociais e os seus desejos mais íntimos, uma vez que não sabiam lidar muito bem com seus próprios conflitos. Jane passa a entender melhor o comportamento por vezes enigmático, sarcástico e mesmo rude de Rochester, assim como sua necessidade de valer-se da ironia e da representação para ter acesso aos reais pensamentos dos outros. Como iguais, ou mesmo duplos, Jane e Rochester reconhecem as brechas na representação de gênero um do outro como sinais de sua inabilidade, embora em Rochester essas pareçam ter uma conotação de escolha, como uma forma de posicionamento. Já em Jane, as mesmas inconsistências de comportamento parecem ser reflexo da dificuldade em fazer escolhas concretas relacionadas ao tipo de vida que a personagem quer levar, mesmo que vá de encontro às expectativas das outras personagens. Em outras palavras, Rochester parece estar confortável com suas escolhas e com o tipo de reação gerada pela sua postura bruta com os outros, apesar de saber-se superior apenas com base nessa representação forçada. Jane, por outro lado, ainda ressentida de que todas as suas tentativas de inserção tendem a fracassar, seja porque não consegue convencer os demais, seja por não conseguir visualizar a si mesma naquele papel, tendo, por vezes, no delírio e no sonho a possibilidade de momentaneamente escapar de uma encenação que lhe era quase insuportável.

Em meio a sentimentos e expectativas conflitantes, Jane tenta agir de forma racional e se mostra inicialmente condescendente com a perspectiva de Rochester casar-se por interesse com Blanche, mas ao revelar-se tão vulnerável, sinaliza que deseja encontrar uma outra saída do que a mera aceitação dos padrões. Ignorando ser ela a escolhida como noiva e deixando-se levar pelo discurso circular e velado de Rochester, Jane prostra-se ao lado dele e verbaliza seus sentimentos:

Eu preciso ir! [...] Você acha que posso ficar aqui e não ser nada para você? Você acha que sou um autômato? Uma máquina sem sentimentos? [...] Você acha que porque sou pobre, obscura, simples e pequena, que não tenho alma nem coração? Você está errado! [...] E se Deus tivesse me dado beleza e riqueza, eu teria dificultado para você me deixar, como agora é difícil para mim deixá-lo. Não estou falando com você agora com base em costume, ou convenção [...] é meu

---

<sup>151</sup> “[...] I was forgetting all his faults [...] It had formerly been my endeavor to study all sides of his character [...] Now I saw no bad”. (Tradução nossa).

espírito que se dirige ao seu, como se ambos tivessem passado pelo túmulo e estivéssemos prostrados aos pés de Deus, iguais, como somos! (BRONTË, 1995, p. 152).<sup>152</sup>

Somente após essa reação passional de Jane é que Rochester admite que deseja unir-se a ela. Todos os preparativos transcorrem num clima de aparente tranquilidade, com Jane chegando mesmo a apresentar feições alteradas, mais leves e belas. Seus planos futuros, de forma semelhante à Frances em *The Professor*, incluem a continuação na carreira profissional, pois Jane desejava ver-se independente financeiramente em relação à Rochester, conforme podemos extrair da citação abaixo:

Se eu for independente, mesmo com pouco, nunca terei que me sujeitar a ser vestida como uma boneca pelo Senhor Rochester, ou permanecer sentada como uma segunda Dánae<sup>153</sup> com uma chuva de ouro caindo ao meu redor diariamente [...] Você se lembra do que disse sobre a sua Celine Varens? Dos diamantes e cashmeres que deu a ela? Não serei sua Celine Varens inglesa. Continuarei como governanta de Adèle, com o qual ganharei meu sustento [...] você não deverá me dar nada exceto [...] sua atenção [...] (BRONTË, 1995, p. 161).<sup>154</sup>

Após a certeza de que suas intenções profissionais seriam garantidas, os preparativos para o casamento transcorrem sem grandes incidentes, embora Jane esteja novamente num crescendo rumo a um colapso nervoso até que na véspera tem um sonho no qual é obrigada a abandonar Thornfield e experimentar momentos desagradáveis e angustiantes. Além do sonho perturbador, Jane tem seu véu destruído por Bertha que a

---

<sup>152</sup> “[...] I tell you I must go! [...] Do you think I can stay to become nothing to you? Do you think I am an automaton?--a machine without feelings? [...] Do you think, because I am poor, obscure, plain, and little, I am soulless and heartless? You think wrong! [...] And if God had gifted me with some beauty and much wealth, I should have made it as hard for you to leave me, as it is now for me to leave you. I am not talking to you now through the medium of custom, conventionalities [...] it is my spirit that addresses your spirit; just as if both had passed through the grave, and we stood at God's feet, equal,--as we are!” (Tradução nossa).

<sup>153</sup> Figura da mitologia grega, filha única do Rei Acrísio e Eurídice. Após previsão do oráculo de que seu filho mataria seu pai quando Acrísio questiona não ter tido filhos varões, Dánae é mantida em reclusão numa torre de bronze sendo posteriormente impregnada por Zeus, dando a luz a Perseu. Sua lenda, bastante popular, exprime através da imagem da chuva de ouro penetrando no cárcere e gerando um filho, uma das funções essenciais de Zeus, deus do céu, por vezes assimilado ao Sol, que fecunda os grãos nas profundezas do solo.

<sup>154</sup> “[...] if I had ever so small an independency; I never can bear being dressed like a doll by Mr. Rochester, or sitting like a second Danae with the golden shower falling daily round me. [...] Do you remember what you said of Celine Varens?--of the diamonds, the cashmeres you gave her? I will not be your English Celine Varens. I shall continue to act as Adele's governess; by that I shall earn my board and lodging [...] you shall give me nothing but [...] your regard [...]”. (Tradução nossa).

visita durante a noite, embora sua existência ainda não seja de seu conhecimento e, como consequência Jane desmaia. Quando a existência da primeira esposa de Rochester é revelada, assim como o fato de que vive enclausurada em Thornfield, tanto Jane quanto Rochester exibem reações que desafiam o código de conduta da sociedade vitoriana. Rochester tenta a todo custo atenuar a acusação de bigamia valendo-se de argumentos preconceituosos e mesmo racistas. Para ele, nada mais normal do que buscar uma nova união já que Bertha era uma insana, o total oposto do ideal de feminilidade que ele teria aprendido ser o certo:

Bigamia é uma palavra forte! [...] Eu fui casado e a mulher com a qual me casei ainda vive! [...] Bertha Mason é insana; e vem de uma família de insanos [...] Eu tinha uma companheira charmosa – pura, sabia, modesta [...] convido a todos a irem a minha casa e visitar a paciente da Senhora Poole, MINHA ESPOSA! Vocês verão com que tipo de ser me casei enganado e julgarão se tenho ou não o direito de romper o contrato e buscar simpatia em alguém pelo menos humano. [...] Essa é MINHA ESPOSA. [...] e ESSA é a que desejo ter [...] Comparem esses olhos límpidos com aqueles glóbulos vermelhos lá – essa face com aquela máscara – essa forma com aquele bloco; então me julguem, representante da igreja e homem da lei [...] (BRONTË, 1995, p.175- 176).<sup>155</sup>

Jane, por sua vez, tem uma reação bastante relevante no sentido de revelar o quão subversiva essa personagem potencialmente é. Em meio a toda a confusão relativa à descoberta de Bertha, Jane permanece calma e impassiva, contrariando as alusões anteriores à sua passionalidade e emoção exacerbada. Ao contrário de Rochester, que parece estar prestes a ruir emocionalmente, Jane age como se todos aqueles acontecimentos não lhe afetassem de alguma forma. Ela apenas reconhece que suas perspectivas se viram mais uma vez frustradas, chegando mesmo a indagar, de forma irônica, o porquê de ninguém em Thornfield ter oferecido consolo após o incidente. Mas o mais intrigante, a meu ver, é o fato de que Jane quase que imediatamente perdoa Rochester, sem ao menos questionar o porquê de sua omissão e quando posteriormente

---

<sup>155</sup> “[...] Bigamy is an ugly word! [...] I have been married, and the woman to whom I was married lives! [...] Bertha Mason is mad; and she came of a mad family [...] I had a charming partner--pure, wise, modest [...] I invite you all to come up to the house and visit Mrs. Poole's patient, and MY WIFE! You shall see what sort of a being I was cheated into espousing, and judge whether or not I had a right to break the compact, and seek sympathy with something at least human. [...] That is MY WIFE [...] And THIS is what I wished to have Compare these clear eyes with the red balls yonder--this face with that mask--this form with that bulk; then judge me, priest of the gospel and man of the law [...]”. (Tradução nossa).

St. John comenta sobre o caráter de Rochester, Jane o defende veementemente. Com relação à Bertha, após um inflamado discurso de Rochester sobre o que deveria ter feito para mantê-la realmente reclusa, Jane apenas comenta que “ela não escolheu ser uma insana” (BRONTË, 1995, p. 181).<sup>156</sup> Em outras palavras, mais uma vez parece haver uma inversão de papéis entre Rochester e Jane: após o incidente do casamento, Rochester demonstra certo descontrole emocional ao passo que Jane luta para manter-se fria e racional, numa postura que não seria a esperada da mulher do período.

Após alguns dias andando a esmo, mendigando por comida e por um abrigo, inicia-se a próxima etapa na jornada da protagonista que acaba ocupando posição de professora junto a amigos que se revelariam ser parentes distantes. Em terras desconhecias e, mais uma vez, fracassada em sua tentativa de inserção, Jane assume um novo papel, chegando a alterar o nome para evitar toda e qualquer conexão com o seu passado. Mas, novamente a representação de Jane será estudada e colocada em cheque por uma figura masculina, St. John, que chega a admitir que ela tenha algo especial, original (BRONTË, 1995, p.226).

De certa forma, todos os protagonistas de Brontë parecem ter dificuldade em lidar com figuras que exerçam o poder ou que se encontrem em posição superior. Nos dois primeiros romances a estratégia para lidar com a falta do poder parece ser a mesma, com as protagonistas tentando de certa forma conter sua insatisfação. William valia-se do sarcasmo e da ironia para sentir-se apto a melhor lidar com essas figuras; já Jane esforça-se em manter o controle, sofrendo de forma resignada até ter no descontrole emocional ou na rebelião verbal, uma válvula de escape. Shirley, Caroline e Lucy, protagonistas de *Shirley* e *Villette* respectivamente, buscarão outras formas de lidar com a sua destituição do poder.

Alegando perceber a impossibilidade de desenvolvimento pessoal nessa união, Jane acaba por recusar o pedido de casamento do primo, a menos que possa acompanhá-lo em suas missões sem efetivamente unir-se legalmente a ele. Embora St. John reforce o caráter atípico e mesmo imoral do que Jane propõe, de forma ousada e avançada para os padrões da época – “como poderei eu, um jovem de menos de 30 anos, levar comigo para a Índia uma garota de dezenove, a menos que ela seja minha esposa? Como poderemos

---

<sup>156</sup> “[...] “she cannot help being mad” (Tradução nossa).

estar juntos para sempre, às vezes sozinhos, às vezes em meio a tribos selvagens – sem sermos casados?” (BRONTË, 1995, p. 246)<sup>157</sup> - os dois não conseguem chegar a um acordo e Jane decide retornar para Thornfield em busca de Rochester, agora inválido e destituído em virtude de um incêndio em Thornfield causado por Bertha.

Ignorando os tristes acontecimentos em Thornfield e motivada por um grito que reconhece ser o de Rochester clamando por ela, Jane parte rumo a Thornfield iniciando a fase final da narrativa. Apesar de os dois unirem-se em casamento, pode-se dizer que o final de *Jane Eyre* não é tão convencional quanto parece. Ao descobrir que Rochester teria se ferido gravemente no incêndio provocado por Bertha chegando a perder uma vista, Jane parte rumo a Ferndean onde ele agora reside. Numa atmosfera absolutamente soturna, Jane repetirá o mesmo jogo de representação e dissimulação que ele havia utilizado com ela em Thornfield antes de propor matrimônio, permitindo que Rochester cegue-se ainda mais pelo ciúme em relação a St. John, antes de finalmente aceitar o pedido de casamento.

Levando-lhe a água e as velas que ele havia solicitado, Jane aproxima-se de Rochester até que ele a reconheça pelo timbre de voz. Orgulhosa por agora poder referir a si mesma como uma mulher independente por ser capaz de prover por si mesma, Jane explica-lhe que mesmo que ele não a aceite como companheira, que permanecerá a seu lado, embora temendo que ele considere sua proposta indecorosa para uma jovem moça: “me senti um pouco envergonhada. Talvez eu tenha estouvadamente passado por cima das convenções; e ele, como St. John, tenha visto impropriedade na minha falta de consideração” (BRONTË, 1995, p. 262).<sup>158</sup>

É interessante observar que parece haver mais uma vez uma inversão de papéis entre os dois: anteriormente Rochester não teve nenhuma dificuldade moral ou ética de propor casamento e posteriormente concubinato, mesmo estando legalmente impedido e sabendo que tal ato poderia comprometer a reputação de Jane. Jane apenas não aceitou por ver-se dividida entre o que sabia ser o certo e o que realmente sentia naquele momento. Agora que não existem mais barreiras legais que evitem a união dos dois, é

---

<sup>157</sup> “[...] how can I, a man not yet thirty, take out with me to India a girl of nineteen, unless she be married to me? How can we be for ever together – sometimes in solitudes, sometimes amidst savage tribes – and unwed?” (Tradução nossa).

<sup>158</sup> “[...] I felt a little embarrassed. Perhaps I had too rashly overleaped conventionalities; and he, like St. John, saw impropriety in my inconsiderateness”. (Tradução nossa).

como se Rochester se sentisse ferido em sua masculinidade por estar destituído, inválido e cogitando unir-se a uma jovem independente financeiramente. Em outras palavras, a proposta de Jane evidencia ainda mais para Rochester o seu fracasso em termos de representação de masculinidade. No entanto, Rochester aceita e passa a compactuar, assim como William em *The Professor*, de uma inversão de papéis no ambiente doméstico.

De forma análoga, se anteriormente Jane via-se constrangida pelas expectativas sociais, agora se sente livre para fazer o que deseja, pois pode prover por si mesma, sem necessitar da ajuda de ninguém nem mesmo da validação de terceiros para seus atos e escolhas. Alegando sentir-se em condições de unir-se a Rochester – “amo-o mais agora, quando posso realmente ser-lhe útil, do quando em sua época de independência orgulhosa, quando você desprezava tudo exceto o papel de provedor e protetor” (BRONTË, 1995, p. 269)<sup>159</sup> - Jane inicia o último capítulo de sua autobiografia não convencional com a célebre afirmação “LEITOR, Eu me casei com ele” (BRONTË, 1995, p. 271).<sup>160</sup> Repetindo o padrão iniciado em *The Professor*, são oferecidos poucos detalhes acerca do casamento, embora se deixe entrever uma união feliz:

estou casada agora a dez anos. Sei o que é viver inteiramente para e com o que amo mais nessa vida. Me considero imensamente abençoada – abençoada além do que possa ser expresso com palavras; porque sou a vida do meu marido e ele é a minha” (BRONTË, 1995, p. 272).<sup>161</sup>

Numa narrativa na qual o apelo sobrenatural é grande, não é mesmo de se estranhar que ao final dos dois primeiros anos de casamento Rochester recupere a visão sem nenhuma explicação lógica, e que Jane omita detalhes que seriam de interesse para as mulheres segundo o padrão do período. Mas como o pano de fundo da obra se presta a questionar e mesmo subverter a ideologia de gênero do período, pode-se mesmo dizer que o final não convencional reforça toda a crítica que sutilmente perpassa toda a narrativa. Nesse sentido, Rochester termina fracassado na sua tentativa de emulação de um papel autônomo mesmo recuperando a visão e casando-se com Jane, uma vez que há

---

<sup>159</sup> “[...] I love you better now, when I can really be useful to you, than I did in your state of proud independence, when you disdained every part but that of the giver and protector”. (Tradução nossa).

<sup>160</sup> “[...] READER, I married him”. (Tradução nossa).

<sup>161</sup> “[...] I have now been married ten years. I know what it is to live entirely for and with what I love best on earth. I hold myself supremely blest – blest beyond what language can express; because I am my husband’s life as fully as he is mine”. (Tradução nossa).

uma forte reversão dos papéis tradicionalmente associados ao feminino e ao masculino na sociedade vitoriana.

Jane, por sua vez, parece encontrar as nuances que lhe interessam no seu próprio papel, com certeza dissonante do esperado. Sternlieb, entretanto, sugere que a insatisfação com sua própria representação acompanhariam Jane mesmo após o casamento, justificando, assim, o fato de ter escrito sua autobiografia (STERNLIEB, 1999, p. 55). Se foi essa a motivação central de Jane ou mesmo o que desejava insinuar a autora, não poderemos nunca saber, mas com certeza a protagonista parece conseguir achar seu lugar ao sol no final da narrativa.

Brontë continuará a abordar a questão feminina nas obras subseqüentes, adotando muitos dos pressupostos e estratégias utilizados tanto em *The Professor* quanto em *Jane Eyre*, sempre enfocando, entretanto, um aspecto novo no questionamento da condição da mulher na sociedade vitoriana. Nesse sentido, *Shirley* e *Villette* se revelarão obras muito mais explícitas em termos de questionamento da condição da mulher na sociedade vitoriana, uma vez que suscitam uma discussão mais intensa acerca do caráter performático do gênero, chegando mesmo a discutir outras possibilidades para as mulheres além do casamento.

## Capítulo 4

**“Não somos nem sedutoras, nem desagradáveis, nem monstros”<sup>162</sup>: a anatomia da alma feminina em *Shirley e Villette*.**

---

<sup>162</sup> “[...] we are neither temptress, nor terrors, nor monsters”. (BRONTË, 1995, p. 567). (Tradução nossa).

Nas moças inglesas do interior existe um ponto a se ressaltar. Sejam jovens ou velhas, belas ou feias, sem graça ou espirituosas, todas elas (ou quase todas) tem uma certa expressão estampada no rosto, que parece dizer, “eu sei – eu não me vanglorio disso, mas sei que sou o padrão do que é adequado; que todos que eu abordar, ou que me abordarem, tenham uma visão apurada, pois no que eles diferirem de mim – seja em vestuário, modos, opinião, princípio ou prática – eles saibam estarem errados.

Charlotte Brontë, *Shirley* (BRONTË, 1995, p. 499).<sup>163</sup>

Deixe a mulher aprender em silêncio, com toda submissão. Não permito a uma mulher ensinar, nem a usurpar a autoridade do homem; mas permanecer em silêncio. Porque Adão foi criado primeiro, depois Eva.

Charlotte Brontë, *Shirley* (BRONTË, 1995, p. 608).<sup>164</sup>

Os homens, acredito, imaginam que a mente das mulheres seja como a de crianças. Ora, isso é um equívoco.

Charlotte Brontë, *Shirley* (BRONTË, 1995, p. 620).<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> “In English country ladies there is this point to be remarked. Whether young or old, pretty or plain, dull or sprightly, they all (or almost all) have a certain expression stamped on their features, which seems to say, 'I know - I do not boast of it, but I know that I am the standard of what is proper; let every one therefore whom I approach, or who approaches me, keep a sharp lookout, for wherein they differ from me - be the same in dress, manner, opinion, principle, or practice - therein they are wrong'”. (Tradução nossa).

<sup>164</sup> “Let the woman learn in silence, with all subjection. I suffer not a woman to teach, nor to usurp authority over the man; but to be in silence. For Adam was first created, then Eve’”. (Tradução nossa).

<sup>165</sup> “Men, I believe, fancy women’s minds something like those of children. Now, that is a mistake’”. (Tradução nossa).

### ***Shirley* e a crítica à ideologia de gênero na sociedade vitoriana**

Talvez a mais criticada das obras de Charlotte Brontë, *Shirley* (1849) também é a que mais abertamente discute a condição feminina, criticando os pressupostos básicos da ideologia de gênero da sociedade vitoriana. Conforme apontado anteriormente, nenhuma personagem feminina de Brontë, nem mesmo os protagonistas masculinos, pode ser entendida como inteiramente representativa dos ideais de feminilidade e masculinidade do período. Há sempre um tom de questionamento, uma perturbação na aparente ordem social, uma busca por aquilo que tradicionalmente não estaria atrelado ao feminino, sendo comuns nas obras de Brontë personagens femininas destituídas dos atributos socialmente aceitos e encorajados, tais como beleza, delicadeza, senso de abdicção, casamentos financeiramente vantajosos e mesmo o tão celebrado senso de maternidade.

No caso específico de *Shirley*, única narrativa em terceira pessoa da sua carreira, Brontë apresenta a trajetória de duas mulheres bastante diferentes entre si, mas ao tempo potencialmente complementares, Caroline Helstone e Shirley Keeldar. Se nas obras anteriores já se sentia uma dissonância entre o ideal de feminilidade e as personagens femininas centrais, em *Shirley* a tensão é evidente desde o título e na própria estruturação da narrativa. Destoando do padrão iniciado em *The Professor*, e repetido em *Jane Eyre* e em *Villette*, *Shirley* não é um romance do tipo *bildungsroman*, embora se possa dizer que há, ao longo da narrativa, etapas representativas de um processo de desenvolvimento das protagonistas que aprenderão a obliterar as diferenças que apresentam entre si. Trata-se muito mais de uma narrativa na qual a condição feminina e o duplo padrão de moralidade da sociedade vitoriana são abertamente discutidos e questionados de forma explícita. Tal estratégia narrativa fez com que uma das resenhas da obra, publicada no *Daily News*, em 31 de Outubro de 1849, a apontasse como um estudo da “anatomia da alma feminina”, pois seu mérito seria o de apresentar “a variedade, beleza, e verdade da condição feminina” (citado por BARKER, 1998, p. 247).<sup>166</sup>

Entretanto, *Shirley* viria a amargar resenhas não muito favoráveis após sua publicação, como a seguinte: “o primeiro capítulo de *Shirley* é suficiente para impedir o

---

<sup>166</sup> “[...] the anatomy of the female heart. [...] the variety, beauty, and truth of its female character”. (Tradução nossa).

leitor de avançar um passo sequer além do começo” (*The Atlas*, 1849, citado por BARKER, 1998, p. 248).<sup>167</sup> Em outros casos, há uma recepção mais favorável, como a seguinte: “*Shirley* é potencialmente um romance melhor que *Jane Eyre* [...] tem personagens e um enredo mais frequentemente convincente do que o melodrama de *Thornfield Hall*” (WATSON, citado por RATHBURN e STEINMANN, 1958, p. 108).<sup>168</sup> Por outro lado, George Henry Lewes no *Edinburgh Review* em 1850, chegou a afirmar que a obra não possuía valor estético. Tratar-se-ia de uma obra “inferior a *Jane Eyre* em vários aspectos importantes. Não é tão verdadeira, nem tão fascinante. [...] não pode ser recebida como uma obra de arte. Não é uma pintura, mas um portfólio de esboços aleatórios para uma ou mais pinturas” (citado por BARKER, 1998, p. 261).<sup>169</sup> Como resposta a essa resenha em específico Brontë limitou-se a dizer: “posso me precaver contra meus inimigos, mas Deus me livre dos meus amigos!” (citado por BARKER, 1998, p. 263).<sup>170</sup>

Mesmo na contemporaneidade a opinião generalizada sobre *Shirley* é a de que não se trata de uma obra consistente (AUERBACH, 1990; LOGAN, 1998; TORGERSON, 2005); que representaria o fracasso do poder feminino (HARSH, 1994); que não concebe saídas concretas para a subjugação feminina, apesar de suas críticas explícitas (EAGLETON, 1975; KUCICK, 1985; DOLIN, 1995; LONOFF DE CUEVAS, 2001; TORGERSON, 2005) ou que representa o fracasso da autora em lançar-se no terreno desconhecido dos romances sociais (MITCHELL, 1994). Existem, entretanto, algumas leituras que valorizam o tratamento inovador dispensado por Brontë ao discutir o duplo padrão de moralidade da época, enfatizando a ambigüidade na caracterização de *Shirley* (SHAPIRO, 1968; INGHAM, 1996; VANSKIKE 1996), ou o caráter de escolha e negociação de poder atrelado ao casamento das protagonistas (BURKHART, 1973; TAYLER, 1990).

---

<sup>167</sup> “[...] the first chapter of *Shirley* is enough to deter many a reader from advancing a step further than the threshold”. (Tradução nossa).

<sup>168</sup> “[...] potentially *Shirley* is a better novel than *Jane Eyre* [...] has characters and a plot that are often more convincing than the melodramatics of *Thornfield Hall*”. (Tradução nossa).

<sup>169</sup> “[...] inferior to *Jane Eyre* in several important points. It is not quite so true, and it is not so fascinating. [...] cannot be received as a work of art. It is not a picture, but a portfolio of random sketches for one or more pictures”. (Tradução nossa).

<sup>170</sup> “[...] I can be on guard against my enemies, but God deliver me from my friends!” (Tradução nossa).

A razão para tamanha discrepância na recepção de *Shirley* pode estar na estratégia adotada pela autora. Brontë, através de uma hábil manipulação de estratégias narrativas, explora em suas obras a tensão existente diante da necessidade de se compactuar com os ideais do período e dar vazão a anseios pessoais por vezes conflitantes. Em *Shirley*, isso se evidencia quando duas personagens, aparentemente contraditórias por representarem, inicialmente, duas imagens dissonantes são colocadas em um mesmo patamar. Contrariando a tradição de focar-se em estereótipos do feminino, Brontë inova não apenas pela união dessas imagens inicialmente conflitantes numa mesma personagem, mas, sobretudo, por tornar essa união o tema central de sua narrativa. Em outras palavras, ao invés de focar apenas o anjo do lar, ou a figura insana, ou mesmo a relação antagonista entre as duas, em *Shirley*, Brontë mais uma vez parece apontar para a artificialidade do ideal que pretende engessar as mulheres em padrões de conduta e decoro rígidos e altamente normativos. Ao focar tão direta e explicitamente o embate de forças entre os ideais do masculino e do feminino, Charlotte Brontë possibilita que o paralelismo vigente no século XIX entre sexo e gênero e a crença em uma suposta essência do feminino capaz de justificar uma postura submissa da mulher sejam não apenas examinados, como também questionados em alguns de seus pressupostos básicos.

Em termos de enredo, trata-se da estória de uma jovem órfã, Caroline, que, prestes a definir por ver-se sem perspectivas de vida, terá na amizade de Shirley, uma *esquire*<sup>171</sup> rica e ousada, um contraponto para seu sofrimento e a possibilidade concreta de melhor inserção social. É relevante observar que, embora a narrativa se intitule *Shirley*, a personagem homônima somente será introduzida na segunda fase, quando sua oposição inicial à caracterização de Caroline se fizer necessária. É interessante também destacar que a obra possui características que a diferenciam das demais: é a única narrada em terceira pessoa; a primeira a oferecer títulos para os capítulos; a única a discutir abertamente a problemática social do período ao invés de concentrar-se apenas nas angústias e dificuldades experimentadas pelas protagonistas. Também é a única na qual existe claramente uma divisão de foco em relação às personagens principais, sendo duas mulheres e dois homens os protagonistas e, sobretudo, é a única obra na qual existe uma pletora de comentários explícitos sobre a condição feminina na sociedade vitoriana.

---

<sup>171</sup> Termo que designa nobre cavalheiro, escudeiro, ou ilustríssimo senhor.

A primeira parte da narrativa apresenta um panorama da sociedade inglesa em tempos árduos que impõem uma dificuldade prática para se compactuar com as rígidas expectativas em termos de papéis de gênero face às grandes mudanças sociais. Em seus primeiros capítulos abundam descrições pormenorizadas da vida doméstica e das altas expectativas masculinas em relação à mulher, além da ênfase, através de comentários das demais personagens do romance, no caráter nobre e elogiável de toda mulher cuja postura assemelhe-se ao ideal puritano e angelical. Nesse contexto moralizante, a figura feminina que recebe maior destaque é Caroline Helstone, caracterizada de forma a apresentar traços de inconformidade e insatisfação com o tipo de educação recebida e com a falta de perspectivas concretas.

Brontë inova não apenas ao dotar tal personagem de um apurado senso crítico, mas, sobretudo, por fazer com que sua percepção de mundo se veja tolhida e constricta pela dificuldade em posicionar-se de forma mais assertiva. Diferente de Frances em *The Professor* e Jane em obra homônima, a internalização do ideal de feminilidade do período para Caroline não parece ter sido tarefa muito difícil, embora a mesma anseie por algo mais. A diferença entre Caroline, Frances e Jane, é que ela parece sofrer de uma imobilidade, uma letargia, que a impede de agir e é essa discrepância que, segundo Torgerson, faz de *Shirley* um livro no qual “os corpos das mulheres se transformam no texto a ser lido” (TORGERSON, 2005, p. 57).<sup>172</sup>

Ao contrário das demais personagens, Caroline sabe bem o que lhe tolhe, o que lhe incomoda, e mesmo o que poderia ser feito para reverter tal quadro, mas fica apenas na elucubração, na teoria, sem partir para a ação, sem enfrentar o mundo tal como Frances e Jane. Se nas obras anteriores o contraponto entre as personagens femininas estava centrado em oposições binárias, tais como, uma é bela e a outra não, ou uma tem posses e a outra não, em *Shirley* a oposição relaciona-se à ação, uma vez que ambas as protagonistas compartilham beleza, intelecto e posição socioeconômica. Assim, quando a letargia de Caroline chega a um ponto quase insuportável, sendo necessária uma intervenção brusca, Brontë subverte as expectativas ao introduzir Shirley Keeldar, uma jovem extremamente segura de si, poderosa, e que parece não compactuar com os rígidos padrões impostos às mulheres. Caracterizada como uma personagem ambígua por

---

<sup>172</sup>“women’s bodies become the text to be read”. (Tradução nossa).

natureza, Shirley possui um nome tradicionalmente masculino<sup>173</sup>, age como um homem em situações sociais que envolvem o exercício do poder, expressa claramente sua recusa de casar-se por obrigação com um homem que não a considere igual em termos sociais e critica abertamente o duplo padrão moralizante da sociedade vitoriana. Shirley Keeldar constitui, então, para a maior parte dos leitores, um verdadeiro enigma, uma vez que a autora escolhe uma protagonista aversa aos padrões da época para potencialmente ajudar Caroline a sair de sua letargia e demovê-la da idéia de ser uma governanta, uma das poucas profissões possíveis para as mulheres da época.

O que parece ter influenciado as resenhas que a obra recebeu na época de sua publicação, sua posterior rejeição e quase unânime opinião de que se trata da obra mais inconsistente de Brontë é o fato de que a autora inova não apenas no estilo narrativo, mas também no tratamento ousado da temática tradicionalmente enfocada em suas outras obras. Em *Shirley*, Brontë parece disposta a desafiar os preceitos sociais e literários da época ao expor uma figura tão polêmica, questionadora e subversiva como Shirley, agindo como modelo para alguém como Caroline, a outra protagonista. A amizade entre as duas constitui então o foco central da narrativa. No entanto, as personagens não são mais abordadas de forma dicotômica, tendo suas semelhanças e afinidades profundamente exploradas pelo narrador. Em outras palavras, a forte amizade vivenciada por Caroline e Shirley não apenas revela o que elas possuem em comum, mas principalmente permite a transferência das características mais reveladoras e marcantes de uma para a outra.

Sob essa ótica, Caroline aprende a ser mais resoluto, segura de si e autoconfiante para verbalizar sua insatisfação e exigir uma melhor inserção social através da postura desafiadora de Shirley. Essa, por outro lado, reforça com Caroline sua crença de que o masculino e o feminino são apenas dois entre muitos papéis, muitas máscaras sociais às quais somos diariamente expostos e convidados a incorporar, sendo possível, então, emular algumas características do ideal de feminilidade sem ir de encontro a suas crenças e opiniões. Nesse sentido, minha análise de *Shirley* se concentrará na discussão de como

---

<sup>173</sup> O nome Shirley era masculino por excelência, mas a popularidade do romance o transformou em nome feminino. Na narrativa *Shirley* recebe o nome que seu pai havia originalmente escolhido para o primeiro filho varão.

Brontë discute e subverte os papéis de gênero na narrativa, enfocando as quatro personagens centrais Caroline, Shirley, Robert e Louis.

Brontë inicia seu terceiro romance afirmando sua intenção de dedicar-se a algo mais pragmático, mais concreto e mesmo denso do que o que foi discutido nas obras anteriores, nas quais o foco recaía sobre as dificuldades, angústias e anseios de personagens isoladas e por vezes inábeis em suas tentativas de inserção social. Ao invés de uma estória de amor repleta de obstáculos e empecilhos e coroada com um final feliz tal, como *Jane Eyre* e mesmo *The Professor*, Brontë afirma que desta vez tais elementos não farão parte da narrativa, ou ocuparão apenas uma pequena parte dela, chegando mesmo a aconselhar o leitor: “acalme suas expectativas, reduza-as a um padrão mínimo” (BRONTË, 1995, p. 445).<sup>174</sup> Entretanto, mais uma vez e talvez de forma mais radical, Brontë brinca com as expectativas do leitor que ainda não sabe que a narrativa não apenas discutirá problemas sociais sérios, mas também terá uma boa dose de questionamento e debate ao tratar a questão feminina.

A narrativa é ambientada em Yorshire, no período de 1811-1812, durante a depressão industrial resultante das Guerras Napoleônicas, e apresenta como pano de fundo o movimento dos ludistas contra as mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial.<sup>175</sup> Robert Moore, um dos protagonistas, é proprietário de uma tecelagem e adepto da industrialização e sofrerá com as constantes revoltas e ataques dos artesãos locais que se sentem prejudicados com a modernização.

Talvez objetivando apresentar esse ambiente por vezes inóspito e tenso, Brontë elabora os primeiros capítulos como um verdadeiro tratado social e, ao focar as personagens masculinas, nos oferece um panorama de como esses viam o mundo. No que concerne especificamente à condição feminina, desde a primeira página tem-se uma tensão no ar, uma vez que a voz narrativa enfatiza o absurdo da visão masculina sobre a mulher. De fato, os primeiros capítulos servem como preparação para os questionamentos e discussões que serão desencadeados por Caroline e Shirley. Esses trazem descrições pormenorizadas de modelos e padrões de conduta emblemáticos da ideologia de gênero no século XIX.

---

<sup>174</sup> “[...] calm your expectations; reduce them to a lowly standard”. (Tradução nossa).

<sup>175</sup> O termo Luddismo (*Luddites*) refere-se à organização de artesãos que protestavam contra a Revolução Industrial, invadindo fábricas e queimando as máquinas têxteis no início do século XIX na Inglaterra.

A cena inicial nos apresenta um grupo de curas jantando e discutindo trivialidades, em um ambiente tipicamente doméstico, repleto de alusões a alimentos e bebidas: “enquanto bebiam, discutiam; não sobre política, nem sobre filosofia ou literatura – esses tópicos sempre se mostraram sem interesse para eles – nem mesmo teologia, prática ou doutrinária; mas sobre questões mínimas de disciplina eclesiástica, frivolidades” (BRONTË, 1995, p. 447).<sup>176</sup> De fato, a domesticidade ganha uma importância maior em *Shirley*, uma vez que os principais comentários e críticas explícitas acerca da condição da mulher na sociedade acontecerão na esfera familiar, nos momentos nos quais a família se reunia para, entre outras coisas, reforçar, sutilmente ou não, o duplo padrão de moralidade da sociedade vitoriana. Inúmeras vezes padrões de conduta dicotômicos entre si estarão presentes nesse ambiente familiar, sendo discutidas suas diferenças e semelhanças, como nas freqüentes encontros de Caroline com seus primos Hortense e Robert Moore. Em tais ocasiões, Hortense fará de tudo para educar Caroline de forma a transformá-la no protótipo da figura do anjo do lar, enquanto ela encontra em Robert estímulo para verbalizar sua insatisfação e descontentamento com tal imagem. Também será no ambiente doméstico que Shirley e Caroline se envolverão em acaloradas discussões acerca da visão que os homens têm das mulheres.

Se em *The Professor* e em *Jane Eyre* o lar tinha um caráter mais tradicional, com as personagens se permitindo divagações apenas em seus aposentos íntimos, em *Shirley* tudo transcorre nos ambientes comuns, tais como a sala de jantar ou a de estar. Há mesmo uma intercessão entre os espaços público e privado na narrativa. As personagens sempre se reúnem no ambiente sagrado do lar para discutir abertamente os problemas que assolavam a comunidade. Tal intercessão de esferas gera uma tensão que perpassa toda a narrativa e que aponta para a fragilidade do próprio modelo social que pressupunha uma divisão tão rígida e estratificada entre o público e o privado. Nesse sentido, o caráter de refúgio do lar, tão aclamado por Ruskin e discutido anteriormente, se vê questionado, abrindo espaço para a discussão dos próprios papéis a serem representados nesse local, revelando, então, a discrepância dos modelos de feminilidade e masculinidade tradicionalmente reforçados em sociedade.

---

<sup>176</sup> “while they sipped, they argued; not on politics, nor on philosophy, nor on literature – these topics were now as ever totally without interest for them – not even on theology, practical or doctrinal; but on minute points of ecclesiastical discipline, frivolities”. (Tradução nossa).

Embora a narradora afirme descrever “personagens imperfeitas (cada personagem neste livro será mais ou menos imperfeita, minha caneta se recusando a esboçar qualquer coisa nos padrões ideais)” (BRONTË, 1995, p. 474)<sup>177</sup>, inicialmente os papéis de gênero encontram-se bastante definidos nesse cenário, estando as mulheres sempre prontas a servir os homens. A opinião que os homens têm das mulheres nos capítulos iniciais de *Shirley* é bastante negativa e repleta de comentários preconceituosos. Para alguns, as mulheres eram seres vis e incompreensíveis: “no fundo, ele não poderia conceber razão nas mulheres [...] porque elas eram em realidade o que ele pensava e desejava que elas fossem – inferiores: brinquedos para se divertir durante as horas vagas e depois descartar” (BRONTË, 1995, p. 502).<sup>178</sup> Para outros, elas apenas se interessavam em fisgar bons partidos: “como se não houvesse nada para se fazer da vida do que ‘prestar atenção’, como se diz, a alguma jovem dama [...] acredito que as mulheres falem e pensem apenas nessas coisas e elas naturalmente imaginam que a mente dos homens esteja igualmente ocupada com isso” (BRONTË, 1995, p. 456).<sup>179</sup>

A suposta inferioridade da mulher era tida como algo natural e a submissão da esposa após o casamento era algo esperado, como expressa o Senhor Helstone, tio e tutor de Caroline, uma das protagonistas: “enquanto a mulher estiver calada, nada a incomoda, ela não deseja nada. [...] ele não tinha intenção de compreender as mulheres ou de compará-las com os homens; elas eram de ordem de existência diferente e provavelmente muito inferior” (BRONTË, 1995, p. 469).<sup>180</sup>

Contrariando o padrão das obras anteriores nas quais uma personagem recebe maior ênfase do que as demais e funciona como catalisadora dos eventos e discussões apresentados na narrativa, em *Shirley*, Brontë parece dividir a atenção entre pares que variam na narrativa: primeiro Robert e Caroline; segundo Caroline e Shirley; e finalmente

---

<sup>177</sup> “[...] imperfect characters (every character in this book will be found to be more or less imperfect, my pen refusing to draw anything in the model line”. (Tradução nossa).

<sup>178</sup> “[...] at heart, he could not abide sense in women [...] because they were then in reality what he held them to be, and wished them to be, - inferior: toys to play with, to amuse a vacant hour and to be thrown away”. (Tradução nossa).

<sup>179</sup> “[...] as if there was nothing to be done in life but to ‘pay attention’, as they say, to some young lady [...] I believe women talk and think only of these things, and they naturally fancy men’s minds similarly occupied”. (Tradução nossa).

<sup>180</sup> “[...] so long as a woman was silent, nothing ailed her, and she wanted nothing. [...] he made no pretence of comprehending women, or comparing them with men; they were a different, probably a very inferior order of existence”. (Tradução nossa).

os casais Caroline/Robert e Shirley/Louis. No contexto apresentado nos primeiros capítulos, no qual a mulher era reduzida a um mero objeto ou adorno, Caroline Helstone e Robert Moore apresentam-se como figuras destoantes em termos de papéis de gênero. Embora exibam muitas das características associadas aos ideais de masculinidade e feminilidade, ambos se revelam, ao longo da narrativa, bastante insatisfeitos com os papéis que emulam e com o tipo de expectativas com os quais precisam lidar.

As discrepâncias de postura e sinais de insatisfação são evidenciadas no romance, sobretudo, pela pormenorizada descrição das demais personagens que exibem as tradicionais características valorizadas pela ideologia de gênero no século XIX. Faz-se necessária, mais uma vez, a ressalva de que, apesar de a autora dedicar boa parte da narrativa a essas descrições, há sempre um tom de crítica, uma ironia nos comentários, um sarcasmo ao apontar a arbitrariedade de algumas posturas e crenças. O resultado tende a ser, então, não o de reforçar as figuras estereotipadas tradicionais, mas sim de criticá-las de forma por vezes velada, outras vezes explícita. Ao contrário das obras anteriores nas quais o impacto da ideologia de gênero sobre a sociedade como um todo não se fazia sentir, uma vez que Brontë enfocou a trajetória de personagens isoladas, em *Shirley* é como se a sociedade fosse mais uma personagem do romance.

Ao invés de deixar subentendidas as crenças e idéias por trás do comportamento por vezes inconsistente como ocorreu com William, Frances, Rochester e Jane, em *Shirley* a voz social perpassa a narrativa, chamando atenção para o que era tido como esperado, sobretudo das mulheres, e também evidenciando os potenciais conflitos e embates quando tais expectativas se viam frustradas. Nesse sentido, a narrativa me parece muito mais coerente do que as anteriores nas quais o mundo nos é oferecido, lido e interpretado pelo olhar por vezes tendencioso dos protagonistas. Isso não quer dizer que se trate de uma narrativa imparcial, mas discordo da afirmação de G.H. Lewes de que “ela inegavelmente possui vigor e também um tipo peculiar de interesse, mas não a harmonia de uma obra de arte” (Lewes, 1850, citado por BARKER, 1998, p.248).<sup>181</sup>

Essa aparente falta de harmonia é tradicionalmente associada às descrições francas, detalhadas e por vezes irônicas da comunidade interiorana descrita na obra, conforme

---

<sup>181</sup> “[...] power it has unquestionably, and interest too, of a peculiar sort, but not the agreeableness of a work of art”. (Tradução nossa).

apontam duas das críticas iniciais do romance que afirmam que “os três curas e seus comes e bebes com os quais *Shirley* inicia é tanto vulgar e desnecessário quanto fastidioso” (*Daily News*, 1849, citado por BARKER, 1998, p. 247)<sup>182</sup> e “o primeiro capítulo de *Shirley* é suficiente para impedir muitos leitores de avançar” (*The Atlas*, 1849, citado por BARKER, 1998, p. 248).<sup>183</sup> Concordo que tais descrições dos encontros dos curas são realmente fastidiosas, excessivas e repetitivas. Porém, a descrição pormenorizada da sociedade que Brontë oferece e também os paralelos oferecidos entre as quatro personagens centrais e as figuras idealizadas em termos de papéis de gênero são eficazes no sentido de oferecer uma leitura mais abrangente da condição desigual vivenciada pela mulher na sociedade. Nesse sentido, potencializa-se a crítica social e de gênero, uma vez que os pressupostos inferiorizantes da ideologia por trás dessas diferenças encontram-se explicitamente retratados e criticados.

Em outras palavras, passa-se do estágio no qual as elucubrações das personagens, por vezes decorrentes de falhas de interpretação e idéias preconcebidas, recebem destaque na narrativa, e adentra-se numa dimensão quase teatral na qual as barreiras se encurtam e o leitor/expectador reconhece suas próprias motivações, limitações, juízos de valor e inconsistências. Tal estratégia certamente chocou os leitores da época acostumados com narrativas mais aprazíveis e menos secas, mas acredito que a justificativa não esteja no teor de questionamento em si, que imortalizaria a carreira de Charles Dickens, por exemplo, mas pela estratégia adotada por Charlotte Brontë. Não podemos nos esquecer de que, apesar de o século XIX ter testemunhado avanços sociais inegáveis, a mulher ainda não dotava de prerrogativas que a colocassem em posição de igualdade, e tal constatação certamente influenciou a recepção de *Shirley*, obra na qual críticas abertas e comentários irônicos são proferidos por uma mulher.

Apesar de apresentar uma verdadeira miríade de personagens menores e que aparecem na narrativa em pouquíssimos episódicos, o foco de Charlotte Brontë não se perde, isto é, ela apresenta uma coerência com sua proposta inicial de apresentar uma narrativa mais realista, mais próxima do dia-a-dia dos cidadãos vitorianos. Brontë, mais uma vez, repete a fórmula de dotar seus protagonistas masculinos de características que

---

<sup>182</sup> “[...] the three curates and their junketing, with whom *Shirley* commences is quite as vulgar, unnecessary, and as disgusting”. (Tradução nossa).

<sup>183</sup> “[...] the first chapter of *Shirley* is enough to deter many a reader from advancing”. (Tradução nossa).

justifiquem um senso de isolamento, de não pertencimento. Em *The Professor*, William é um estrangeiro tentando ganhar a vida; em *Jane Eyre*, Rochester distancia-se o máximo possível de Thornfield para não ter que confrontar seu passado; em *Villette*, Graham e M. Paul representam verdadeiros contrastes em relação aos demais homens, sempre isolados em seu mundo e em seus interesses. Em *Shirley*, a estratégia se repete em relação aos irmãos Robert e Louis Moore, estando o primeiro mais próximo do ideal de masculinidade do período, ao passo que o segundo apresenta uma caracterização mais ambígua em termos de papéis de gênero. É importante ressaltar que não apenas os dois são bastante diferentes entre si e em relação aos demais, mas acabarão unindo-se a personagens femininas que exibem os mesmos traços dissonantes, isto é, Robert casa-se com Caroline, Louis com Shirley, embora se tenha apontado a potencialidade de entrecruzamento dos pares a fim de se obter um equilíbrio maior (EAGLETON, 1975; TORGERSON, 2005).

Ao contrário das demais personagens masculinas apresentadas na primeira fase da narrativa, Robert, um jovem e promissor industrial, não contempla a possibilidade de casar-se - “o assunto não parecia ter nenhum interesse para ele: ele não o procurava” (BRONTË, 1995, p. 455)<sup>184</sup> - nem mesmo se essa união for estabelecida em bases lucrativas: “cheguei à conclusão de que o casamento e o amor são coisas supérfluas, reservadas apenas aos ricos, que vivem com tranqüilidade e que não precisam pensar no amanhã (BRONTË, 1995, p. 527)<sup>185</sup> Para ele, uma personagem descrita como “híbrida em natureza” (BRONTË, 1995, p. 457)<sup>186</sup>, apenas interessam os negócios. Robert se posiciona por vezes de forma ríspida, parecendo mesmo não se preocupar com o bem-estar dos seus empregados: “não sendo um nativo, nem a muito tempo um residente na região, ele não se importou o suficiente quando as novas invenções deixaram os trabalhadores desempregados” (BRONTË, 1995, p. 458).<sup>187</sup> Além disso, sua validação dos pontos de vista dos Whigs<sup>188</sup> o coloca na posição de “uma espécie de pária e

---

<sup>184</sup> “[...] the subject seemed to have no interest for him: he did not pursue it”. (Tradução nossa).

<sup>185</sup> “[...] I have settled it decidedly that marriage and love are superfluities, intended only for the rich, who live at ease, and have no need to take thought for the morrow”. (Tradução nossa).

<sup>186</sup> “[...] a hybrid in nature”. (Tradução nossa).

<sup>187</sup> “[...] not being a native, nor for any length of time a resident of the neighborhood, he did not sufficiently care when the new inventions threw the old workpeople out of employ”. (Tradução nossa).

<sup>188</sup> Uma das vertentes políticas da Inglaterra no século XIX que se opunha ao absolutismo e demandava uma monarquia constitucional, estabelecendo um contraponto com a visão da vertente denominada Tory.

forasteiro” (BRONTË, 1995, p. 462)<sup>189</sup> na opinião das demais personagens ao seu redor. Esse fato reforça os constantes ataques e ameaças que sofre por parte dos próprios funcionários que se mostram descontentes com sua postura fria e indiferente.

Com relação às mulheres, sua postura parece ser ambígua: com Hortense, sua irmã e companheira, cuja única preocupação na vida além de doutrinar Caroline parecer ser a de servir a Robert – “é meu dever ser feliz onde você está, irmão” (BRONTË, 1995, p. 476)<sup>190</sup>, Robert mostra-se por vezes impaciente como que se as opiniões e posturas da irmã lhe parecessem ingênuas, bobas ou mesmo fúteis. Seu tom tende a ser de condescendência e em muitos de seus diálogos Robert lhe responde com frases curtas e diretas. Entretanto, o próprio Robert destoa do ideal de masculinidade encarnado nas demais personagens masculinas ao seu redor. Os diálogos entre Hortense e Robert apenas parecem fluir mais naturalmente quando o assunto é Caroline e seus supostos defeitos, segundo o rígido padrão da Senhorita Moore. Embora apenas cinco anos mais velho que Hortense, Robert parece visualizar na irmã uma figura maternal distante e mesmo artificial, que, embora sempre pronta a garantir um ambiente protegido e agradável, um verdadeiro refúgio contra toda a tensão que vivenciava diariamente, não consegue estimular seu intelecto a ponto de desenvolverem uma relação de cumplicidade.

Já com Caroline Helstone, sua prima e amor secreto, a postura de Robert muda e ele passa a exibir prazer e contentamento ao incitá-la a verbalizar suas opiniões e agir de forma diversa do protótipo de feminilidade representado por sua irmã. Embora 12 anos mais nova que Robert, Caroline é vivaz e perspicaz o suficiente para atrair a atenção de Robert, mesmo que inicialmente ele a visse como uma figura angelical em potencial. Ao contrário de Hortense, Caroline é capaz de dialogar com Robert abertamente sobre os assuntos que lhe interessavam, isto é, sobre política e sobre as constantes ameaças de ataque por parte dos trabalhadores. Sua relação é tão aberta que Caroline por vezes chega mesmo a repreender Robert por sua inabilidade em entender a motivação por trás da reação agressiva dos moradores locais, como quando ela lê trechos de *Coriolano*<sup>191</sup> e

---

Em *Shirley* Brontë caracteriza as demais personagens masculinas como adeptas dos Torys ao passo que Robert é seguidor dos Whigs, acentuando, assim, sua dissonância em relação aos demais.

<sup>189</sup> “[...] a sort of outcast and alien”. (Tradução nossa).

<sup>190</sup> “[...] it is my duty to be happy where you are, brother”. (Tradução nossa).

<sup>191</sup> Tragédia de William Shakespeare sobre a vida do legendário líder romano Caio Marcio Coriolano e que se passa num período de conflitos sociais. Em *Shirley* a alusão à figura de Coriolano justifica-se pelo fato

aponta que o primo não deveria assumir a mesma postura orgulhosa e impávida que levou a personagem shakesperiana a ser odiada por todos.

Contrariando a crença de que o lar na cultura burguesa era o espaço no qual o homem poderia permitir-se ser “verdadeira e autenticamente ele mesmo” (TOSH, 1999, p.33)<sup>192</sup>, Robert não se mostra confortável nas cenas familiares ao lado de Hortense. Apenas com Caroline é que Robert parece se permitir relaxar e colocar de lado a máscara de rigidez, imparcialidade, destemor e ousadia que exhibe no convívio social. É interessante observar, entretanto, que Robert oscila entre o estímulo causado pelas conversas com a prima e a tendência de tratá-la de forma paternalista, como se ele não conseguisse entender bem a junção da imagem doce e quase infantil de Caroline com a clareza e o pragmatismo de seu discurso.

A meu ver, essa tendência condescendente em relação à Caroline por vezes parece sinalizar que Robert não a leva a sério, tal qual um adulto que por vezes tende a escutar uma criança apenas para se deleitar com suas demonstrações de ingenuidade. De fato, na primeira fase da narrativa, Robert por vezes assemelha-se a Graham, personagem de *Villette* que nos primeiros capítulos explicitamente se divertia com a pequena Paulina, manipulando sua atenção, por vezes brincando com seus sentimentos, divertindo-se com a constatação de que ela o idolatrava. Em *Shirley*, por vezes ocorrem menções de que para Robert, Caroline se apresenta como uma fonte de diversão, uma válvula de escape para as tensões do dia-a-dia. Ele se diverte com a opinião que Hortense tem de Caroline – “divirta-me com uma descrição de suas faltas” (BRONTË, 1995, p. 477)<sup>193</sup> -, e depois novamente quando Caroline insinua saber o que se passa em seu íntimo, afirma: “deixe-a falar qualquer coisa que deseje essa noite. Ela gosta de repreender seu irmão às vezes; diverte-me, então a deixe fazer isso” (BRONTË, 1995, p. 488).<sup>194</sup> Robert por algumas vezes se coloca a favor de Caroline quando Hortense insiste em doutriná-la de forma a agir como uma verdadeira dama, a chama de Esfinge quando Caroline o compara a Coriolano por seu orgulho cego, mas também se intriga quando, ao recitar trechos de “*La*

---

de que tanto Robert Moore quanto Caio Marcio mostravam-se insensíveis aos apelos e dificuldades experimentados pela população local em tempos de escassez de recursos.

<sup>192</sup> “[...] truly and authentically himself”. (Tradução nossa).

<sup>193</sup> “[...] amuse me with an account of her faults”. (Tradução nossa).

<sup>194</sup> “[...] let her say anything she pleases tonight. She likes to come down hard upon your bother sometimes; it amuses me, so let her alone”. (Tradução nossa).

*Jeune Captive*”,<sup>195</sup> Caroline sorri “como qualquer criança feliz e dócil” (BRONTË, 1995, p. 491).<sup>196</sup>

Em oposição a Robert, temos a figura tradicional encarnada pelo Senhor Yorke, a quem a autora dedica dois capítulos inteiros para caracterizá-lo! “Um cavalheiro de Yorkshire, por excelência” (BRONTË, 1995, p. 466)<sup>197</sup>, pode-se dizer que o Senhor Yorke exibe as características tradicionalmente associadas à ideologia do masculino no século XIX. Apesar de às vezes ser intratável, sobretudo com demonstrações de fraqueza e imbecilidade, ele possui pelo menos duas das características mais valorizadas no período, isto é, crença espiritual e altruísmo (MANGAN e MALVIN, 1987; TOSH, 1999). Ao contrário de Robert, o Senhor Yorke apresenta-se como uma figura paternal e cordial para seus funcionários e servos, sendo por eles amado e respeitado.

No lar, embora deixe claro ser o detentor do poder não admitindo manifestações contrárias, reforça os ideais a ponto de sua família ser tida como uma das mais influentes da região. Embora na juventude tivesse demonstrado interesse por mulheres “vivazes e espirituosas” (BRONTË, 1995, p. 469)<sup>198</sup>, contraiu casamento, por amor, com uma mulher que se apresenta como “um verdadeiro contraste [...] o silêncio personificado” (BRONTË, 1995, p. 469).<sup>199</sup> Se levarmos em consideração a ideologia de gênero do período, podemos dizer que a família do Senhor Yorke representa o protótipo de domesticidade da sociedade vitoriana, vivendo em um ambiente sagrado protegido por uma esposa submissa e perfeita que “quando ele fala com ela, ela apenas lhe responde com monossílabos” (BRONTË, 1995, p. 469)<sup>200</sup> e por uma figura masculina que no lar sabe admirar a esposa admirada pelos demais por ser “bela como um grandioso anjo” (BRONTË, 1995, p. 469),<sup>201</sup> oferecendo, assim, um forte contraponto a Robert Moore.

Poder-se-ia perguntar o porquê de Brontë ter oferecido descrições tão pormenorizadas desses exemplares masculinos, uma vez que muitas das revisões apontariam tal elemento como negativo, como se a autora não conseguisse unir as

---

<sup>195</sup> Poema de André Chénier, famoso poeta do século XVIII, escrito quando o mesmo se encontrava na prisão.

<sup>196</sup> “[...] like any happy, docile child”. (Tradução nossa).

<sup>197</sup> “[...] a Yorkshire gentleman he was, par excellence”. (Tradução nossa).

<sup>198</sup> “[...] sprightly and dashing”. (Tradução nossa).

<sup>199</sup> “[...] a complete contrast [...] stillness personified”. (Tradução nossa).

<sup>200</sup> “[...] when he spoke to her, she only answered him in monosyllables”. (Tradução nossa).

<sup>201</sup> “[...] beautiful as a monumental angel”. (Tradução nossa).

diferentes personagens e estórias apresentadas. Acredito que tais descrições servem para estabelecer um contraponto entre os ideais do período e as críticas que Brontë almejava oferecer. Nesse sentido, embora a estratégia de trabalhar figuras contrastantes e representantes das imagens estereotipadas da ideologia de gênero tenha sido utilizada nas obras anteriores, em *Shirley* a inovação está na intensidade com a qual tais paralelos são estabelecidos.

Ao invés de simplesmente apresentar o que seria tido como ideal e valorizado e apontar as discrepâncias de algumas personagens, em *Shirley* Brontë parece posicionar-se claramente contra o ideal e a favor das personagens inicialmente dissonantes. Há um tom de reprovação das atividades, posturas e crenças da maioria das personagens, sendo que a narradora sempre chama a atenção, detalhadamente, para o que a seus olhos seriam seus defeitos e mazelas, apontando, rapidamente, suas virtudes e qualidades. Mesmo que em *The Professor* William parece agir da mesma forma, sobretudo quando contrasta e compara as garotas do pensionato, ao longo da narrativa é como se Brontë fizesse sua personagem suavizar o olhar ao reconhecer suas próprias falhas e inconsistências. Já em *Shirley* os comentários vêm filtrados pelo olhar supostamente imparcial da narradora. De fato, ao contrário de William e Jane, os protagonistas de *Shirley* – Caroline, Shirley, Robert e Louis – parecem estar pouco interessados em analisar posturas individuais. Quando criticam uma postura o fazem em relação à sociedade como um todo e não em relação a um indivíduo apenas. Ao criticar a educação inferiorizante e sem perspectivas das mulheres, Caroline fala em geral, dirigindo-se à sociedade como um todo.

Ao dialogar com Robert, Shirley deseja saber sua visão em relação a ela e a Caroline, questionando a opinião comum de que ela seria “um exemplar perigoso do meu sexo” (BRONTË, 1995, p. 625)<sup>202</sup> ao passo que Caroline seria apenas peculiar “a sua moda” (BRONTË, 1995, p. 625).<sup>203</sup> Shirley deseja contrastar sua imagem masculinizada, que Robert não parece compartilhar: “por que coloca ênfase *nela*? Você a considera um contraste, nesse aspecto, a você?” (BRONTË, 1995, p. 625).<sup>204</sup> Mesmo que Robert não queira admitir, Caroline e Shirley são figuras inicialmente antagônicas que aprenderão

---

<sup>202</sup> “[...] a dangerous specimen of my sex”. (Tradução nossa).

<sup>203</sup> “[...] in her way”. (Tradução nossa).

<sup>204</sup> “[...] why lay such emphasis on *her*? Do you consider her a contrast, in that respect, to yourself?” (Tradução nossa).

com sua amizade a suavizar os limites tão rigidamente impostos por um código de conduta atribuído às mulheres. Embora possa se esperar que Shirley seja a protagonista central da narrativa homônima, veremos que ela não apenas aparece somente a partir da segunda fase do romance, como também é introduzida apenas quando Caroline encontra-se em estado de profunda letargia.

Caroline Helstone nos é apresentada como uma bela jovem de 18 anos, órfã, criada pelo tio, o Senhor Helstone, dotada de inúmeros atributos que a poderiam qualificar como um bom exemplar feminino, tais como docilidade, graciosidade e beleza. Aos olhos da prima Hortense, porém, falta algo em Caroline que efetivamente a coloque numa posição de destaque, sendo necessário que a mesma se submeta ao treinamento adequado: “Caroline é imperfeita, mas sob minha batuta e cuidados quase maternos, ela poderá desenvolver-se” (BRONTË, 1995, p. 95)<sup>205</sup>.

Entretanto, a princípio Caroline parece muito mais uma prisioneira do ideal de feminilidade do século XIX: sendo uma mulher, destituída de posses, a sociedade espera dela um determinado padrão comportamental que não a satisfaz. Por mais que se espere dela submissão, abnegação e a certeza de que sua vida se resume à servidão ao tio, e posteriormente a outrem, Caroline evidencia sinais de descontentamento em relação ao destino predeterminado para ela.

Diferente das protagonistas anteriores, Caroline não vislumbra no casamento a saída para seus problemas e, talvez, por ter consciência de que suas chances reais para uma união estável são pequenas, chega mesmo a cogitar a possibilidade de tornar-se uma governanta, a fim de encontrar alguma justificativa concreta para sua existência:

Não deverei me casar, é o que parece. Suponho que, como Robert não se interessa por mim, nunca terei um marido para amar, nem filhos para criar. Até recentemente os afazeres domésticos e interesses de esposa e mãe eram suficientes para justificar minha existência. Considero, de fato, que crescendo para cumprir esse destino comum, nunca me preocupei em buscar outro; mas agora, percebo claramente, que posso ter me enganado. Nunca me casarei. Para que fui criada, me questiono? Qual meu lugar no mundo? Ah, entendo! Essa é a pergunta que intrigava a muitas serviçais; outras pessoas a solucionaram para elas dizendo “sua função é de fazer bem ao outro” [...] Será isso suficiente? Será isso viver? A virtude se encontra na abnegação do

---

<sup>205</sup> “[...] Caroline is defective, but with my forming hand and almost motherly care, she may improve”. (Tradução nossa).

Entretanto, apesar de identificar o que lhe angustia e o quão arbitrária a sociedade tende a ser em relação ao feminino, Caroline parece padecer de certa inércia, uma inabilidade em lidar com seus anseios e suas percepções da realidade, pois ela tende a apenas imaginar como seria tomar as rédeas da própria existência, mas não faz nada de concreto para alcançar tal independência. Caroline parece viver num estado de paralisia física, contrária ao intenso questionamento acerca da condição feminina que se vislumbra em seus pensamentos e discussões com Shirley. Porém, diferente de Jane Eyre, que transita fisicamente por inúmeros ambientes buscando uma forma de inserção, os questionamentos de Caroline parecem não encontrar exteriorização ao longo da narrativa, cabendo esse papel mais visceral e intenso à Shirley.

De fato, apesar de conscientemente rejeitar o confinamento e as restrições impostas pelo ideal de feminilidade do período, o máximo em termos de ação vivenciado por Caroline é sua recusa em se alimentar. Caroline parece contentar-se em visualizar mentalmente os rumos que sua vida tomaria caso se decidisse a agir concretamente, como se ela estivesse, inconscientemente, esperando por alguém capaz de decidir por ela o que seria mais adequado aos seus anseios e limitações. Por outro lado, ao longo da narrativa a inabilidade de Caroline em ser totalmente submissa e subserviente e sua recusa em aceitar um casamento de conveniência como solução para seus problemas são elementos ressaltados. Em certo ponto, ela é comparada a uma sereia que desesperadamente anseia por um sentido na sua existência de mulher. Mas, como ela parece não encontrar tal sentido, paulatinamente intensifica-se o caráter de isolamento, angústia e paralisia que culmina com a introdução de Shirley Keeldar na narrativa, fato esse que reacende a chama do questionamento acerca da condição feminina na narrativa, levando essa questão a um patamar mais intenso, até então não contemplado adequadamente pela autora. A

---

<sup>206</sup> “[...] I shall not be married, it appears. I suppose, as Robert does not care for me, I shall never have a husband to love, nor little children to take care of. Till lately I had reckoned securely on the duties and affections of wife and mother to occupy my existence. I considered, somehow, as a matter of course, that I was growing up to the ordinary destiny, and never troubled myself to seek any other; but now, I perceive plainly, I may have mistaken myself. I shall never marry. What was I created for, I wonder? Where is my place in the world? Ah, I see! That is the question which most old maids are puzzled to solve; other people solve it for them by saying “your place is to do good to others” [...] Is this enough? Is it to live? Does virtue lie in abnegation of self? I do not believe it”. (Tradução nossa).

partir dos indícios de que essa nova personagem não apenas resgataria Caroline da inércia total, mas também a ajudaria a melhor se conformar com as expectativas sociais, tem-se a impressão de tratar-se de uma figura feminina melhor inserida na sociedade vitoriana e capaz de auxiliar Caroline em seu processo de desenvolvimento. Entretanto, a personagem a ser apresentada está longe do ideal de feminilidade tal como discutido no primeiro capítulo.

A enigmática Shirley Keeldar nos é oferecida em contraponto à figura delicada e por vezes medrosa de Caroline. Trata-se de uma mulher que, embora também doutrinada a agir de acordo com os padrões valorizados no período, deliberadamente escolhe os rumos de sua vida, não se permitindo representar o papel de submissão e abnegação face ao masculino. Shirley não é caracterizada de forma a enquadrar-se no ideal de feminilidade vitoriano: é uma mulher forte, resoluta, segura de si e capaz de prover por si mesma, tanto financeira quanto emocionalmente. A meu ver, Shirley é a primeira representante nas obras de Brontë de um tipo de mulher que aos poucos ganhava espaço na sociedade vitoriana, sobretudo devido às exigências sociais discutidas anteriormente. Shirley Keeldar parece ser, então fruto de uma nova lógica em termos de relações de gênero que não necessariamente privilegiava um sexo em detrimento do outro, nem se baseava na equivalência entre homens e mulheres.

De certa forma, acredito ser possível relacionar essa postura assertiva e enigmática de Shirley a dois conceitos anteriormente discutidos de mascaramento (*masquerade*), desenvolvido por Anne Brooks, e o de *drag* elaborado por Judith Butler. No desenvolvimento de seu argumento, Butler apropria-se da noção lacaniana do mascaramento e reforça, através da metáfora do *drag*, a distinção entre a anatomia do indivíduo envolvido na *performance* e o gênero que se está representando, uma vez que ao imitar um gênero específico, o *drag* implicitamente revela a contingência e a estrutura potencialmente performática dessa representação de gênero (BUTLER, 1992, p. 137). Nesse sentido, ao termos uma personagem cuja descrição já é feita de forma a associar elementos dissonantes, tais como o nome e a postura assertiva num mulher bela e independente, têm-se a problematização da própria ideologia que tendia a dissociar tais características.

Pode-se dizer que Brontë teria utilizado nas duas personagens representativas femininas elementos tradicionalmente associados a papéis de gênero diferentes - um representando o ideal feminino e o outro o ideal masculino. Sob essa ótica, fica mais fácil elaborar as aparentes ambigüidades das personagens, tais como a oscilação de Caroline entre a emulação do ideal e a angústia de não querer compactuar com o mesmo, e a postura assertiva de Shirley que por vezes conflita com seus argumentos feministas mais sutis e comedidos. De fato, se a tradição implicaria na criação de duplos nas narrativas, um totalmente representativo do ideal a ser seguido e o outro dotado de um caráter normativo sobre o que se deveria evitar, em *Shirley* Brontë inova por situar os quatro protagonistas numa zona intermediária em termos de ideologia de gênero. Essas personagens sofrem ao longo da narrativa um processo de metamorfose que acentua traços comuns, ao mesmo passo que transfere de um elemento para o outro traços até então excludentes.

Dessa forma, ao lermos as personagens em termos de sua performance de gênero, Brontë chama nossa atenção, de forma inovadora e controversa, para o fato que o masculino e o feminino e suas representações sociais são apenas dois entre muitos papéis, muitas máscaras sociais às quais as personagens são diariamente expostas e convidadas a incorporar. Pode-se então dizer que Brontë oferece uma reversão da tradicional postura dicotômica em relação à diferença entre os sexos e gêneros em *Shirley*. Contrariando a tradição de privilegiar uma das personagens em detrimento da outra, Brontë dá a elas um tratamento questionador e subversivo, sobretudo em relação à Shirley Keeldar. Como resultado, pode-se dizer caracterização enigmática e por vezes ambígua das personagens, sobretudo de Shirley objetiva desestabilizar o paradigma tradicional sobre feminilidade e gênero, sinalizando para um desmantelamento do senso ilusório de legitimidade da ideologia de gênero da época vitoriana.

Seguindo o pressuposto de que o feminino tende a ser intrinsecamente determinado por um discurso e um padrão comportamental influenciados por uma lógica de representação que privilegia um gênero em detrimento do outro, Vanskike nos lembra que:

Tudo em *Shirley*, desde seu nome, sua independência financeira e intelectual, sua posição como proprietária de terras e fábricas, é uma invasão do universo masculino do século XIX e um ato de travestimento, de passar-se por um ser masculino. E mais

genericamente, proponho que esse travestimento teatralizado [...] pode nos ajudar a entender a curiosa reversão narrativa como estratégia consciente por parte de Charlotte Brontë e não como falha narrativa (VANSKIKE, 1996, p. 467).<sup>207</sup>

Nas obras aqui analisadas, tais recursos e estratégias poderiam justificar, no caso específico de *Shirley*, a escolha de uma protagonista portadora de um título tradicionalmente masculino numa obra repleta de críticas e questionamentos explícitos e intensos acerca da inferiorizante condição feminina na sociedade vitoriana. Shirley Keeldar constitui então, para a maior parte dos leitores, um verdadeiro enigma, uma vez que a autora escolhe uma protagonista avessa aos padrões da época. Mais do que isso, Brontë desafia os preceitos sociais e literários da época ao expor uma figura tão polêmica, questionadora e subversiva como Shirley, agindo como modelo para alguém como Caroline, a outra protagonista, figura essa que deveria ser (mas não consegue sê-lo) representante do ideal de submissão e docilidade do feminino. A amizade entre as duas constitui então o foco central da narrativa, sendo que as personagens não são mais abordadas de forma dicotômica, tendo suas semelhanças e afinidades profundamente exploradas pelo narrador. Em outras palavras, a forte amizade vivenciada por Caroline e Shirley não apenas revela o que elas possuem em comum, mas principalmente permite a transferência das características mais reveladoras e marcantes de uma para a outra. Assim, Caroline aprende a ser mais resoluta, segura de si e autoconfiante para verbalizar sua insatisfação e exigir uma melhor inserção social através da postura desafiadora de Shirley, que por sua vez reforça ainda mais sua crença no fato que o masculino e o feminino são apenas dois entre muitos papéis, muitas máscaras sociais às quais somos diariamente expostos e convidados a incorporar.

Baseado em sua descrição inicial, vemos que Shirley difere de todas as personagens femininas da narrativa e a ambigüidade de sua caracterização gera um desconforto tão grande quanto o causado pela apatia de Caroline, embora a estratégia inicial pareça ser de ressaltar a discrepância entre as duas personagens. Aos olhos das demais personagens, Shirley apresenta um poder e um ar de superioridade que são quase incongruentes com

---

<sup>207</sup> “[...] Everything about Shirley, from her name, to her financial and intellectual independence, to her position as a landlord and factory owner, is both an intrusion into the male world of the nineteenth century and an act of cross-dressing, of passing herself off as man. And, more generally, I would propose that this practice of theatrical transvestism [...] can help us to understand the curious narrative reversal as a motivated strategy on the part of Charlotte Brontë, not as a lapse of craft”. (Tradução nossa).

sua figura feminina, mas mesmo assim “ela é uma garota bem interessante. Ela tem a cabeça erguida, e provavelmente sabe ser atrevida o suficiente quando quer – não seria uma mulher sem isso” (BRONTË, 1995, p. 208) <sup>208</sup>.

É interessante a ênfase na fusão de características tradicionalmente dissociadas no sexo feminino, isto é, ao passo que anteriormente as personagens ou eram caracterizadas como anjos do lar ou como figuras insanas e perigosas, Shirley assimila características das duas figuras. Mesmo em suas outras obras, Brontë não parece ter ousado tanto em termos de caracterização de uma personagem feminina: em *The Professor* a figura feminina mais forte em termos de ação é Madame Zoraide, ao passo que Frances encarna o lado mais comedido e abnegado do ideal de feminilidade, mesmo quando no final da narrativa se apresenta mais segura de si. Em *Jane Eyre*, por outro lado, a personagem homônima não evidencia traços de ambigüidade em sua caracterização, ao passo que Bertha se vê quase totalmente desprovida de traços de humanidade capazes de associá-la ao ideal de feminilidade, isto é, enquanto Jane assemelha-se de certa forma ao ideal, Bertha é uma figura bestializada. Já em *Villette*, obra a ser posteriormente discutida, nenhuma das personagens femininas de destaque, sobretudo a protagonista Lucy, possui vestígios dessa fusão de imagens emblemáticas do ideal de feminilidade vitoriano. O mais perto que Lucy passa da ambigüidade gerada pela caracterização de Shirley Keeldar é quando se apresenta numa peça teatral com trajes masculinos e femininos ao mesmo tempo.

Entretanto, a estratégia escolhida pela autora para gerar essa ambigüidade parece não ter sido bem entendida, visto que são abundantes críticas oferecidas pelas demais personagens, tais como as da Senhora Nunnely que claramente se opõe a qualquer possibilidade, mesmo que remota, de acolhimento de Shirley em seu círculo familiar – “esta mulher não é da mesma estirpe minha e das minhas filhas: oponho-me a ela como esposa de meu filho” (BRONTË, 1995, p. 508) <sup>209</sup>. A Senhora Pryor, governanta de Shirley e posteriormente revelada como mãe de Caroline, também questiona os modos da protagonista. Ao repreender Shirley por sua postura conflitante com o ideal do período,

---

<sup>208</sup> “[...] she is rather a fine girl. She holds her head high, and probably can be saucy enough where she dare – she wouldn’t be a woman otherwise”. (Tradução nossa).

<sup>209</sup> “[...] this woman is not of mine or my daughters’ kind: I object to her as my son’s wife”. (Tradução nossa).

tem-se a ênfase no risco da protagonista ser tida como uma figura masculinizada, o que poderia contribuir não apenas para reforçar sua inadequação social, mas também para diminuir suas chances de contrair um casamento futuro: “Minha querida, não ceda ao hábito de referir a si mesma como um cavalheiro. Aqueles que não a conhecem, ao ouvi-la assim, pensarão que você possui modos masculinizados” (BRONTË, 1995, p. 217)<sup>210</sup>.

Em outras palavras, creio ser possível inferir o medo de que a Shirley fosse negada uma existência plena nos moldes vitorianos, com marido e filhos para criar, visto que os demais poderiam se intimidar com sua postura resoluta e assertiva. Os traços aparentemente masculinizados exibidos por Shirley e que tanto preocupavam a Senhora Pryor são o resultado direto não apenas do tipo de educação que ela recebeu, mas, sobretudo, das escolhas pessoais ao longo desse processo de doutrinação. Criada para ocupar a posição vaga de varão, Shirley aprende, de forma contrária a Caroline, a portar-se de forma segura perante os demais a fim de exercer seu poder e persuasão. Enquanto Caroline se sobressai pela capacidade de leitura e entendimento crítico das discrepâncias de tratamento atribuídas ao sexo feminino, Shirley vai além ao permitir-se buscar uma posição mais igualitária em sociedade.

Essa busca por uma melhor inserção da mulher na sociedade é reforçada na narrativa pelos intensos debates travados entre as protagonistas acerca das figuras femininas tradicionalmente representadas na literatura, na filosofia e na religião. Por exemplo, ao ser alertada por Shirley da inutilidade de sofrer por Robert, Caroline responde aludindo a Rousseau e afirmando que tanto ele quanto Robert pertenceriam a um grupo de homens incapazes de compreender o que se passa na mente e no âmago feminino, ao que Shirley rebate dizendo ser mais tolerante (BRONTË, 1995, p. 233-234). Nessa passagem, embora inicialmente o comentário de Shirley possa soar estranho, tem-se o indício de que ela estaria melhor preparada para ler as contradições e incoerências dos ideais de masculinidade e feminilidade do período, visto que transitava mais livremente pelas duas esferas.

Em outras palavras, ao passo que a leitura de Caroline encontra-se imbuída de uma carga emocional proveniente da impossibilidade de concretizar seu amor por Robert, a

---

<sup>210</sup> “[...] My dear, do not allow that habit of alluding to yourself as a gentleman. Those who do not know you, hearing you speak thus, would think you affected masculine manners”. (Tradução nossa).

visão de Shirley aponta para a necessidade de se ir além de experiências particulares e realmente questionar a motivação por trás de toda essa crença na inferioridade intelectual da mulher. Shirley comenta seu desejo de melhor entender as sereias, visto que tais como elas, as mulheres seriam ao mesmo tempo sedutoras e misteriosas, desejadas e temidas. Quando Caroline discorda alegando que as mulheres não seriam “nem assustadoras, nem aterrorizantes, nem monstros” (BRONTË, 1995, p. 249) <sup>211</sup>, Shirley responde alegando serem essas características por vezes associadas às mulheres: “existem homens que atribuem à mulher, em geral, esses atributos” (BRONTË, 1995, p. 250) <sup>212</sup>, fato esse inerente à própria ideologia de gênero prevalente no período vitoriano.

À medida que discutem e compartilham suas visões acerca das limitações socialmente impostas às mulheres, Caroline e Shirley passam por um processo de transformação, tornando-se a primeira mais fisicamente ágil e resoluta e a segunda permitindo-se uma maior fusão das características e traços até então dissonantes. Através de uma estratégia já utilizada em suas obras anteriores, Charlotte Brontë vale-se da criação de duplos para discutir diferentes possibilidades de entendimento das ideologias de gênero, assim como de novas possibilidades de inserção social por parte das personagens femininas. Nesse sentido, apesar de continuar ansiando por amor e pela união a Robert, Caroline altera sua perspectiva: ao invés de ver no casamento a solução para todos seus problemas e anseios, Caroline aprende a se valorizar como sujeito, e como mulher, passando a ver no casamento uma entre muitas escolhas e possibilidades a ela reservadas, pois agora “de todas as coisas, seu íntimo parecia estar no centro” (BRONTË, 1995, p. 457). <sup>213</sup>

Shirley, por sua vez, aprende a não simplesmente substituir um padrão comportamental pelo outro e passa a incorporar mais livremente elementos tradicionalmente femininos em sua postura e a dar maior vazão aos sentimentos: “estou decidida a estimar, a admirar, a amar. A amar com todo meu ser. Sei que falo numa língua desconhecida; mas me sinto indiferente se sou compreendida ou não” (BRONTË,

---

<sup>211</sup> “[...] neither temptress, nor terrors, nor monsters”. (Tradução nossa).

<sup>212</sup> “[...] there are men who ascribe to woman, in general, such attributes”. (Tradução nossa).

<sup>213</sup> “[...] of all things, herself seemed to be the center”. (Tradução nossa).

1995, p. 445).<sup>214</sup> Shirley chega mesmo a assumir seu desejo de contrair matrimônio com um homem que a visse não como inferior ou superior, mas como igual – “Meu marido não deve ser meu filho. Não quero ter que ditar para ele sua lição diária e verificar se ele aprendeu. Insisto que meu marido deva me fazer melhorar, ou então nos separamos” (BRONTË, 1995, p. 575).<sup>215</sup>

O escolhido por Shirley é Louis Henry Moore, irmão de Robert, que é descrito na narrativa de forma ambígua devido ao seu interesse por atividades tradicionalmente femininas, tendo mesmo tido sua masculinidade questionada (HOEVELER e JADWIN, 1997, p. 89). Talvez por também transitar livremente nesse interstício entre os rígidos padrões de masculinidade e feminilidade do período, Louis mostra-se capaz de enxergar uma faceta de Shirley que a muitos passava despercebida. Para ele, Shirley é apenas um ser humano em busca de amor e compreensão, tal como ele, repleto de qualidades e defeitos. Nem mesmo sua diferença social parece ser um entrave à concretização desse desejo de crescimento mútuo motivado pelo amor:

Shirley é adorável neste mundo e adequada a este mundo. Shirley não é um anjo: ela é uma mulher, e devera viver entre os homens. Ela é uma espécime diferente – tão doce e feminina – nem um pouco parecida como uma mulher masculinizada. Eu admiro suas perfeições; mas são suas imperfeições, ou pelo menos suas fraquezas, que me aproximam dela [...] Se eu fosse um rei e ela a serviçal a limpar as escadarias de meu palácio meus olhos reconheceriam suas qualidades. Se eu fosse um cavalheiro, e ela apenas uma serva, não poderia não gostar de Shirley. Nunca digo nada que a desmereça enquanto dama nada sórdido, nada inadequado. Eu assumirei o sobrenome Keeldar, e farei de Fieldhead minha residência. *Henry Shirley Keeldar* seria meu nome: e assim será (BRONTË, 1995, p. 469-470).<sup>216</sup>

Mais uma vez, há uma reversão de expectativas nas obras de Charlotte Brontë, não apenas porque Shirley decide casar-se no final da narrativa, mas, sobretudo porque o noivo encontra-se em posição socialmente inferior em relação a ela, também apresenta

---

<sup>214</sup> “[...] I am resolved to esteem, to admire, to love. To love with all my whole heart. I know I speak in an unknown tongue; but I feel indifferent to whether I am comprehend or not”. (Tradução nossa).

<sup>215</sup> “[...] My husband is not to be my baby. I am not to set him his daily lesson and see that he learns it. I shall insist upon my husband improving me or else we part”. (Tradução nossa).

<sup>216</sup> “[...] Shirley is lovely in this world, and fitted for this world. Shirley is not an angel: she is a woman, and she shall live with men. She is a strange being – so fair and girlish – not a man-like woman at all. I worship her perfections; but it is her faults, or at least her foibles, that bring her near to me [...] If I were a king, and she the housemaid that swept my palace stair my eyes would recognize her qualities. If I were a gentleman, and she waited on me as a servant, I could not help liking Shirley. I never say anything that did not proclaim the lady: nothing sordid, nothing soiled. I am to take the name of Keeldar, and to make Fieldhead my residence. *Henry Shirley Keeldar* I said I would be called: and I will”. (Tradução nossa).

traços de ambigüidade de gênero na sua caracterização e opta em assumir o sobrenome da mulher após a união. Uma vez que a norma seja de a mulher adotar o sobrenome masculino como sinal de respeito à lei do homem, a lei do pai, sinalizando, assim, sua obediência e seu *status* de propriedade perante o homem, em *Shirley* Louis subverte a ordem. Assim, embora gozassem de status socioeconômicos diferentes, após o casamento tanto Shirley quanto Louis ocupariam a mesma posição em termos de anseios e expectativas, sendo justamente isso o que ela mais ansiava e que havia revelado numa discussão com seu tutor, antes de aceitar a proposta de Henry:

Eu não disse que prefiro um mestre? Alguém em cuja presença me sinta obrigada e predisposta a ser boa. Alguém cujo controle meu temperamento impaciente possa reconhecer. Um homem cuja aprovação seja minha recompensa e cujo descontentamento seja minha punição. Um homem a quem eu creia ser impossível não amar e muito possível temer (BRONTË, 1995, p. 514).<sup>217</sup>

Em relação ao final da narrativa, minha visão difere da de alguns críticos que alegam que a obra perde sua potencial força questionadora ao apresentar as protagonistas, sobretudo Shirley, se casando no final (AUERBACH, 1990; BURKHART, 1973; DOLIN, 1995; TAYLER, 1990; TORGERSON, 2005). A meu ver, tais casamentos podem ser entendidos como uma forma encontrada por Charlotte Brontë para assegurar que sua obra ainda encontraria alguma aceitação junto ao público da época, visto que a mesma já havia subvertido muitos dos pressupostos básicos, tanto em termos de temática quanto em termos dos questionamentos de gênero. Nossas leituras, já influenciadas pelos vários avanços na discussão da condição feminina em sociedade, nos faz ansiar por desfechos menos tradicionais e mais revolucionários do ponto de vista feminista, com protagonistas permanecendo solteiras e capazes de proverem por si mesmas, independente da reação dos demais ao seu redor. Por outro lado, não podemos nos esquecer que, mesmo que sutilmente, Brontë foge do final feliz tradicional no qual o ápice da felicidade feminina tal como entendida segundo os padrões vitorianos encontra-se eternamente congelado na cena do casamento, no “e foram felizes para sempre”.

---

<sup>217</sup> “[...] Did I not say I prefer a master? One in whose presence I shall feel obliged and disposed to be good. One whose control my impatient temper may acknowledge. A man whose approbation can reward, whose displeasure punish me. A man I shall feel impossible not to love, and very possible to fear”. (Tradução nossa).

Em todas suas obras, Brontë preocupa-se em apresentar pelo menos um rápido panorama da vida após o casamento, ora acentuando uma reversão dos papéis de gênero tal como apresentado em *The Professor*, ora enfatizando a postura assertiva, pragmática e menos maternal como em *Jane Eyre*, ou como em *Shirley*, reforçando uma potencial união entre iguais e não apenas um casamento por conveniência ou obrigação. Somente em sua última obra, *Villette*, é que Charlotte Brontë ousará avançar um pouco mais nessa discussão apresentando uma outra possibilidade de resolução das angústias femininas.

### ***Villette*: a importância do elemento performático**

*Villette* oferece uma complexa descrição de uma mulher vivendo à margem da sociedade, Lucy Snowe, sem, no entanto apresentar soluções convencionais para o problema dessa ser uma mulher inteligente e atraente que não vislumbra formas de plena inserção social numa sociedade patriarcal. Em poucas palavras, trata-se da estória de uma jovem destituída e órfã que após passar uma temporada sob os cuidados da madrinha e, posteriormente, como dama de companhia de uma senhora idosa, abonada e também solitária, parte em busca de uma melhor perspectiva de vida num pensionato para meninas na localidade fictícia de Villette. Em terras estrangeiras, tal como William em *The Professor* e Jane em *Jane Eyre*, Lucy aprende a ganhar a vida com seu próprio suor exercendo a função de professora. Ao mesmo tempo, de forma semelhante à Caroline em *Shirley*, Lucy ressent-se ao reconhecer seus sentimentos em relação ao sexo oposto e por saber não estar em iguais condições para disputar o amor de seu eleito com outras mulheres ao seu redor. Obviamente, tal como nas obras anteriores, Brontë inicialmente se vale do tradicional contraponto entre figuras femininas em conformidade com o ideário vitoriano em oposição a espécimes mais dissonantes, e assim, nesse sentido, tem-se nos primeiros capítulos da obra uma tensão crescente entre a figura angelical de Paulina e a figura dissonante e inadequada de Lucy. Tal oposição seria posteriormente substituída por outra, entre Lucy, ainda em busca de uma plena inserção social, e Ginevra Fanshawe, representante de características opostas as de Paulina, mas igualmente desagradáveis e dispensáveis, segundo os parâmetros da narradora.

Diferente das personagens femininas anteriormente apresentadas por Charlotte Brontë, Lucy nos é apresentada como uma heroína moderna para os padrões vitorianos que precisa não apenas aprender a prover por si mesma, mas, sobretudo, decidir se seria possível manter e desfrutar de sua liberdade e autonomia e, ao mesmo tempo, casar-se. Assim, poder-se-ia dizer que a narrativa teria como eixo central a busca da protagonista pela resposta para essa pergunta, ou seja, se haveria algum homem no círculo social do qual fazia parte com quem pudesse unir-se sem necessariamente ter que se anular como as demais mulheres ao seu redor se viam obrigadas a fazer.

Entretanto, não se trata da estória de uma personagem aversa aos padrões, mas muito mais da tentativa de entendimento por parte dessa personagem de como a sociedade vê a mulher. Essenciais na narrativa são as estratégias de apropriação e questionamento dos valores e papéis tradicionalmente vistos como masculinos ou femininos, assim como o caráter performático assumido por Lucy Snowe, uma vez que ela parece brincar com as diferentes possibilidades de entendimento das diferenças sexuais e de gênero na narrativa. Hoeveler e Jadwin apontam o caráter híbrido da personagem, afirmando que ao vestir-se com roupas masculinas, a protagonista expressa facetas masculinas de sua personalidade (HOEVELER e JADWIN, 1997, p.122).

Nessa obra, a trajetória de outra personagem às margens da sociedade (mulher, órfã, solteira, trabalhadora) nos é apresentada como pano de fundo para mais uma vez discutir como noções preconcebidas e construídas socialmente sobre sexo e sexualidade norteiam nosso entendimento do mundo. Em *Villette*, sexo e gênero sexual são representacionais e performáticos, não apenas pela incorporação na narrativa de elementos dramáticos e discussões desencadeadas por trechos teatrais e encenações vivenciadas pelos protagonistas, mas, sobretudo, por chamar a atenção para a possibilidade lúdica inserida na própria noção de gênero sexual, isto é, pode-se *brincar* de um gênero ou outro por meio da performance de gênero.

É relevante observar que se trata da única obra cujo título não alude a uma personagem em específico, mas se refere a uma localidade cujo próprio nome poderia remeter à idéia de algo sem importância, visto que o nome *Villette* significa uma pequena vila, muito embora a caracterização ironicamente criada pela narradora diga tratar-se “da

grande capital do grande Reino de Labassecour” (BRONTË, 1995, 799).<sup>218</sup> Ao ambientar sua trama numa localidade inventada e construída ficcionalmente e ao transferir o foco narrativo para o âmbito social, poder-se-ia dizer que a autora objetivaria uma leitura mais ampla dos temas relacionados à condição feminina discutidos nas obras anteriores numa ótica mais individualizada e pessoal.

Tal noção é reforçada no início da narrativa ao sermos apresentados a uma personagem que à primeira vista parece necessitar de uma constante validação de sua existência. Um recurso amplamente utilizado pela protagonista é constantemente dizer seu nome completo – “Eu, Lucy Snowe (...)” (BRONTË, 1995, p. 775)<sup>219</sup>, como se estivesse apresentando-se em constante contraponto às demais espécimes femininas ao seu redor. Lucy Snowe nos lembra que, para a sociedade vitoriana, ela não representaria nada, pois lhe faltavam os elementos necessários de acordo com o ideal de feminilidade do período. Lucy não é tão doce, delicada e abonada como Polly – personagem que ocupa posição de destaque nos capítulos iniciais da narrativa e posteriormente reaparece na figura da jovem Paulina Home –, muito menos possui o mesmo estilo carismático, determinado e ousado de Ginevra Fanshawe, a quem conhece a caminho de Villette e que seria sua pupila no pensionato no qual trabalharia.

Num primeiro momento, Lucy tenta ocultar-se na narrativa, ou pelo menos concentrar toda a atenção na caracterização das demais personagens ao seu redor. Entretanto, Lucy se apresenta crítica o bastante para perceber e verbalizar quão ambíguas as imagens estereotipadas das mulheres do período são a seus olhos. Dessa forma, podemos dizer que Lucy é uma personagem periférica, mas ao mesmo tempo é através de seus olhos que a subjugação feminina e as contradições do período em relação à diferença entre os sexos se apresentam de forma reveladora, não sendo raros os momentos nos quais a arte e a literatura são invocadas pela própria Lucy para corroborar suas posições.

Lucy apresenta sua postura conflitante com o ideal de feminilidade apresentado a mulher no século XIX já no primeiro capítulo, mas ao invés de colocar-se no centro das atenções tal como as protagonistas anteriores, Lucy não se vale da sua própria história e falta de perspectiva para criticar o destino predeterminadamente atribuído à mulher

---

<sup>218</sup> “[...] the great capital of the great Kingdom of Labassecour”. (Tradução nossa).

<sup>219</sup> “[...] I, Lucy Snowe [...]”. (Tradução nossa).

vitoriana. De fato, pouco se sabe sobre as condições de vida de Lucy Snowe no início da narrativa e mesmo com o desenrolar das ações o foco nunca parece recair sobre as experiências pessoais dessa protagonista. Sempre somos oferecidos descrições minuciosas e detalhadas das demais personagens, suas ambições e frustrações e também seu estilo de vida e, muitas vezes, tais elementos nos são apresentados já filtrados pelo olhar de Lucy. Entretanto, nas poucas ocasiões em que a narradora se permite mencionar algum detalhe de sua vida pessoal sempre é de forma rápida, superficial, como se ela estivesse se policiando para não revelar mais do que o necessário.

Acredito que a estratégia utilizada pela autora nessa obra foi cuidadosamente pensada de forma a suscitar uma identificação diferente daquela experimentada pelas demais narrativas. Conforme discutido anteriormente, pode-se verificar nas obras anteriores uma estratégia de aproximação com o leitor de forma a induzi-lo a ser condescendente com as personagens centrais, a compartilhar de suas angústias e sofrimentos e a alegrar-se com suas vitórias. Nesse sentido, abundavam descrições do passado das protagonistas, do estilo de vida que levavam, assim como de seus pensamentos e sentimentos em relação a sua situação atual. Mesmo quando em *Shirley* os capítulos iniciais apresentam uma miríade de personagens diferentes e discrepantes entre si, o objetivo claro é o de estabelecer um pano de fundo para o surgimento das protagonistas femininas cujas caracterizações e posturas são diferentes do padrão.

Já em *Villette*, valendo-se das constantes alusões teatrais presentes na narrativa, vejo Lucy como uma espectadora que ora deixa-se levar pelo espetáculo e pela performance apresentada, ora questiona as discrepâncias e dissonâncias que reconhece no texto encenado. Nesse sentido, a temática discutida potencialmente ascende a novos patamares, uma vez que a própria discussão acerca da artificialidade dos papéis de gênero imputados a homens e mulheres no século XIX se vê reforçada pela encenação, por vezes caricata ou mesmo incômoda, de toda a rigidez de postura esperada por parte dos indivíduos. Se nas obras anteriores o paralelismo vigente no período entre sexo e gênero era discutido via trajetória pessoal das protagonistas, em *Villette* esse passa a ocupar posição de destaque no enredo, tal como um texto a ser encenado.

A meu ver, o elemento complicador reside, entretanto, no fato de que o espectador desse show também é sua personagem e, sobretudo, uma personagem que demonstra ter

consciência do caráter teatral e ficcional da postura de gênero a ela imputado e do show ao qual ela é convidada a representar diariamente, muitas vezes apenas como mera coadjuvante. Nesse sentido, abundarão na narrativa não apenas explícitas referências teatrais, mas também sutis comentários acerca da artificialidade do show apresentado, ou da performance forçada e não convincente das demais personagens da narrativa. Vale ressaltar, porém, que Lucy oscila entre as posições de espectadora e atriz principal ao longo de toda a narrativa, por vezes de forma sutil e velada, outras vezes deliberadamente colocando-se sob os holofotes para questionar abertamente tudo aquilo que lhe desagrade. Mas um elemento perpassa toda a narrativa, que é a dificuldade de aceitação por parte de Lucy Snowe do papel de gênero socialmente predeterminado a que todas as mulheres de sua geração se viam coagidas a encenar, independente de sua posição social ou anseios individuais e desde o primeiro ato dessa peça a visão de Lucy se fará conhecer abertamente.

Em *Villette* nossa ilusória crença nua identidade sólida e verdadeira se vê constantemente questionada, especialmente em relação à idealização de identidades de gênero. Lucy Snowe, a narradora em primeira pessoa, parece inicialmente vagar na narrativa com uma postura passiva, escrutinizadora, como se nada mais lhe fosse permitido por ser uma menina órfã, desprovida de atributos de beleza e sem maiores perspectivas de vida. Não parece ansiar por nada, não verbaliza uma potencial inconformidade com sua situação atual, muito menos o desejo de uma reversão na sua condição de dependente. Lucy nada mais é do que uma espectadora do mundo ao seu redor, mundo esse no qual desde tenra idade os padrões idealizados e tidos como corretos em termos de gênero se viam reforçados, nem sempre de forma sutil.

No mundo inicialmente conhecido por Lucy, não havia espaço para a mulher fora dos esperados papéis de esposa e mãe, e por isso desde cedo as meninas deveriam ser doutrinadas nas artes femininas que, tal como discutido anteriormente, faziam parte do tipo de educação tradicionalmente destinado ao chamado sexo frágil. Parece-me interessante observar, então, o primeiro cenário familiar apresentado em *Villette* no qual temos a Senhora Bretton, madrinha de Lucy, mulher pouco dada a demonstrações afetivas mesmo com seu único filho, Graham, mas que parece derreter-se com a chegada da pequena Paulina para uma curta temporada sob seus cuidados. Lucy, com apenas 10

anos, parece ressentir-se da presença de Paulina – o que num primeiro momento poderia ser entendido como ciúme – mas em seguida demonstra grande interesse em entender aquela pequena criatura que a seus olhos parecia ser uma contradição.

O interesse primário de Lucy baseia na percepção de que haveria algo de errado no tipo de show apresentado por outra criança, Paulina, apenas 3 anos mais nova do que a narradora, mas tão diferente em termos de postura e papel de gênero. Aos olhos de Lucy, Polly – forma carinhosa com a qual Paulina era conhecida e tratada - era exageradamente delicada, doce, prestativa e zelosa com seu pai, tal como uma cópia fiel do protótipo de feminilidade do período, mas em miniatura: “algo, artificialmente adulto” (BRONTË, 1995, p. 774).<sup>220</sup> De fato, por inúmeras vezes Lucy alude a Polly como uma boneca, uma dama em miniatura, ou mesmo um pequeno pássaro domesticado, sempre exibindo aos demais sua aculturação, sua obediência, seu aprendizado dos ideais, valores e posturas a ela transmitidos:

Quando digo *criança* uso um termo inapropriado e não descritivo – um termo que sugere qualquer imagem menos a daquela figura afetadamente modesta em seus trajes de luto [...] que poderiam muito bem servir a um boneca de bom tamanho [...] portando em suas mãos um lenço que tentava abainhar [...] em silêncio, zelosa, absorta, tal como uma mulher (BRONTË, 1995, p. 777).<sup>221</sup>

Lucy parece não compreender ou mesmo compactuar com o tipo de performance apresentado por Polly e nem com a reação dos demais. A forma com a qual o pai de Polly permite que ela o mimasse e cuidasse tal como uma mãe a seu filho era no mínimo artificial aos olhos de Lucy – “[...] durante o jantar ela continuou com suas atenções: no mínimo absurdas elas eram” (BRONTË, 1995, p. 777)<sup>222</sup> - que também não consegue entender o fascínio que a garotinha despertava na Senhora Bretton. Apenas o jovem Graham parecia ver também algo de incoerente no papel desempenhado pela pequena Polly – “Eu não posso ser possivelmente mais esquisito do que a senhorita” (BRONTË, 1995, p. 778).<sup>223</sup> Mas Graham também parece achar divertido o show apresentado pela

---

<sup>220</sup> “[...] most unchildlike”. (Tradução nossa).

<sup>221</sup> “[...] When I say *child* I use an appropriate and undescriptive term – a term suggesting any picture rather than that of the demure little person in mourning frock [...] that might just have fitted a good-sized doll [...] holding in her hands a shred of a handkerchief which she was professing to hem [...] still silent, diligent, absorbed, womanly”. (Tradução nossa).

<sup>222</sup> “[...] throughout the meal she continued her attentions: rather absurd they were”. (Tradução nossa).

<sup>223</sup> “[...] I cannot possibly be queerer than is your ladyship”. (Tradução nossa).

garota, chegando mesmo a incentivar e compactuar com ele, tal como nas inúmeras vezes em que ele se deixa cuidar por Paulina, pois a mesma “precisa se ocupar com alguma coisa, cuidar de alguém” (BRONTË, 1995, p. 781)<sup>224</sup>, ou nas palavras de Lucy:

Pensar-se-ia que a criança não tinha vontade ou vida própria, mas que precisava viver, mover-se, e ter seu ser conectado a alguém: agora que seu pai havia sido tirado dela, ela se agarrou a Graham, e parecia tomar como seus os sentimentos dele: existir na existência dele. (BRONTË, 1995, p. 782).<sup>225</sup>

Nos primeiros capítulos nada mais parece chamar a atenção de Lucy do que observar o relacionamento entre Polly e Graham e a forma artificial com a qual um jovem de 14 anos e uma garota de 7 emulavam trejeitos e posturas tradicionalmente valorizados na vida conjugal. Mesmo quando Polly brinca de boneca, há no ar um elemento perturbador, pois ela age como se tratasse da vida real e ela estivesse a ninar Candace, sua filha com Graham. Ao observar os raros momentos nos quais Paulina participa de atividades tradicionalmente infantis, Lucy sempre se surpreende com a seriedade presente nas ações da menina, chegando mesmo a compará-la a um animal “perigoso por natureza, e semi-domesticado pela arte” (BRONTË, 1995, p. 785).<sup>226</sup> Em outras palavras, aos olhos de Lucy não apenas Polly, mas também as demais mulheres ao seu redor pareciam estar acomodadas ao papel de esposa e mãe tal como esperado pela sociedade.

Mesmo após sua partida da residência dos Brettons, o que coincidiu com o retorno de Paulina aos cuidados paternos, Lucy continua escrutinando as demais mulheres ao seu redor, até que num golpe do destino se encontra, sozinha e sem perspectivas concretas, sob os cuidados de Madame Beck, uma mulher tão obstinada e controladora que se revela não apenas um objeto de estudo para Lucy, mas também um modelo ao qual a mesma não deseja emular. Assim como William em *The Professor*, Lucy experimenta uma mudança radical em sua vida ao ser contratada, mesmo sem falar uma palavra de francês, como professora num pensionato. Tal como a personagem da primeira obra analisada, Lucy busca impor sua autoridade sobre as alunas, ao mesmo tempo em que tem nelas verdadeiros objetos de estudo e escrutínio.

---

<sup>224</sup> “[...] she must be busy about something, look after somebody”. (Tradução nossa).

<sup>225</sup> “[...] One could have thought the child had not mind or life of her own, but must necessarily live, move, and have her being in another: now that her father was taken from her, she nestled to Graham, and seemed to feel by his feelings: to exist in his existence”. (Tradução nossa).

<sup>226</sup> “[...] dangerous by nature, and half-tamed by art”. (Tradução nossa).

De fato, poder-se-ia mesmo ler *Villette* como uma versão mais refinada de *The Professor*, não apenas no âmbito estético, mas, sobretudo, na radicalização das soluções apresentadas pela autora em sua última narrativa. Entretanto, o que particularmente me interessa em *Villette* relaciona-se às estratégias utilizadas pela autora para evidenciar a artificialidade dos ideais de masculinidade e feminilidade do período. Assim, episódios essenciais são apresentados após a chegada e adaptação de Lucy em Villette. Nesses momentos, Lucy não apenas observa as mulheres ao seu redor em sua performance de gênero, mas também tem a oportunidade de representar tais papéis de forma mais aberta e crítica, brincando com diferentes possibilidades de entendimento das expectativas sociais em relação a posturas e comportamentos adequados a um sexo ou a outro.

Um dos episódios centrais no processo narrativo coincide com uma representação teatral na escola onde Lucy leciona. No capítulo XIV, Lucy é convidada a participar de uma peça que trata da rivalidade entre dois pretendentes. Em virtude da impossibilidade de obter-se outra pessoa capaz de personificar a personagem masculina central, Lucy inicialmente rejeita o convite afirmando tratar-se de “um papel desagradável – o de um homem sem nada na cabeça [...]” (BRONTË, 1995, p. 135).<sup>227</sup> Entretanto, imediatamente após esse comentário, Lucy muda de idéia e aceita mascarar-se como homem e atuar com uma condição: na sua caracterização não poderiam ser apagados por completo indícios de sua feminilidade, isto é, seu mascaramento não poderia ser por completo, deixando sempre entrever que era uma mulher vestida de homem e tentando se passar por homem, apesar de claros indícios de sua condição feminina:

Vestir-me como um homem não me agradava, e não me interessava.  
Eu havia concordado em assumir o nome e o papel de um homem;  
mas suas vestimentas – alto lá! Não. Eu mantereí meu próprio vestido;  
aconteça o que acontecer. M. Paul pode enfurecer-se, pode vociferar:  
Eu mantereí meu próprio vestido. Eu disse isso, numa voz tão resoluta  
em intenção quando inaudível, e talvez insegura em verbalização  
(BRONTË, 1995, p. 847).<sup>228</sup>

Dessa forma, ao subir no palco de forma inicialmente bastante caricata, Lucy objetiva chamar a atenção para as construções sociais de masculinidade e feminilidade

---

<sup>227</sup> “[...] it was a disagreeable part – a man’s – an empty-headed fop’s [...]”. (Tradução nossa).

<sup>228</sup> “[...] To be dressed like a man did not please me, and would not suit me. I had consented to take a man’s name and part; as to his dress, halte ala! No. I would keep my own dress; come what might. M. Paul might storm, might rage: I would keep my own dress. I said so, with a voice so resolute in intention, as it was low, and perhaps unsteady, in utterance”. (Tradução nossa).

pautadas em vestimentas e padrões de comportamento acordados como representativos de um ou de outro sexo. A meu ver, é como se Lucy objetivasse criar na platéia o mesmo senso de estranhamento por ela vivenciado quando observava Polly brincando de ser uma mulher em miniatura. Sua figura no palco deveria ser acompanhada da incômoda percepção de que se tratava de uma jovem mulher, portando ao mesmo tempo trajes masculinos e femininos, esforçando-se em emular um papel tradicionalmente masculino.

Atrelada a sua escolha em associar elementos tradicionalmente dissonantes em termos de vestimentas apropriadas a homens e mulheres, Lucy também esforçar-se em incorporar outras nuances do papel que a ela caberá representar, chegando mesmo a referir a si mesma como homem, tal como Shirley em obra homônima. Quando percebe que Ginevra, seu outro objeto de estudo acerca da artificialidade do comportamento feminino, representa de forma sublime o papel de donzela cortejada por dois cavalheiros, mesmo diante de uma outra mulher apenas parcialmente transvestida de homem, Lucy se vê ainda mais impelida a encarnar seu papel masculino de forma a gerar um contraponto com a figura feminina da suposta rival: “agora eu sei que interpretei deliberadamente decidida a vencer e seduzir. Ginevra seguiu-me; entre nós alternamos a natureza dos papéis, colocando-os de ponta cabeça” (BRONTË, 1995, p. 849).<sup>229</sup>

Entretanto, o mais revelador desse episódio é que sua tática de mascaramento gera efeito oposto ao que era esperado por ela, visto que a narrativa evidencia o estranhamento de Lucy ao perceber que o público não se atém à contradição de suas vestimentas, acreditando fielmente estar na presença de um ator do sexo masculino, naturalmente representando as peripécias de um cavalheiro para conquistar o coração de uma donzela. E o pior, a seu ver, é que Ginevra acaba se beneficiando de sua tática pois “mais uma vez, Ginevra Fanshawe, foi a mais bela, a mais doce e de presença mais agradável [...] aquelas cenas foram seu triunfo” (BRONTË, 1995, p. 849).<sup>230</sup>

Obviamente o próprio comentário acerca do estranhamento da personagem é significativo no sentido de evidenciar que as posturas sociais associadas ao gênero são independentes do sexo biológico a ponto de poder-se transitar entre as esferas femininas e

---

<sup>229</sup> “[...] Now I know I acted as if wishful and resolute to win and conquer. Ginevra seconded me; between us we half-changed the nature of the role, gilding it from top to toe”. (Tradução nossa).

<sup>230</sup> “[...] Again, Ginevra Fanshawe, was the belle, the fairest and the gayest presence [...] such scenes were her triumphs”. (Tradução nossa).

masculinas numa paródia travestida dos símbolos de autoridade patriarcal. Segundo Gilbert e Gubar em *The Madwoman in the Attic*, Lucy, como narradora, usa e abusa de imagens estereotipadas para chamar a atenção de seu caráter contraditório (GILBERT, e GUBAR, 1984, p. 419). Ela não apenas não compactua com as imposições sociais relativas ao gênero, mas também sabe não ser possível abdicar delas por completo, sendo necessário saber adequar e brincar com elas de acordo com as expectativas e necessidades dos atores sociais envolvidos.

Tal necessidade de adequação se evidencia em outro episódio da narrativa quando a performance de Lucy é contrastada com outras representações ambíguas do feminino. No capítulo intitulado A Cleópatra (*The Cleópatra*), Lucy é conduzida ao museu por Graham e se indigna com a magnitude da representação da heroína em questão. Lucy, porém, não pode evitar interpretar tal representação como mais um exemplo de como a arte e a sociedade reduzem as mulheres a imagens predeterminadas e imutáveis: cabe a elas ser ou imensamente sensíveis ou assustadoramente insensíveis; extremamente astutas e inteligentes, ou absurdamente tolas; essencialmente maternais ou desprovidas de qualquer traço de humanidade. Em outras palavras, o que Lucy faz é chamar atenção para o fato de que a sociedade parece não conceber um lugar intermediário em termos de papéis de gênero, sobretudo para as mulheres. As tradicionais figuras femininas aludidas pelas artes, pela literatura e pela religião são essencialmente dicotômicas entre si, sem levar em consideração o fato de que no dia-a-dia as mulheres reais abarcam inúmeros papéis e posturas, mesclam e fundem características até então tidas como conflitantes, e fazem o possível para que sua existência seja o mais aprazível possível.

Ao sair do museu, ainda guiada por Graham, Lucy terá outra oportunidade de questionar os papéis atribuídos às mulheres, através da representação quase visceral de uma atriz extremamente polêmica em suas escolhas e estratégias performáticas, em contraste com sua imagem feminina num belo vestido rosado: “assim, pela primeira e talvez única vez em minha vida, eu experimentei o prazer de me ver tal como os outros me viam” (BRONTË, 1995, p. 888).<sup>231</sup>

---

<sup>231</sup> “[...] thus for the first, and perhaps only time in my life I enjoyed the “giftie” of seeing myself as others see me”. (Tradução nossa).

Vashti, diferente de Lucy em sua aventura teatral no pensionato, é uma atriz profissional cujo intenso senso de representação no palco é repudiado pelo público por ser tido como impróprio a uma mulher. Vashti, cujo nome alude à Rainha Vashti<sup>232</sup> do *Livro de Ester* na Bíblia, recusa-se a ser tratada como objeto sexual e exerce sua liberdade de escolha sexual e busca pelo prazer. Sua representação é tão intensa e tão inflamada que acaba por chocar a audiência que se vê diante de uma mulher ciente de seu poder de sedução e que dele lança mão para chocar e subverter a ordem. Em outras palavras, é como se Vashti usasse sua arte para se auto-representar: uma mulher impossível de ser controlada, moldada, contida em padrões rígidos e excludentes da época. Nesse sentido, pode-se inferir que caso fosse forçada a compactuar com as exigências e desejos alheios o resultado poderia ser devastador, tal como o incêndio que ocorre no teatro, colocando um fim em seu espetáculo e em sua participação na trama.

Sob essa ótica, a teoria de gênero como elemento performativo proposta por Judith Butler e discutida anteriormente corroboram as discussões propostas pelos dois episódios acima citados. Se para Butler o gênero não é algo fixo, imutável, determinado a priori, mas algo variável, resultante de uma performance, de uma manipulação consciente de códigos e estereótipos sociais (BUTLER, 1992, p.10), pode-se dizer que ainda no século XIX, muito antes de suas teorias e postulações serem desenvolvidas, Brontë já sinalizava para a possibilidade de se obliterar os limites rigidamente impostos entre as representações de gênero.

Acredito ser possível dizer que a narradora de Brontë, tal como Butler, objetiva desestabilizar o paradigma tradicional sobre feminilidade e gênero, apresentando a idéia de que a dissonância, a descontinuidade, e as diferenças nas representações de gênero são relevantes no desmantelamento do senso ilusório de legitimidade que regula o discurso falocêntrico sobre a mulher na sociedade ocidental. Tal como o *drag*, que na visão de

---

<sup>232</sup> Vashti era filha do Rei Belshazzar da Babilônia e após a morte de seu pai foi capturada por Dario que a concedeu como esposa a seu filho Achashveirosh. Após ele tornar-se Rei da Pérsia, Achashveirosh ordena que Vashti apresente-se desnuda num banquete oferecido por ele para que ele pudesse orgulhosamente exibir sua beleza ao reino. Contrariando sua própria tendência em solicitar que as serviçais se apresentassem a ela desnudas mesmo no Shabbat, Vashti recusa-se a obedecer ao rei, sendo decapitada em consequência de sua desobediência. Apesar de controversa, Vashti viria a tornar-se uma figura recorrentemente citada pelo movimento feminista como exemplo de uma mulher que ousou rebelar-se diante da tradição masculina de encarar o corpo feminino como um troféu a ser exibido. Um interessante artigo que discute a repercussão da figura de Vashti no movimento feminista e também no ideário judaico é “The Restoration of Vashti” de autoria de M. Gendler.

Butler, problematiza a visão sobre o gênero como uma categoria relacionada à essência, as performances de Polly, Ginevra, Lucy e Vashti em *Villette* insinuam o fato, posteriormente discutido e elaborado pela teórica, de que o gênero nem sempre se apresenta de forma coerente e consistente, mas interage e se deixa influenciar por diferentes facetas (BUTLER, 1992, p. 3).

O elemento chave para Butler é o conceito de *drag* uma vez que, ao vestir-se e agir como um ser do sexo oposto, o *drag* subverte idéias tradicionais acerca de padrões sexuais, representações de gênero e a própria equivalência entre sexo e gênero tradicionalmente reforçada na sociedade. Mas a própria Butler aponta o perigo de uma interpretação errônea de suas idéias acerca do *drag* e sua função, dizendo que o importante para ela é retomar a categoria do sexo para discutir como ela se constrói como norma na sociedade, sendo o conceito de *drag* um exemplo do que ela chama de performatividade (BUTLER, 1994, p. 44-45).

Ao revisar como o conceito de drag foi entendido, Butler busca enfatizar os perigos de se ver o gênero como um tipo de improvisação teatral. Não se trata apenas de uma simples escolha de representar um gênero hoje e outro amanhã. Não existe tal construção ou desconstrução de uma identidade pela deliberada utilização de artifícios teatrais com intuito transgressor, isto é, não basta se vestir com roupas do outro sexo, maquiar-se, assumir traços masculinos ou femininos, e simplesmente achar que se trocou de gênero. O ponto central para Butler é brincar com os limites e crenças que nosso subconsciente internalizou como sendo ou masculinos ou femininos, diminuindo assim a distância entre as categorias, possibilitando mesmo a fusão de elementos dos dois gêneros, mas, sobretudo, chamando a atenção para sua própria construção ideológica.

Nesse sentido, o tratamento dispensando por Brontë à discussão a respeito da diferença entre os gêneros, torna possível um entendimento mais abrangente das inovações por ela propostas, a partir da utilização dos conceitos de Butler. A escolha de aplicarem-se teorias de gênero de cunho social e performático na análise da obra de Brontë, sobretudo em *Shirley* e *Villette*, justifica-se pela abordagem inovadora adotada pela autora na discussão da ideologia do feminino, e também do masculino, na sociedade vitoriana. Nesse sentido, a meu ver o final de *Villette* é emblemático, uma vez que quando a narrativa se encaminhava para seu desfecho e Lucy corre o risco de ser

aprisionada pelo papel que sempre a havia incomodado, a autora mais uma vez subverte as expectativas e acaba por frustrar o leitor ávido por um final feliz nos moldes tradicionais. Após reconhecer-se apaixonada por M. Paul, seu companheiro de profissão no pensionato e homem que a estimulava intelectualmente, Lucy entrevê que nunca seria plenamente feliz na vida de esposa e mãe: “M. Emmanuel encontra-se longe há 3 anos. Leitor, esses foram os três anos mais felizes da minha vida. Você percebe o paradoxo?” (BRONTË, 1995, p. 1051).<sup>233</sup>

Numa linguagem altamente poética, Lucy despede-se do amado descrevendo não apenas o naufrágio que o vitimou, mas também seu sucesso à frente de seu próprio pensionato, levando a vida da forma que acredita ser correta, digna e prazerosa, mas sem o estigma de ser esposa, amante e mãe zelosa. Referindo-se ao leitor pela última vez, Lucy encerra sua narrativa com um pedido no mínimo irônico se levarmos em consideração o teor de suas críticas e escolhas ao longo da narrativa: “Já foi dito o suficiente. (...) Deixe os outros imaginarem uma união e uma vida feliz em decorrência” (BRONTË, 1995, p. 1053).<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> Minha tradução de: “M. Emmanuel was away for 3 years. Reader, they were the three happiest years of my life. Do you scout the paradox?”

<sup>234</sup> Minha tradução de: “There is enough said (...) Let them picture union and a happy succeeding life”.

# **Conclusão**

Uma das preocupações centrais dessa tese foi discutir as particularidades narrativas do conjunto da obra de Charlotte Brontë, atentando para sua inexorável contribuição para o entendimento de como a sociedade vitoriana elaborou sua ideologia de gênero de forma binária e dicotômica. Em suas obras, Brontë não apenas discute abertamente a arbitrariedade de uma ideologia que restringe e predetermina a ascensão social com bases moralizantes, mas, sobretudo, objetiva apresentar nuances que tradicionalmente passariam despercebidas, ousando mesmo a apresentar novas possibilidades de entendimento dos papéis e posturas de gênero.

Conforme discutido no primeiro capítulo, as mulheres foram, por séculos, tidas como mental e fisicamente inferiores aos homens, incapazes de assumir as rédeas da própria vida, inclusive nos âmbitos jurídicos e econômicos. A ideologia que prevaleceu durante muito tempo reservava à mulher apenas um marido que a protegesse e provesse tudo para ela, uma casa com a qual ela pudesse se ocupar, garantindo, assim, um porto seguro ao homem após a labuta diária, e uma prole generosa que mantivesse e garantisse a tradição familiar e o nome do marido. Tudo mais não se encaixava na visão idealizada de uma mulher e de seu lugar na sociedade, mesmo que figuras tidas como desviantes, tais como as prostitutas, fossem parte integrante da ordem social. Independente da idade, estado civil, ou mesmo grau de escolaridade, a mulher não era vista como ser dotado de habilidade intelectual para garantir a gestão de bens, nem a tomada de decisões mais importantes do que aquelas relativas à administração do lar.

Os papéis sexuais eram rigidamente definidos e delimitados, cabendo ao homem brilhar no âmbito público e à mulher reinar na esfera doméstica. Pode-se dizer que o ideal de feminilidade da sociedade vitoriana aceitava e validava apenas a mulher casada, dócil, delicada, mãe zelosa e esposa carinhosa, ou seja, a mulher era reduzida a um bibelô, um ser frágil, a quem sempre se deveria cobrir de cuidados e atenções especiais, e que estaria sempre pronto a sacrificar-se pelo bem estar de seu homem e seus filhos. Para Gilman, entretanto, a problemática central relativa à suposta inferioridade feminina era de ordem econômica, uma vez que a dependência feminina nesse modelo de relações anulava possibilidades concretas de escolha e a mulher se via reduzida a objeto no mercado dos

casamentos: “[...] ele é o mercado, a demanda, ela é a oferta [...] a garota precisa casar-se – ou então, como viver? – porém a ela era proibido escolher” (GILMAN, 1911, p. 85).<sup>235</sup>

Nesse sentido, a contribuição de Charlotte Brontë nessa discussão nos é oferecida pela sua escolha em não apenas questionar os pressupostos de gênero vigentes, mas, principal em optar por não valorizar o casamento e a maternidade em suas obras. De fato, as quatro obras de Brontë são estudos da busca por melhores condições de inserção social vivenciadas por personagens, sobretudo femininas, à margem do padrão moralizante e normativo da ideologia de gênero vitoriana. Ao invés de validar as dicotomias e imagens tradicionalmente emblemáticas do período, Brontë polemiza ao subverter todos os pressupostos dessa ideologia, sobretudo ao focar protagonistas destituídas de todos os pressupostos sociais validados na época e que não teriam perspectivas concretas de contrair um matrimônio. Não obstante suas posturas por vezes conflitantes e dissonantes com os pilares morais da época, todas as protagonistas de Brontë logram sucesso. É relevante observar que em nenhum dos quatro romances a vida após casamento se apresenta de forma romanceada, idealizada, como se as protagonistas tivessem finalmente encontrado uma razão para sua existência.

Brontë avança com a discussão relativa aos papéis de gênero, problematizando a própria noção restritiva do sistema falocêntrico ocidental, deliberadamente desestabilizando crenças e suposições acerca da submissão feminina através de personagens subversivas como William Crimsworth, Jane Eyre, Shirley Keeldar e Lucy Snowe. Nesse sentido, o binarismo sexual é apresentado nos romances a fim de ser criticado. Não parece ser por acaso a constante apresentação de imagens conflitantes de papéis de gênero, nem o reforço inicial das posturas tradicionalmente associadas aos sexos e valorizadas como exemplos de bom comportamento e conduta. Entretanto, em cada obra Brontë parece privilegiar um aspecto dessa discussão, inicialmente de forma mais contida, como se fosse necessário trilhar um caminho lento e árduo até que a sociedade se visse em condições de livrar-se de suas amarras constitutivas e vislumbrar novas possibilidades de entendimento das questões de gênero.

---

<sup>235</sup> “[...] he is the market, the demand, she is the supply [...] the girl must marry – else how live? - yet she was forbidden to seek it.” (Tradução nossa).

Em *The Professor* e em *Jane Eyre*, por exemplo, as menções à vida familiar após o casamento se resumem a poucos parágrafos, como se fosse mais relevante para a narrativa ressaltar o sucesso profissional e a experiência libertadora das personagens femininas envolvidas. Mais importante do que o prosaico cenário familiar experimentado por William após o casamento com Frances, ou o regresso de Jane para os braços de Rochester é acompanhar o crescimento e amadurecimento profissional de duas mulheres que passaram boa parte das narrativas buscando auto-afirmação numa sociedade que não lhes abria espaço. Nesse sentido, os papéis de esposa e mãe ocupados por Frances e Jane são secundários se comparados com o quase repentino sucesso pessoal e profissional que alcançam, sendo capazes não apenas de vivenciar um grande amor, mas, sobretudo, de proverem por si mesmas, contrariando toda uma tradição que não vislumbrava saída para elas.

Brontë subverte todas as expectativas e padrões literários ainda mais nas duas obras subseqüentes ao explicitamente questionar se a mulher deveria se casar e tornar-se mãe para que sua existência tivesse algum sentido. Em *Shirley* e em *Villette* abundam referências às potenciais saídas para as mulheres sem, no entanto, considerá-las sinais evidentes de um potencial fracasso no mercado de moças casadoiras, que estaria de acordo com a ideologia de gênero da sociedade vitoriana. Nesse sentido, tanto o casamento de Shirley e Caroline, quanto o celibato de Lucy são emblemáticos, pois evidenciam escolhas pessoais conscientes das protagonistas e não apenas uma imposição social. Em outras palavras, se em *Shirley* as protagonistas acabam se casando, é relevante observar que o direito de escolha é plenamente exercido por elas, chegando a voz narrativa a reforçar a predisposição dos homens escolhidos em não tolher a liberdade de escolha de suas futuras esposas. Enquanto o casamento era visto como única saída para a mulher, nem Caroline nem Shirley se dispunham a compactuar com esse sistema de barganha, chegando mesmo a incentivarem uma a outra na busca por outras formas de realização pessoal. Apenas quando o amor e a igualdade de idéias e direitos podem ser vislumbrados numa relação a dois, é que as duas protagonistas aceitam dar esse passo.

Faz-se necessário ressaltar que *Shirley* contraria a tradição das obras anteriores ao não apresentar detalhes domésticos da vida das duas protagonistas. *Villette* vai mais além, não apenas porque a protagonista permanece celibatária no final, mas por assumir

abertamente seu prazer e satisfação em não ter que se anular numa relação a dois. De fato, as críticas à ideologia de gênero na sociedade vitoriana parecem ser radicalmente intensificadas em *Villette*. Se em *Shirley*, Brontë faz coincidir comentários mordazes sobre a condição da mulher com a postura assertiva e mesmo dissonante de Shirley Keeldar, em seu último romance a autora transfere todo o foco da esfera individual para a uma análise mais impessoal e mais ampla da sociedade e das motivações por trás de posturas de gênero valorizadas. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que desde o início o casamento não é colocado como possibilidade concreta para Lucy Snowe, não devido a sua falta de dotes físicos e mesmo econômicos, mas simplesmente porque uma personagem daquela estirpe jamais cogitaria tolher sua liberdade numa relação amorosa, mesmo que entre indivíduos potencialmente iguais, como ela e M. Emmanuel.

Levando-se em consideração a relação estabelecida entre as personagens de Brontë e o binômio casamento/maternidade, poder-se-ia dizer que muito antes dos estudos de sexualidade e gênero se verem influenciados pelas postulações freudianas e lacanianas, Brontë radicaliza ao questionar essa associação essencialista estabelecida entre a condição feminina e os papéis de esposa e mãe dedicada e abnegada. A partir das postulações de Freud e Lacan não resta à mulher nenhuma saída saudável em seu processo de identificação e subjetivação, uma vez que por definição sua existência é sempre definida em relação ao outro, sempre numa relação de falta, de inferioridade, de incompletude.

Percebe-se, então, que uma forma de subjugar o outro sexo, segundo Nancy Chodorow, é através da carga opressiva imposta sobre a maternidade, que, segundo ela, acaba por aprisionar a mulher numa esfera inferior em relação ao homem. A maternidade não é entendida como uma escolha possibilitada por funções fisiológicas naturais, mas como um trabalho, uma atividade econômica imposta à mulher que deve ser entendida como uma benção, como uma parte essencial e irrevogavelmente associada ao ser feminino, embora “[...] não exista uma essência do sexo ou uma essência do gênero sendo necessário entender a representação de gênero como uma construção relacional” (CHODOROW, 1997, p. 9).<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> “[...] there is not an essence of sex or an essence of gender and it is necessary to understand gender enactment as a relational construction”. (Tradução nossa).

Nas obras de Brontë, entretanto, contrariando a tendência no período, a maternidade não recebe a essa carga ideológica, não merecendo mais do que rápidas menções à existência de uma prole na união de William e Frances, Rochester e Jane. De fato, se em *The Professor* ainda temos maiores informações relativas ao âmbito familiar, esses dados nos são filtrados pelo olhar de uma personagem instável como William, sem que cheguemos realmente a vislumbrar o papel ocupado pela maternidade no imaginário de Frances. Já em *Jane Eyre*, a protagonista homônima encontra-se visivelmente muito mais interessada em reforçar sua posição igualitária em relação à Rochester, do que dar vazão a um potencial instinto maternal.

Em outras palavras, pode-se concluir que os elementos tradicionalmente utilizados para reforçar a subjugação feminina na sociedade vitoriana recebem críticas abertas e explícitas por parte de Brontë. Elementos tradicionalmente valorizados na sociedade vitoriana tais como beleza, docilidade, instinto maternal, abnegação, entre outros, são explorados por Brontë com o intuito de criar um contraponto com as personagens que efetivamente ocupam posição de destaque nas narrativas. Como efeito dessa estratégia narrativa, tem-se a conscientização de que tais atributos tradicionalmente valorizados se revelavam mais uma imposição social, ou seja, mais uma carga imposta à mulher devido a sua aparente impossibilidade de firmar-se como ser autônomo e independente na esfera pública.

Nesse sentido, a hipótese de que o casamento e a maternidade poderiam ser saídas para a mulher revela-se inconsistente e mesmo falha, uma vez que o matrimônio e a decorrente perpetuação da espécie, entendidos como atividade econômica feminina, reforçariam a subjugação da mulher ao estarem atrelados aos ideais de docilidade, compreensão, abnegação, e sacrifício, culturalmente associados à figura idealizada da boa mãe e reforçados desde o século XIX. Dessa forma, mais uma vez marcar-se-ia no corpo feminino a diferença primeira entre os sexos biológicos e suas representações de gênero, pois a capacidade biológica de reprodução da espécie inerente ao corpo feminino teria menos valor simbólico do que a força física do homem. Além disso, a maternidade não alteraria a posição da mulher em sociedade por possuir status econômico diferente e inferior no *ranking* social, além de não ser um meio de produção adequado (RUBIN, 1975, p. 160).

Porém, entendendo-se feminilidade como um registro de erotização do corpo, a experiência da feminilidade permite formas singulares e diferentes de subjetivação e de inscrição da ordem do simbólico. Brontë, contrariando uma tendência de sua época, abusa de personagens cuja caracterização parece oscilar entre os ideais vitorianos de masculinidade e feminilidade, tais como William em *The Professor* e Shirley em *Shirley*. Mesmo os vários episódios de travestimento nas narrativas nos levam a pensar que Brontë sistematiza hipóteses e crenças que, de certa forma, já chamavam a atenção muito antes dos grandes teóricos dos estudos de sexualidade e gênero darem suas contribuições rumo a uma possível obliteração de limites rigidamente imputados à manifestação de gênero. Sob essa ótica, ao subverter e questionar posturas rígidas em termos de papéis de gênero, Brontë dá os primeiros passos rumo à ruptura com um sistema de pensamento que pressupõe uma diferença de essências entre homens e mulheres, enfatizando a condição intrínseca das performances de gênero.

Dessa forma, ao elaborar suas personagens como potencialmente dissonantes com relação à ideologia de gênero vitoriana e, conseqüentemente, como exemplares da performance de gênero, Brontë chama nossa atenção, de forma inovadora e controversa, para o fato de que o masculino e o feminino e suas representações sociais são apenas dois entre muitos papéis, muitas máscaras sociais às quais as personagens são diariamente expostas e convidadas a incorporar. Pode-se então dizer que Brontë oferece, por meio da performance de gênero, uma reversão da tradicional postura dicotômica em relação à diferença entre os sexos e gêneros em suas obras. Entretanto, ao invés de enfatizar tal dicotomia, Brontë constrói suas narrativas em torno de personagens, inicialmente opostas, que acabam apontando para novas possibilidades de integração. Contrariando a tradição de privilegiar uma das personagens em detrimento da outra, Brontë dá a elas um tratamento performático, questionador e subversivo.

Nesse sentido, as narrativas de Brontë, nos moldes teóricos de Judith Butler, desestabilizam o paradigma tradicional sobre feminilidade e gênero, apresentando a idéia de que a fragmentação, a descontinuidade e as diferenças nas representações de gênero são relevantes no desmantelamento do senso ilusório de legitimidade que regula o discurso falocêntrico sobre a mulher na sociedade ocidental. Ao problematizar a visão de Freud sobre o gênero como uma categoria relacionada à essência, Butler afirma que o

gênero não apenas surge através da interação social, mas é performático, isto é, é uma manipulação de códigos e estereótipos (BUTLER, 1992, p. 10). Butler advoga que gênero não pode ser equiparado ao sexo uma vez que o gênero nem sempre se apresenta de forma coerente e consistente, mas interage e se deixa influenciar por diferentes facetas, tais como etnia, raça, e religião (BUTLER, 1992, p. 3).

De forma análoga, Brontë constrói suas narrativas de forma a evidenciar o caráter performativo das relações de gênero e o quão arbitrária e mesmo artificial seria a ideologia de gênero da sociedade vitoriana. Para tanto, a autora vai aos poucos desmantelando a ilusória crença numa superioridade masculina e no inexorável paralelismo entre sexo e gênero. Nesse sentido, o ponto central na leitura das obras de Charlotte Brontë não estaria na apresentação de soluções radicais e extremadas do ponto de vista feminista em cada uma das narrativas, mas sim em entender as questões de gênero que norteavam a sociedade vitoriana como um construto social e, como tal, apontar sua superficialidade e seu caráter performativo.

Assim, se em *The Professor* a autora inova ao possibilitar uma reversão de papéis no âmbito doméstico entre William e Frances, em *Jane Eyre* o avanço vem na possibilidade da protagonista em casar-se numa situação mais favorável para ela em termos econômicos. O passo seguinte se daria em *Shirley* mostrando como algumas mulheres já começavam a dar sinais de insatisfação com o que lhes era imputado, abertamente chamando a atenção dos homens ao redor para a questão feminina que se apresentava no período. O passo final viria em *Villette* com a apresentação de uma personagem que recusa abrir mão da sua liberdade e autonomia em função de um casamento. De fato, em termos de performance de gênero *Villette* revela-se uma obra singular, uma vez que o estranhamento causado pelas cenas de travestimento da personagem é significativo no sentido de evidenciar que as posturas sociais associadas ao gênero são independentes do sexo biológico a ponto de poder-se transitar entre as esferas da masculinidade e da feminilidade numa paródia travestida dos símbolos de autoridade patriarcal. Segundo Gilbert e Gubar em *The Madwoman in the Attic*, Lucy, na posição de narradora, usa e abusa de imagens estereotipadas para chamar a atenção de seu caráter contraditório (GILBERT e GUBAR, 1984, p. 419). Lucy, além de não compactuar com

as imposições sociais relativas ao gênero, sabe que é necessário adequar e brincar com elas de acordo com as expectativas e necessidades dos atores sociais envolvidos.

Acredito, então, ser possível afirmar que em todos os seus romances Brontë questiona um sistema que privilegia um padrão de comportamento em detrimento do outro, que subjuga o feminino e que não prevê possibilidades concretas de crescimento pessoal para as mulheres. Sua estratégia de fazer coincidir suas críticas com uma estrutura narrativa na qual elementos dissonantes e anteriormente silenciados ocupam posição de destaque faz com que as obras de Brontë sejam essenciais no entendimento dos avanços e conquistas da própria questão feminina que era proposta na sociedade vitoriana. Ao apresentar todas as suas personagens centrais em contraponto com os pressupostos da ideologia vigente no período, Brontë potencialmente reforça o questionamento acerca da determinação *a priori* de um papel de gênero a ser incorporado na cena social. Nesse sentido, sua escolha de não relegar as questões a um plano secundário serve à dupla função de denunciar as amarras do sistema ideológico que atribuía às mulheres uma posição secundária em sociedade e atentar para toda uma potencialidade e multiplicidade de representação dos papéis de gênero que até então estiveram silenciados ou estereotipados na literatura.

## Referências bibliográficas

- ALLOT, Miriam. *Charlotte Brontë: Jane Eyre and Villette*. London: Macmillan, 1973.
- ALLOT, Miriam (Ed.). *The Brontës: the Critical Heritage*. London: Routledge and Kegan Paul, 1974.
- ALTICK, Richard D. *Victorian People and Ideas*. Toronto: W.W. Norton & Company, 1973.
- ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFINS, Helen. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London: Routledge, 1998.
- AUERBACH, Nina. *Private Theatricals: the Lives of the Victorians*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- BARKER, Juliet. *The Brontës: a Life in Letters*. New York: Overlook Press, 1998.
- BASCH, Françoise. *Relative Creatures: Victorian Women in Society and the Novel*. New York: Schocken Books, 1974.
- BEAUVOIR, Simone de. *The Second Sex*. New York: Alfred A. Knopf, 1949.
- BECHTEL, Guy. *Las cuatro mujeres de dios: la puta, la bruja, la santa, la tonta*. Barcelona: Sine Qua Non, 2001.
- BEER, Patricia. *Reader, I married him: a Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Elliot*. New York: Barnes and Noble, 1975.
- BLACKSTONE, W. *Commentaries on the Laws of England in Four Books*. Oxford: Clarendon Press, 1793.
- BLACKWELL, Antoinette Brown. *The Sexes Throughout Nature*, 1875. *apud* KOHLSTEDT, Sally Gregory, JORGENSEN, Mark R. The Irrepressible Woman Question: Women's Response to Evolutionary Ideology. In: NUMBERS, Ronald L. STENHOUSE, John. *Dissemination Darwinism: the Role of Place, Race, Religion and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 267- 294.
- BORDO, Susan. The Body and the Reproduction of Femininity. In: CONBOY, Katie; MEDINA, Nadia; STANBURY, Sarah (Eds.). *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1997. p. 90-110.
- BRENNAN, Teresa (Ed.). *Between Feminism and Psychoanalyses*. London: Routledge, 1989.

BRONTË, Charlotte, BRONTË, Emily. *The Complete Novels*. New Jersey: Gramercy Books, 1995.

BUCKLEY, Jerome Hamilton. *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard University Press, 1974.

BURGIN, Victor, DONALD, James, KAPLAN, Cora (Eds.). *Formations of Fantasy*. London: Methuen, 1986.

BURKHART, Charles. *Charlotte Brontë: a Psychosexual Study of her Novels*. London: Victor Gollancz, 1973.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1992.

BUTLER, Judith. Gender as Performance: Interview with Peter Osborne and Lynne Segal. *Radical Philosophy*, London, v. 67, p. 45-54, 1994.

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

CALDER, Jenni. *Women and Marriage in Victorian Fiction*. London: Thames and Hudson, 1976.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *A Dictionary of Symbols*. London: Penguin, 1994.

CHODOROW, Nancy Julia. Gender – Relation and Difference in Psychoanalytic Perspective. In: MEYERS, Diana Tietjens (Ed.). *Feminist Social Thought- A Reader*. London: Routledge, 1997. p. 7-20.

CIXOUS, Hélène. The Laugh of the Medusa. In: MARK, Elaine, COURTIVRON, Isabelle de (Eds.). *New French Feminisms – An Anthology*. Hemel Hempstead: Harvest Wheatsheaf, 1981. p. 87-112.

CONBOY, Katie; MEDINA, Nadia; STANBURRY, Sarah (Eds.). *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1997.

COOPER, Suzanne Fagence. *The Victorian Woman*. London: V&A Publications, 2001.

CRAIK, W.A. *The Brontë Novels*. London: Methuen, 1968.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Tradução de Eduardo Fonseca. Sao Paulo: Hemus, 1995.

DARWIN, Charles. *A origem do homem e a seleção sexual*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.

DIEDRICK, James. *Jane Eyre and A Vindication of the Rights of Woman- Approaches to Teaching Bronte's Jane Eyre*. New York: Modern Language Association of America, 1993.

DOLIN, Tim. Fictional Territory and a Woman's Place: Regional and Sexual Difference in Shirley. *EHL*, Baltimore, vol.62, n. 1, p. 197-215, 1995.

DURANT, John R. The Ascent of Nature in Darwin's Descent of Man. In: KOHN, David (Ed.). *The Darwinism Heritage*. Princeton: Princeton University Press, 1985. p. 295-320.

EAGLETON, Terry. *Myths of Power: a Marxist Study of the Brontës*. London: Macmillan, 1975.

ELLIS, Sarah Stickney. *The Select Works of Mrs. Ellis*. New York: J. & H. G. Langley, 1844.

FIEDLER, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. New York: Stein and Day, 1966.

FORNA, Aminatta. *Mãe de todos os mitos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality*. London: Penguin, 1980.

FRASER, Rebecca. *The Brontës: Charlotte Brontë and Her Family*. New York: Crown, 1988.

FREUD, Sigmund. The Three Essays on the Theory of Sexuality. In: \_\_\_\_\_. *The Standard Edition of Sigmund Freud's Works*. London: Hogarth, 1985.

GASKELL, Elizabeth. *The Life of Charlotte Brontë*. New York: Penguin, 1975.

GATENS, Moira. Corporeal Representation. In: CONBOY, Katie; MEDINA, Nadia; STANBURRY, Sarah (Eds.). *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1997. p. 81-89.

GEZARI, Janet. *Charlotte Brontë and Defensive Conduct: The Author and the Body at Risk*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1992.

GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.

GILMAN, Charlotte Perkins. *The Man Made World, or, our Androcentric Culture*. New York: Charlton, 1911.

GLEADLE, Kathryn. *Radical Writings on Women, 1800-1850*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

GODFREY, Esther. *Jane Eyre, from Governess to Girl Bride*. *SEL Studies in English Literature*, Baltimore, vol. 45, n. 4, p. 853-871, 2005.

GODOY, Heloisa Costa, CURI, Graça Araújo, MARINE, Leila, CARDOSO, Maria Regina Cardoso, BRANDAO, Ruth Silviano. *Transfinitos – identificação e angústia*. Belo Horizonte: Aleph, 2000.

GOULD, Stephen Jay. *The Mismeasure of Man*. New York: W.W. Norton & Company, 1981.

GROSZ, Elizabeth. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. London: Routledge, 1995.

HAMMERTON, A. James. Feminism and Female Emigration, 1861-1886. In: VICINUS, Martha (Ed.). *A Widening Sphere: Changing Roles of Victorian Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1980. p. 52–71.

HARSH, Constance D. *Subversive Heroines: Feminist Resolutions of Social Crisis in the Condition-of-England Novel*. Michigan: University of Michigan Press, 1994.

HOBSBAWN, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

HOEVELER, Diane Long, JADWIN, Lisa. *Charlotte Brontë*. New York: Twayne, 1997.

HOUGHTON, Walter E. *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven: Yale University Press, 1957.

INGHAM, Patricia. *The Language of Gender and Class Transformation in the Victorian Novel*. New York: Routledge, 1996.

IRIGARAY, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Tradução de Catherine Porter. New York: Cornell University Press, 1985.

KOHLSTEDT, Sally Gregory, JORGESSEN, Mark R. The Irrepressible Woman Question: Women's Response to Evolutionary Ideology. In: NUMBERS, Ronald L. STENHOUSE, John. *Dissemination Darwinism: the Role of Place, Race, Religion and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 267- 294.

KOHN, David (Ed.). *The Darwinism Heritage*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

- KUCICH, John. Passionate's Reserve and Reserved Passion in the Works of Charlotte Brontë. *ELH*, Baltimore, vol. 52, n. 4, p. 913-937, 1985.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Inês Deki-Deprê. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LACAN, Jacques. *Ecrits*. Tradução de Bruce Fink. New York: Norton, 2002.
- LAQUER, Thomas Walter. *Inventando o Sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução de Vera Whatley. Rio de Janeiro: RelumeDumará, 2001.
- LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana U.P., 1987.
- LEVI-STRAUS, Claude. *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press, 1971.
- LEWES, George Henry. *Jane Eyre*. *Edinburgh Review* 8, Edinburgh, p. 115-19, 1847.
- LEWES, George Henry. *Shirley*. *Edinburgh Review* 8, Edinburgh, p. 115-19, 1850.
- LOGAN, Deborah Anna. *Fallenness in Victorian Women's Writing*. Columbia: University of Missouri Press, 1998.
- LONOFF DE CUEVAS, Sue. The Education of Charlotte Brontë; a Pedagogical Case Study. *Pedagogy*, Oxfordshire, vol. 1, issue 3, p. 457- 477, 2001.
- MANGAN, J. A., MALVIN, J. (Eds.). *Manliness and Morality: Middle-Class Masculinity in America and Britain, 1800- 1940*. New York: St. Martin's Press, 1987.
- MARK, Elaine, COURTIVRON, Isabelle de (Eds.). *New French Feminisms – An Anthology*. Hemel Hempstead: Harvest Wheatsheaf, 1981.
- MARTIN, Robert Bernard. *The Accents of Persuasion: Charlotte Brontë's Novels*. New York: W.W. Norton & Company, 1966.
- MILL, John Stuart. *The Subjection of Women*. New York: Dover Publications Inc., 1997.
- MITCHEL, Judith. *The Stone and the Scorpio: The Female Subjects of Desire in the Novels of Charlotte Brontë, George Elliot, and Thomas Hardy*. Westport: Greenwood Press, 1994.
- NUMBERS, Ronald L., STENHOUSE, John (Eds.). *Disseminating Darwinism: the Role of Place, Race, Religion and Gender*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- O'NEIL, Judith (Ed.). *Critics on Charlotte and Emily Brontë*. London: George Allen and Unwin Ltda, 1968.

- PATMORE, Coventry. *The Angel in the House*. London: George Bell & Son, 1885.
- PERKIN, Joan. *Victorian Women*. New York: New York University Press, 1993.
- PETERS, Mauren. *An Enigma of Brontës*. New York: St. Martin's Press, 1974.
- PETERS, John. Inside and Outside *Jane Eyre* and Marginalization through Labeling. *Studies in the Novel*, Denton, vol. 28, n. 1, p. 57- 77, 1996.
- PLASA, Carl. *Critical Issues- Charlotte Brontë*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- PUJONI, Sandra de Faria. A função imaginária do falo e o objeto. In: GODOY, Heloisa Costa, CURI, Graça Araújo, MARINE, Leila, CARDOSO, Maria Regina Cardoso, BRANDAO, Ruth Silvano. *Transfinitos – identificação e angústia*. Belo Horizonte: Aleph, 2000. p. 85-87.
- RATHBURN, Robert C., STEINMANN, Martin Jr. (Eds.). *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1958.
- RICH, Adrienne. Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman. In: \_\_\_\_\_. *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose*. New York: W.W. Norton & Company, 1979. p. 89-106.
- RIVIERE, Joan. Womanliness as a Masquerade. In: BURGIN, Victor, DONALD, James, KAPLAN, Cora (Eds.). *Formations of Fantasy*. London: Methuen, 1986. p. 35-44.
- ROBERTS, J.M. *O livro de ouro da história do mundo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- RUBIN, Gayle. The Traffic in Women. In: REITER, Rayna (Ed.). *Towards an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review, 1975. p. 157-210.
- RUBIN, Gayle. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In: TYSON, Lois (Ed.). *Critical Theory Today: A User- Friendly Guide*. New York: Routledge, 1988. p. 679-683.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou a educação*. São Paulo: Difel, 1968.
- RUSKIN, John. *Works*. London: BiblioBazaar, 2006.
- RUTH, Jennifer. Between Labor and Capital: Charlotte Brontë's Professional Professor. *Victorian Studies*, Bloomington, vol. 45, n. 2, p. 279-303, 2003.
- SHAPIRO, Arnold. In defense of *Jane Eyre*. *Studies in English Literature 1500- 1900*, Houston, vol. 8, n. 4, p. 681- 698, 1968.

SHIRREFF, Emily. *Intellectual Education and its Influence on the Character and Happiness of Women*. London: John W. Parker, 1858.

SMITH, Margareth (Ed.) *The Letters of Charlotte Brontë* – vol. 1 (1829-1847). Oxford: Clarendon Press, 1995.

STERNLIEB, Lisa. Jane Eyre: “Hazarding Confidences”. *Nineteenth-Century Literature*, Berkeley, vol. 53, n. 4, p. 452- 479, 1999.

TAYLER, Irene. *Holy Ghosts: the Male Muses of Emily and Charlotte Brontë*. New York: Columbia University Press, 1990.

TENNYSON, Alfred Lord. *The Poetic and Dramatic Works*. Boston: Mifflin and Company, 1998.

TORGERSON, Beth. *Reading the Brontë Body: Disease, Desire and the Constraints of Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

TOSH, John. *A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven: Yale University Press, 1999.

TROMLY, Annette. *The Cover of the Mask: the Autobiographers in Charlotte Brontë's Fiction*. Victoria: University of Victoria, 1982.

TYSON, Lois (Ed.). *Critical Theory Today: A User- Friendly Guide*. New York: Routledge, 1988.

VANSKIKE, Elliot. Consistent Inconsistencies: The Transvestite Actress Madame Vestris and Charlotte Brontë's *Shirley*. *Nineteenth-Century Literature*, Berkeley, v. 50, n. 4, p. 464-88, 1996.

VICINUS, Martha (Ed.). *A Widening Sphere: Changing Roles of Victorian Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

WARHOL, Robyn R. Double Gender, Double Genre in *Jane Eyre and Villette*. *Studies in English Literature*, Baltimore, vol. 36, n. 4, p. 857-875, 1996.

WATSON, Melvin R. Form and Substance in the Brontë's Novels. In: RATHBURN, Robert C., STEINMANN, Martin Jr. (Eds.). *From Jane Austen to Joseph Conrad*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1958.

WEEDON, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Cambridge: Blackwell, 1995.

WHITTINGTON, Elizabeth Michelle. *Identity is in the Eye of the Beholder: Examining the Function of the Gaze in Charlotte Brontë's The Professor and Jane Eyre*. 2004.

Dissertacao (Mestrado em Literatura Inglesa) – Department of English, North Carolina State University, Raleigh, 2004.

WILSON, F.A.C., *The Primrose Wreath: the Heroes of the Brontë's Novels. Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, vol. 29, n. 1, p. 40-57, 1974.

WOJTCZAK, Helena. *English Social History: Women of Hastings and St. Leonards*. Disponível em: <http://members.tripod.co.uk/HastingsHistory/19/legal.htm>. Acessado em: Abril de 2003.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. New York: Dover, 1996.

YOUNG, G.M. *Victorian England: Portrait of an Age*. London: Oxford University Press, 1936.

### **Bibliografia suplementar**

ADAMS, Hazard (Ed.). *Critical Theory since Plato*. London: HBJ, 1992.

ALEXANDER, Christine, SMITH, Margareth. *The Oxford Companion to the Brontës*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Female Madness and Feminist Protest in *Jane Eyre*. In: *Vertentes: revista da Fundação de Ensino Superior de São João Del-Rei*. São João Del-Rei, n. 10, p. 14-21, 1993.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Gênero, identidade, diferença. *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v. 6, n. 9, p. 90-97, 2002.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Encontros e desencontros em *Desmundo e Amrik* de Ana Miranda. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, UFMG, 2002. p. 135-150.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Untouchable Bodies: Arundhati Roy's Corporeal Transgressions. *Ilha do Desterro: a Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, n. 42, p. 257- 274, 2002.

AMENO, Agenita. *Crítica à tolice feminina*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ANDERSON, Patricia. *When Passion Reigned: Sex and the Victorians*. New York: BasicBooks, 1995.

- ARGYLE, Gisela. Gender and Generic Mixing in Charlotte Brontë's *Shirley*. *Studies in English Literature 1500- 1900*, Houston, vol. 35, n. 4, p. 741- 757, 1995.
- ARIES, Phillipe, BEJIN, Andre (Eds.). *Western Sexuality – Practice and Precept in the Past and Present Times*. New York: Barnes & Noble, 1998.
- ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford, 1987.
- AUERBACH, Nina. *The Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*. Cambridge: Harvard, 1982.
- AZIM, Firdous. *The Colonial Rise of the Novel*. New York: Routledge, 1993.
- BAKER, Hannah, CHALUS, Elaine (Eds.). *Women's History in Britain, 1700-1850*. Oxon: Routledge, 2005.
- BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Toronto, 1985.
- BARKER, Hannah, CHALUS, Elaine (Eds.). *Women's History: Britain, 1700-1850*. Oxon: Routledge, 2005.
- BARLOW, Nora (Ed.). *The Autobiography of Charles Darwin 1809-1882*. New York: W.W. Norton & Company, 1958.
- BEATTIE, Valerie. The Mystery at Thornfield: Representations of Madness in *Jane Eyre*. *Studies in the Novel*, Denton, vol. 28, n.4, p. 493- 505, 1996.
- BEATY, Jerome. *Misreading Jane Eyre: a Postformalist Paradigm*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.
- BEER, Gillian. *Darwin's Plots : Evolutionary Narrative in Darwin, George Elliot, and Nineteenth-Century Fiction*. Boston: Kegan Paul, 1983.
- BENSON, E.F. *Charlotte Brontë*. London: Longman, 1932.
- BENVENUTO, Richard. The Child of Nature, the Child of Grace, and the Unresolved Conflict of Jane Eyre. *ELH*, Baltimore, vol. 39, n. 4, p. 620- 638, 1972.
- BERNSTEIN, Susan David. *Confessional Subjects : Revelations of Gender and Power in Victorian Literature and Culture*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1997.
- BETSINGER, Sue Ann. *The Professor : the Third Participant*. *Brontë Studies*, Leeds, vol. 31, issue 2, p. 101- 111, 2006.

- BHABHA, Homi. Signs taken for Wonders. In: GATES, Henry Louis (Ed.). *Race, Writing and Difference*. Chicago: Chicago University Press, 1985. p. 114-124.
- BHABHA, Homi. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 2004.
- BIAGIO, D'Angelo. (Org.). *Nuevas catografias literarias en América Latina: entre la voz y la letra*. Lima: Fondo Editorial da Universidade Católica Sedes Sapientiae, 2007.
- BIAL, Terry (Ed.). *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2003.
- BIRMAN, Joel (Org.). *Feminilidades*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.
- BJORK, Harriet. *The Language of Truth: Charlotte Brontë, the Woman Question and the Novel*. Lund: Gleerup, 1974.
- BLAMIRE, Harry. *The Victorian Age of Literature*. Harlow: Longman, 1988.
- BLEIER, Ruth. *Science and Gender: a Critique of Biology and its Theories on Women*. New York: Pergamon Press, 1984.
- BLOCK, R. Howard. *Misoginia ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- BLOM, Margaret Howard. *Charlotte Brontë*. Boston: Twayne Publishers, 1977.
- BLOOM, Harold. *Charlotte Brontë's Jane Eyre*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- BLOOM, Harold. *Modern Critical Interpretations: The Brontës*. New York: Chelsea, 1987.
- BLOOM, Harold. *The Brontës*. New York: Chelsea House Publishers, 1987.
- BLOOM, Harold. *British Women Fiction Writers of the 19<sup>th</sup> Century*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1998.
- BOCK, Carol. *Charlotte Brontë and the Storyteller's Audience*. Iowa: University of Iowa Press, 1992.
- BOONE, Joseph A. Depolicing *Villette*: Surveillance, Invisibility and the Female Erotics of Heretic Narrative. *Novel*, Providence, vol. 26, n. 1, p. 20- 43, 1992.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Patterns of Dissonance: a Study of Women in Contemporary Philosophy*. New York: Routledge, 1991.

BRAMMER, M. M. The Manuscript of *The Professor*. *The Review of English Studies*, Oxford, vol. 11, n. 42, p. 151- 170, 1960.

BRENNAN, Teresa. *The Interpretation of the Flesh: Freud and Femininity*. London: Routledge, 1992.

BRINTON, Laurel J. The Historical Present in Charlotte Brontë's Novels: Some Discourse Functions. *Novel*, Providence, vol. 26, n. 2, p. 221- 245, 1992.

BRODY, Miriam. *Mary Wollstonecraft: Mother of Women's Rights*. Oxford: Oxford, 2000.

BRODY, Miriam. Mary Wollstonecraft: Sexuality and Women's Rights -1759-1797. In: SPENDER, Dale (Ed.). *Feminist Theorists: Three Centuries of Women's Intellectual Traditions*. London: The Women's Press, 1983. p. 40-59.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. New Jersey: Barnes & Noble, 1993.

BRONTË, Charlotte. *Shirley*. London: Penguin, 1994.

BRONTË, Charlotte. *Villette*. London: Penguin, 1994.

BRONTË, Charlotte. *The Professor*. London: Penguin, 1989.

BROOKS, Anne. *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. London: Routledge, 1992.

BROWN, Kate E. Beloved Objects: Mourning, Materiality, and Charlotte Brontë's Never Ending Story. *ELH*, Baltimore, v. 65, n. 2, p. 395-421, 1998.

BROWN, Kate E. Catastrophe and the City: Charlotte Brontë as Urban Novelist. *Nineteenth-Century Literature*, Berkeley, vol. 57, n. 3, p. 350-380, 2002.

BURGIN, Victor, DONALD, James, KAPLAN, Cora (Eds.). *Formations of Fantasy*. London: Methuen, 1986.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theater Journal*, Baltimore, vol. 40, n. 4, p. 519-531, 1988.

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. Burning Acts – Injurious Speech. In: PARKER, Andrew, SEDGWICK, Eve Kosofsky (Eds.). *Performativity and Performance*, New York: Routledge, 1995. p. 197- 227.

BUTLER, Judith. *Excitable Speech: a Politics of the Performative*. New York: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. Imitation and Gender Insubordination. In: TYSON, Lois (Ed.). *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. New York: Routledge, 1998. p. 307-20.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution. In: BIAL, Terry (Ed.). *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2003. p. 154-166.

BYATT, A.S., SODRE, Ignês. *Imaginando personagens: seis conversas sobre escritoras*. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *De Frankenstein ao transgênero: modernidades, trânsitos, gêneros*. RJ: Ágora da Ilha, 2001.

CARLISLE, Janice. The Face in the Mirror: *Villette* and the Conventions of Autobiography. *ELH*, Baltimore, vol. 46, n. 2, p. 262-289, 1979.

CARLSON, Marvin. What is Performance? In: BIAL, Terry (Ed.). *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2003. p. 68-73.

CARLTON-FORD, Cynthia. Intimacy without Immolation: Fire in *Jane Eyre*. *Women's Studies*, Claremont, vol. 15, n. 4, p. 375-386, 1988.

CARROLL, Joseph. *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature and the Literature*. New York: Routledge, 2004.

CASTLE, Terry. *Masquerade and Civilization: the Carnavalesque in the Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. London: Methuen, 1986.

CAVALCANTI, Ildney Cavalcanti; LIMA, Ana Cecília Acioli; SCHNEIDER, Liane Schneider. (Orgs.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006, v. 1.

CECIL, David. *Early Victorian Novelists*. London: Penguin Books, 1948.

CHASE, Karen. *Eros & Psyche: the Representation of Personality in Charlotte Brontë, Charles Dickens, and George Elliot*. New York: Methuen, 1984.

CHEN, Chih-Ping. "Am I a Monster?" *Jane Eyre* among the Shadows of Freaks. *Studies in the Novel*, Denton, vol. 34, n. 4, p. 367-385, 2002.

CHITHAM, Edward, WINNIFRITH, Tom. *Brontë Facts and Brontë Problems*. London: Macmillan, 1983.

CHO, Sonjeong. *An Ethics of Becoming: Configurations of Feminine Subjectivity in Jane Austen, Charlotte Brontë, and George Elliot*. New York: Routledge, 2006.

CHRIST, Carol. Victorian Masculinity and the Angel in the House. In: VICINUS, Martha (Ed.). *A Widening Sphere: Changing Roles of Victorian Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1980. p. 146-162.

CIOLKOWSKI, Laura E. Charlotte Brontë's *Villette*: Forgeries of Sex and Self. *Studies in the Novel*, Denton, vol. 26, n. 3, p. 218- 235, 1994.

CLARKE- BEATTIE, Rosemary. Fables of Rebellion: Anti-Catholicism and the Structure of *Villette*. *ELH*, Baltimore, vol. 53, n. 4, p. 821- 847, 1986.

CLARKE, Micael M. Brontë's *Jane Eyre* and the Grimm's *Cinderella*. *Studies in English Literature 1500- 1900*, Houston, vol. 40, n. 4, p. 695- 710, 2000.

COHEN, William A. Material Interiority in Charlotte Brontë's *The Professor*. *Nineteenth-Century Literature*, Berkeley, vol. 57, n. 4, p. 443- 476, 2003.

COLEBROOK, Claire. *Gender*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

CROSBY, Christina. Charlotte Brontë's Haunted Text. *Studies in English Literature 1500- 1900*, Houston, vol. 24, n. 4, p. 701- 716, 1984. ,

DALE, Peter Allan. Charlotte Brontë's "Tale Half-Told"- the Disruption of Narrative Structure in *Jane Eyre*. *Modern Language Quarterly*, Durham, vol. 47, issue 2, p. 108-130, 1986.

DAME, Enid, RIVLIN, Lilly, WENKART, Henry (Eds.). *Which Lilith? Feminist Writers re-create the World's First Woman*. Northvale: Jason Aronson, 1998.

DAMES, Nicholas. The Clinical Novel: Phrenology and *Villette*. *NOVEL: a Forum on Fiction*: Providence, vol. 29, n. 3, p. 367- 390, 1996.

DANAHAY, Martin A. *Gender at Work in Victorian Culture: Literature, Art and Masculinity*. Burlington: Ashgate, 2005.

DARWIN, Charles. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. New York: D.Appleton and Company, 1971.

DAVIDOFF, Leonore, HALL, Catherine Hall. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle-Class 1780 – 1850*. London: Hutchinson, 1988.

DAWSON, Aldershot, *The Effective Protagonist in the Nineteenth-Century British Novel*: Scott, Brontë, Elliot, Wilde. Burlington: Ashgate, 2004.

DAWSON, Gowan. *Darwin, Literature and Victorian Respectability*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

DEUTSCHER, Penélope. The Descent of Man and the Evolution of Woman. *Hypatia*, vol. 19, n. 2, p. 36- 54, 2004.

DIAMOND, Irene (Ed.). *Feminism and Foucault - Reflections on Resistance*. Boston: Northeastern, 1988.

DOLIM, Tim. *Mistress of the House: Women of Property in Victorian Novel*. Hants: Ashgate Publishing, 1997.

DONALD, James, HALL, Stuart (Eds.). *Politics and Ideology*. Philadelphia: Open University Press, 1986.

DONALD, Moira, HURCOMBE, Linda (Eds.). *Representations of Gender from Prehistory to the Present*. New York: St. Martin's Press, 2000.

DONALDSON, Elizabeth J. The Corpus of the Madwoman: toward a Feminist Disability Studies Theory of Embodiment and Mental Illness (Madness in *Jane Eyre*) *NWSA Journal*, Baltimore, vol. 14, n. 3, p. 99- 119, 2002.

DOYLE, Michele Erina, SMITH, Mark K. Jean Jacques Rousseau's Émile. *George Williams College Infed Organization*, v.6, 2000. Disponível em: <http://www.infed.org/thinkers/et-rous.htm>

DRAZNIN, Yaffa Chaire. *Victorian London's Middle-Class Housewife*. Westport: Greenwood Press, 2001.

DUARTE, Constância Lima. Nísia Floresta e Mary Wollstonecraft: diálogo ou apropriação? *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v. 7, p. 153-161, Maio 2001.

DUARTE, Constância Lima. História da literatura feminina: nos bastidores da construção de gênero. In: SCARPELLI, Marli Fantini, DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 211-220.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura: discurso e história. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v. 9/10, p. 195-219, 2004.

DUNBAR, Georgia S. Proper Names in *Villette*. *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, vol. 15, n. 1, p. 77 – 80, 1960.

DUPRAS, Joseph A. Charlotte Brontë's Shirley and Interpretive Engendering. *Papers on Language and Literature: a journal for scholars and critics of language and literature*, London, v. 24.3, p. 301-16, 1988.

- EAGLETON, Mary (Ed.). *Feminist Literary Theory – A Reader*. Oxford: Blackwell, 1996.
- ECHOLS, Alice. The New Feminism of Yin and Yang. In: SNITOW, Ann, STANSELL, Christine, THOMPSON, Sharon (Eds.). *Powers of Desire: the Politics of Sexuality*. London: Virago, 1984. p. 439-59.
- EDWARDS, Mike. *Charlotte Brontë: the Novels*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- ELLIOTT-BINNS, L.E. *Religion in the Victorian Era*. London: Lutterworth Press, 1936.
- EMBERSON, M. *Pilgrims from Loneliness: an Interpretation of Charlotte Brontë's Jane Eyre and Villette*. Haworth: The Brontë Society, 2005.
- EVANS, Mary (Ed.). *The Woman Question*. London: Sage Publications, 1994.
- EWBANK, Inga-Stina. *Their Proper Sphere: A Study of the Brontë Sisters as Early Victorian Novelists*. London: Edward Arnold, 1965.
- FEDERICO, Annette R. The Other Case: Gender and Narration in Charlotte Brontë's *The Professor*. *Papers on Language and Literature*, Edwardsville, p. 323- 354, 1994.
- FEE, Elizabeth. Nineteenth-Century Craniology: The Study of the Female Skull. *Bulletin of the History of Medicine*. New York, v. 53, p. 415-433, 1979.
- FELMAN, Shoshan. *What does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*. London: John Hopkins, 1993.
- FIGER, Eva. *Sex and Subterfuge: Woman Writers to 1850*. New York: Persea Books, 1982.
- FISHER, Elizabeth. *Women's Creation: Sexual Evolution and the Shaping of Society*. New York: Anchor Press, 1979.
- FLANDERS, Judith. *Inside the Victorian Home: a Portrait of Domestic Life in Victorian England*. W.W. Norton & Company: 2004
- FLETCHER, Luann McCracken. Manufactured Marvels, Heretic Narratives and the Process of Interpretation in *Villette*. *SEL Studies in English Literature*, Baltimore, vol. 32, n. 4, p. 723-746, 1992.
- FOSTER, E.M. *Aspects of the Novel*. San Diego: Harvest, 1955.
- FOSTER, Sheila. *Victorian Women's Fiction: Marriage, Freedom and the Individual*. New Jersey: Barnes & Noble, 1985.

FORSYTH, Beverly. *The Two Faces of Lucy Snowe: a Study in Deviant Behaviour. Studies in the Novel*, Denton, vol. 29, n. 1, p. 17-26, 1997.

FOUCAULT, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Tradução de A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish*. Tradução de A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1977.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREEMAN, Janet H. *Speech and Silence in Jane Eyre. Studies in English Literature 1500-1900*, Houston, vol. 24, n. 4, p. 683 – 700, 1984.

FREUD, Sigmund. *Hysterical Phantasies and their Relation to Bisexuality*. In: \_\_\_\_\_. *The Standard Edition of Sigmund Freud's Works*. London: Hogarth, 1985.

FREUD, Sigmund. *The Taboo of Virginity*. In: \_\_\_\_\_. *The Standard Edition of Sigmund Freud's Works*. London: Hogarth, 1985.

FREUD, Sigmund. *The Libido Theory and Narcissism*. In: \_\_\_\_\_. *The Standard Edition of Sigmund Freud's Works*. London: Hogarth, 1985.

FREUD, Sigmund. *Some Physical Consequences of the Anatomical Distinction between the Sexes*. In: \_\_\_\_\_. *The Standard Edition of Sigmund Freud's Works*. London: Hogarth, 1985.

FREUD, Sigmund. *Female Sexuality*. In: \_\_\_\_\_. *The Standard Edition of Sigmund Freud's Works*. London: Hogarth, 1985.

FREUD, Sigmund. *Femininity*. In: \_\_\_\_\_. *The Standard Edition of Sigmund Freud's Works*. London: Hogarth, 1985.

GARDINER, John. *The Victorians: an Age in Retrospect*. London: Hambledon and London, 2002.

GARGANO, Elizabeth. *The Education of Brontë's New Nouvelle Heloise in Shirley. SEL Studies in English Literature 1500-1900*, Baltimore, v.44, n. 4, p. 779-803, 2004.

GATES, Barbara Timm (Ed.). *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston: G.K. Hall, 1990.

GATES, Henry Louis (Ed.). *Race, Writing and and Difference*. Chicago: Chicago University Press, 1985.

- GERIN, Winifred. *Charlotte Brontë: the Evolution of Genius*. Oxford: Clarendon, 1967.
- GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan (Eds.). *The Norton Anthology of Literature by Women: the Tradition in English*. New York: Norton, 1985.
- GILBERT, Sandra M. *Jane Eyre and the Secrets of Furious Lovemaking. A Forum on Fiction*, Providence, vol. 31, n. 3, p. 351-372, 1998.
- GILEAD, Sarah. Liminality and Antiliminality in Charlotte Brontë's Novels: *Shirley* reads *Jane Eyre*. *Texas Studies in Literature and Language*, Texas, v. 29.3, p. 302-22, 1987.
- GILMAN, Charlotte Perkins. *The Living of Charlotte Perkins Gilman: an Autobiography*. New York: Arno Press, 1972.
- GLEN, Heather. *Charlotte Brontë: the Imagination in History*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- GLEN, Heather (Ed.). *The Cambridge Companion to the Brontës*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- GLENDER, M. The Restoration of Vashti. In: KOLTUN, E. (Ed.). *The Jewish Woman*. New York: New Perspectives, 1976. p. 241-247.
- GLOVERS, David, KAPLAN, Cora. *Genders*. London: Routledge, 2000.
- GODOY, Heloisa Costa, CURI, Graça Araújo, MARINE, Leila, CARDOSO, Maria Regina Cardoso, BRANDAO, Ruth Silviano. *Transfinitos – identificação e angústia*. Belo Horizonte: Aleph, 2000.
- GOLBY, J. M. (Ed.). *Culture and Society in Britain, 1850- 1890: a Source Book of Contemporary Writings*. New York: Oxford University Press, 1986.
- GOODMAN, Lizbeth. *Literature and Gender*. London: Routledge, 1996.
- GOODMAN, Lizbeth, GAY, Jane de. (Eds.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London: Routledge, 1998.
- GORDON, Lyndall. *Charlotte Brontë: a Passionate Life*. London: Chatto & Windus, 1994.
- GOREAU, Angeline. Two Englishwomen in the Seventeenth Century: notes for an anatomy of feminine desire. In: ARIES, Phillipe, BEJIN, Andre (Eds.). *Western Sexuality – Practice and Precept in the Past and Present Times*. New York: Barnes & Noble, 1998. p. 103-113.

- GORHAM, Deborah. *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- GREEN, Morgan. *Educating Women: Cultural Conflict and Victorian Literature*. Athens: Ohio University Press, 2001.
- GREENE, Sally. Apocalypse when? *Shirley* and the Politics of Reading. *Studies in the Novel*, Denton, vol. 26, n. 4, p. 350– 371, 1994.
- GREGOR, Ian (Ed.). *The Brontës: a Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1970.
- GRIBBLE, Jennifer. *Jane Eyre's Imagination*. *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, vol. 23, n. 3, p. 279 – 293, 1968.
- GROSZ, Elizabeth. *Sexual Subversions*. St. Leonards: Allen & Unwin, 1989.
- GROSZ, Elizabeth. Psychoanalyses and the Body. In: PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit (Eds.). *Feminist Theory and the Body*. New York: Routledge, 1999. p. 267-271.
- GRUDIN, Peter. Jane and the Other Mrs. Rochester: Excess and Restraint in *Jane Eyre*. *NOVEL: a Forum on Fiction*, Providence, vol. 10, n. 2, p. 145- 157, 1977.
- HALL, Stuart, GAY, Paul de (Eds.). *Questions of Cultural Identity*. London: Thousand Oaks, 1996.
- HALL, Stuart (Ed.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Thousand Oaks, 1997.
- HAMILTON, Susan (Ed.). *Criminals, Idiots, Women and Minors: Victorian Writing by Women on Women*. New York: Broadview Press, 1995.
- HARMAN, Barbara Leah. *The Feminine Political Novel in Victorian England*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1998.
- HARRISON, Anthony H., TAYLOR, Beverly (Eds.). *Gender and Discourse in Victorian Literature and Art*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1992.
- HEIMANN, Mary. *Catholic Devotion in Victorian England*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- HELLERSTEIN, Erna Olafson, HUME, Leslie Parker, OFFEN, Karen M. (Eds.). *Victorian Women: A Documentary Account of Women's Lives in Nineteenth-Century England, France and the United States*. Stanford: Stanford University Press, 1981.

HELMSTADTER, R., LIGHTMAN, B. (Eds.). *Victorian Faith in Crisis: Essays on Continuity and Change in Nineteenth-Century Religious Belief*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

HELSINGER, Elisabeth K., SHEETS, Robin Lauterhach, WEEDS, William. *The Woman Question: Literary Issues, 1837-1883*. New York: Garland Publishing, 1983.

HENKIN, Leo J. *Darwinism in the English Novel, 1860-1910: the Impact of Evolution on Victorian Fiction*. New York: Russell & Russell, 1963.

HENNEDY, Marie C. Deceit with Benign Intent: Story-Telling in *Villette*. *Brontë Studies*, Leeds, vol. 28, issue 1, p. 1-15, 2003.

HENNELLY, Mark M. Jr. *Jane Eyre's Reading Lesson*. *ELH*, Baltimore, vol. 51, n. 4, p. 693- 717, 1984.

HENRICKSEN, Janna. Choosing Servitude: the Influence of the Mosaic Law in *Jane Eyre*. *Brontë Studies*, Leeds, vol. 29, issue 2, p. 105- 110, 2004.

HOVELER, Diane Long, LAU, Beth, *Approaches to Teaching Brontë's Jane Eyre*. New York: The Modern Language Association of America, 1993.

HONEYMAN, Katrina. *Women, Gender and Industrialization in England, 1700-1870*. New York: Macmillan Press, 2000.

HONIG, Edith Lazaro. *Breaking the Angelic Image: Woman Power in Victorian Children's Fantasy*. Westport: Greenwood Press, 1988.

HORN, Lynda Louise. *Representations and Alterations of Victorian Sex Roles and Sexual Relationships in Charlotte Brontë's Brontës Villette*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura Inglesa) – Department of English, University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 1996.

HOWARD, Jean E. Cross Dressing, the Theater and Gender Struggle in Early Modern England. In: GOODMAN, Lizbeth, GAY, Jane de. (Eds.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London: Routledge, 1998. p. 47 – 54.

HUGHES, John. The Affective World of Charlotte Brontë's *Villette*. *Studies in English Literature 1500-1900*, Houston, vol. 40, n. 4, p. 711-726, 2000.

HUNT, Linda C. Sustenance and Balm: the Question of Female Friendship in *Shirley* and *Villette*. *Tulsa Studies in Women's Literature*, Tulsa, vol. 1, n. 1, p. 55-66, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1980.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

IMLAY, Elizabeth. *Charlotte Brontë and the Mysteries of Love: Myth and Allegory in Jane Eyre*. New York: St. Martin's Press, 1989.

INGHAM, Patricia. *Invisible Writing and the Victorian Novel: Readings in Language and Ideology*. New York: Manchester University Press, 2000.

INGHAM, Patricia (Ed.). *The Brontës*. London: Longman, 2003.

INGHAM, Patricia. *The Brontës*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Tradução de Gillian C. Gill. New York: Cornell University Press, 1985.

IRIGARAY, Luce. The Powers of Discourse and the Subordination of the Feminine. In: EAGLETON, Mary (Ed.). *Feminist Literary Theory- a reader*. Oxford: Blackwell, 1996. p. 316-319.

IRIGARAY, Luce. And the One Doesn't Stir Without the Other. In: MEYERS, Diana Tietjens (Ed.). *Feminist Social Thought- a reader*. London: Routledge, 1997. p. 320-331.

IRIGARAY, Luce. The Powers of Discourse and the Subordination of the Feminine. In: EAGLETON, Mary (Ed.). *Feminist Literary Theory*. Oxford: Blackwell, 1996. p. 316-319.b

JAGGAR, Alison M., BORDO, Susan R. (Eds). *Gênero, corpo, conhecimento*. Rio de Janeiro: Record – Rosa dos Tempos, 1997.

JAMES, Louis. *The Victorian Novel*. Victoria: Blackwell, 2006.

JARVIS, Kelly. *The Indoctrination of Desire: A Study of Women, Sexuality, and Marriage in Eighteenth- and Nineteenth- Century British Domestic Fiction*. 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura Inglesa) – Department of English, Central Connecticut State University, New Britain, 2002. Disponível em: <http://fred.ccsu.edu:8000/archive/00000005/02/etd-2002-7.html>. Acesso em: 19 de maio de 2005.

JAY, Elizabeth. *Faith and Doubt in Victorian Britain*. Hampshire: Macmillan, 1986.

JOHNSON, Patricia E. "This Heretic Narrative": the Strategy of the Split Narrative in Charlotte Brontë's *Villette*. *SEL Studies in English Literature*, Baltimore, vol. 30, n. 4, p. 617-631, 1990.

- JONES, V. (Ed.). *Women in the Eighteenth Century: Constructions of Femininity*. London: Routledge, 1990.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da psicanálise de Freud e Lacan: as bases conceituais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- JUNG, Carl Gustav. *The Collected Works of C.G.Jung*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- KANNER, Barbara. The Women of England in a Century of Social Changes, 1815-1914- A Select Bibliography. In: VICINUS, Martha (Ed.). *A Widening Sphere: Changing Roles of Victorian Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1980. p. 199-279.
- KAPLAN, Carla. *The Erotics of Talk: Women's Writing and Feminist Paradigms*. New York: Oxford University Press, 1996.
- KAPLAN, Carla. Girl Talk: *Jane Eyre* and the Romance of Women's Narration. *NOVEL: Denton*, vol. 30, n. 1, p. 5 – 27, 1996.
- KAPLAN, E. Ann. "Is the Gaze Male?" In: SNITOW, Ann, STANSELL, Christine, THOMPSON, Sharon. *Powers of Desire: the Politics of Sexuality*. New York: Monthly Review Press, 1983. p. 309- 327.
- KEEFE, Robert. *Charlotte Brontë's World of Death*. Austin: University of Texas Press, 1979.
- KEES, Lara Freeburg. Sympathy in *Jane Eyre*. *Studies in English Literature 1500- 1900*, Houston, vol. 45, n. 4, p. 873- 897, 2005.
- KENDRICK, Robert. Edward Rochester and the Margins of Masculinity in *Jane Eyre* and *Wide Sargasso Sea*. *Papers on Language and Literature*, Edwardsville, vol. 30, n. 3, p. 235- 256, 1994.
- KING, Jeannette. *The Victorian Woman Question in Contemporary Feminist Theory*. Baltimore: Palgrave Macmillan, 2005.
- KINSER, Brent E. A not so "simple story": Jane Welsh Carlyle and Charlotte Brontë's *Shirley*. *The Midwest Quarterly*, Pittsburg, vol. 46, n. 2, p. 152 – 169, 2005.
- KLEIN, Melanie. *Contribuições à psicanálise*. Tradução de Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

KNIES, Earl A. The "I" of *Jane Eyre*. *College English*, Urbana, vol. 27, n. 7, p. 546- 556, 1966.

KNIES, Earl A. *The Art of Charlotte Brontë*. Athens: Ohio University Press, 1969.

KORG, Jacob. The Problem of Unity in *Shirley*. *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, vol. 12, n. 2, p. 125- 136, 1957.

KOLTUN, E. (Ed.). *The Jewish Woman*. New York: New Perspectives, 1976.

KRANIDIS, Rita S. *Subversive Discourse: the Cultural Production of Late Victorian Feminist Novels*. Hampshire: Macmillan, 1995.

KREILKAMP, Ivan. Unuttered: Withheld Speech and Female Authorship in *Jane Eyre and Villette*. *NOVEL: a Forum on Fiction*, Providence, vol. 32, n. 3, p. 331- 354, 1999.

KREITZER, Beth. *Reforming Mary: Changing Images of the Virgin Mary in Lutheran Sermons of the Sixteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2004.

KUCICH, John. *Repression in Victorian Fiction: Charlotte Brontë, George Eliot, and Charles Dickens*. Berkeley: University of California Press, 1988.

KVAM, Kristen, SCHEARING, Linda S., ZIEGLER, Valarie H. *Eve and Adam: Jewish, Christian, and Muslim Reading on Genesis and Gender*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Tradução de M.D. Magno. 2.ed.revista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*. Compilação de Juliet Mitchell, Jacqueline Rose e Juliet Mithell. New York: Norton, 1985.

LAMONACA, Maria. Jane's Crown of Thorns: Feminism and Christianity in *Jane Eyre*. *Studies in the Novel*, Denton, vol. 34, n.3, p. 245- 264, 2002.

LANE, Christopher. Charlotte Brontë on the Pleasure of Hating. *ELH*, Baltimore, vol. 69, n. 1, p. 199-222, 2002.

LANGBRIDGE, Rosamond. *Charlotte Brontë: a Psychological Study*. New York: Doran & Company. 1929

LANGLAND, Elizabeth. Dialogic Plots and Chameleon Narrators in Novels of Victorian Women Writers: the example of Charlotte Brontë's *Shirley*. *Papers in Comparative Studies* 5, London, p. 23-37, 1987.

- LANGLAND, Elizabeth. *Nobody's Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture*. Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- LANGLAND, Elizabeth. *Telling Tales: Gender and Narrative Form in Victorian Literature and Culture*. Columbus: Ohio State University Press, 2002.
- LAPINSKI, Piya Pal. *The Exotic Woman in Nineteenth-Century British Fiction and Culture: a Reconsideration*. Lebanon: University of New Hampshire Press, 2005.
- LAQUER, Thomas Walter. *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth-Century*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- LAQUER, Thomas Walter. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- LAWRENCE, Karen. The Cypher: Disclosure and Reticence in *Villette*. *Nineteenth-Century Literature*, Berkeley, vol. 42, n. 4, p. 448-267, 1988.
- LAWSON, Kate. The Dissenting Voice: Shirley's Vision of Women and Christianity. *Studies in English Literature 1500- 1900*, Houston, vol. 29, n. 4, p. 729- 743, 1989.
- LAWSON, Kate. Imagining Eve: Charlotte Brontë, Kate Millett, Hélène Cixous. *Women's Studies*, Claremont, vol. 24, n. 5, p. 411- 427, 1995.
- LEITCH, Vincent B. (Ed.) *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W.W. Norton & Company, 2001.
- LENTA, Margaret. The Tone of Protest: and Interpretation of Charlotte Brontë's *Villette*. *English Studies*, Abingdon, vol. 64, issue 5, p. 422- 433, 1983.
- LERNER, Laurence. *The Victorians*. London: Methuen, 1978.
- LERNER, Laurence. Bertha and the Critics. *Nineteenth-Century Literature*, Berkeley, vol. 44, n. 3, p. 273- 300, 1989.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon, 1969.
- LEVINE, Philippa. *Victorian Feminism, 1850-1900*. Essex: Anchor Brendon, 1987.
- LEVY, Anita. Public Space, Private Eyes: Gender and the Social Work of Aesthetics in Charlotte Brontë's *Villette*. *Nineteenth-Century Contexts*, Lancaster, vol. 22, n. 3, p. 391-416, 2000.
- LINDER, Cynthia. *Romantic Imagery in the Novels of Charlotte Brontë*. London: Macmillan, 1978.

LITVAK, Joseph. Charlotte Brontë and the Scene of Instruction: Authority and Subversion in *Villette*. *Nineteenth-Century Literature*, Berkeley, vol. 42, n. 4, p. 467-490, 1988.

LOCKFORD, Lesa. *Performing Femininity: Rewriting Gender Identity*. Walnut Creek: Altamira Press, 2004.

LONDON, Bette. The Pleasures of Submission: *Jane Eyre* and the Production of the Text. *ELH*, Baltimore, vol. 58, n. 1, p. 195- 213, 1991.

LONGMUIR, Anne. Anne Lister and Lesbian Desire in Charlotte Brontë's *Shirley*. *Brontë Studies*, Leeds, vol. 31, issue 2, p. 145- 155, 2006.

LOOTENS, Tricia A. *Lost Saints: Silence, Gender and Victorian Literary Canonization*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1996.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

LOVE, Rosaleen. Darwinism and Feminism: The "Women Question" in the Life and Work of Olive Schreiner and Charlotte Perkins Gilman. In: OLDROYD, David, LANGHAM, Ian (Eds.). *The Wider Domain of Evolutionary Thought*. Amsterdam: D. Reidel, 1983. p. 184-210.

LOVELL, Terry (Ed.). *British Feminist Thought – A Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

MACPHERSON, Pat. *Reflecting on Jane Eyre*. New York: Routledge, 1989.

MALANE, Rachel Ann. *Sex in Mind: the Gendered Brain in Nineteenth-Century Literature and Mental Sciences*. New York: Peter Lang, 2005.

MALONE, Catherine. 'We Have Learnt to Love Her More than Her Books': the Critical Reception of Brontë's *Professor*. *The Review of English Studies*, Oxford, vol. 47, n. 186, p. 175-187, 1996.

MARCUS, Sharon. The Profession of the Author: Abstraction, Advertising, and *Jane Eyre*. *PMLA*, New York, vol. 10, n. 2, p. 206- 219, 1995.

MARIANI, Bethania (Ed.). *A escrita e os escritos: reflexões em análise do discurso e psicanálise*. São Carlos: Claraluz, 2006.

MAYNARD, John. *Charlotte Brontë and Sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

McCOLLEY, Diana Kelsey. *Milton's Eve*. Urbana: University of Illinois Press, 1983.

- McLAUGHLIN, Rebecca A. "I Prefer a Master": Female Power in Charlotte Brontë's *Shirley*. *Brontë Studies*, Leeds, vol. 29, issue 3, p. 217- 222, 2004.
- McNAY, Lois. *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self*. Boston: Northeastern University Press, 1993.
- MEYER, Susan. *Imperialism at Home: Race and Victorian Women's Fiction*. London: Cornell University Press, 1996.
- MEYERS, Diana Tietjens (Ed.). *Feminist Social Thought – a reader*. London: Routledge, 1997.
- MILLER, Lucasta. *The Brontë Myth*. New York: Knopf, 2003.
- MILLET, Kate. *Sexual Politics*. Illinois: University of Illinois Press, 2000.
- MITCHELL, Juliet. *Psychoanalyses and Feminism*. Harmondsworth: Penguin, 1974.
- MOERS, Ellen. *Literary Women*. New York: Oxford University Press, 1985.
- MOGLEN, Helene. *Charlotte Brontë: the Self Conceived*. New York: Norton, 1976.
- MOI, Toril. *Sexual Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge, 1995.
- MONAHAN, Melodie. Heading out is not going Home: *Jane Eyre*. *Studies in English Literature, 1500-1900*, Houston, vol. 28, n. 4, p. 589-608, 1988.
- MOORE, Tara. Women and Myth Narratives in Charlotte Brontë's *Shirley*. *Women's Writing: the Elizabethan to Victorian Period*, Wallingford, vol. 11, n. 3, p. 477- 492, 2004.
- MORGAN, Simon. *A Victorian Woman's Place: Public Culture in the Nineteenth Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- MORIS, Pam. Heroes and Hero-Worship in Charlotte Brontë's *Shirley*. *Nineteenth-Century Literature*, Berkeley, vol. 54, n. 3, p. 285- 307, 1999.
- MORLEY, David, CHEN, Kuan-Hsing (Eds.). *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. New York: Routledge, 1996.
- MOSCUCCI, Ornella. *The Science of Woman: Gynaecology and Gender in England, 1800-1929*. Wiltshire, Redwood Press, 1990.
- MUNICH, Adrienne. *Andromeda's Chains: Gender and Interpretation in Victorian Literature and Art*. Munich: Columbia University Press, 1989.

MURARO, Rose Marie, BOFF, Leonardo. *Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

MURPHY, Patricia. *In Science's Shadow: Literary Constructions of Late Victorian Women*. Columbia: University of Missouri Press, 2006.

MUSACCHIO, George. *Milton's Adam and Eve: Fallible Perfection*. New York: Peter Lang Publishing, 1991.

NANDREA, Lorri G. Desiring Difference: Sympathy and Sensibility in *Jane Eyre*. *NOVEL: a Forum on Fiction*, Providence, vol. 31, n. 1, p. 112- 134, 2004.

NAVARRO, Regina, BRAGA, Flávio. *O livro de ouro do sexo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

NEAD, Lynda. *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*. Cambridge: Basil Blackwell, 1988.

NEWSOM, Robert. *Villette and Bleak House: Authorizing Women*. *Nineteenth-Century Literature*, Berkeley, vol. 46, n. 1, p. 54- 78, 1991.

NUNES, Silvia Alexim. O feminino e seus destinos: maternidade, enigma e feminilidade. In: BIRMAN, Joel (Org.). *Feminilidades*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002. p. 35-57.

O'DEA, Gregory S. Narrator and Reader in Charlotte Brontë's *Villette*. *South Atlantic Review*, Atlanta, vol. 53, n. 1, p. 41-57, 1988.

O'GORMAN, Francis (Ed.). *A Concise Companion to the Victorian Novel*. Victoria: Blackwell, 2005.

OLDROYD, David, LANGHAM, Ian (Eds.). *The Wider Domain of Evolutionary Thought*. Amsterdam: D. Reidel, 1983.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. *Elogio da diferença: o feminino emergente*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

OSTRIKER, Alicia Suskin. *Feminist Revision and the Bible*. Cambridge: Blackwell, 1993.

PADDOCK, Lisa, ROLLYON, Carl. *The Brontës A to Z: the Essential Reference to the Lives and Work*. New York: Facts on File, 2003.

PARKER, Andrew, SEDGWICK, Eve Kosofsky (Eds.). *Performativity and Performance*. New York: Routledge, 1995.

PARKER, Christopher (Ed.). *Gender Roles and Sexuality in Victorian Literature*. Brookfield: Ashgate, 1995.

PARSONS, Gerald (Ed.). *Religion in Victorian Britain*. New York: St. Martin's Press, 1988.

PECK, Maureen. "Are you Nobody, Miss Snowe?" *Brontë Studies*, Leeds, vol. 29, p. 223- 228, 2004.

PEER, Larry H. *Beyond Haworth: Essays on the Brontës in European Literature*. Utah: Brigham Young University, 1984.

PELIKAN, Javoslav. *Mary Through the Centuries: her Place in the History of Culture*. New Haven: The Yale University Press, 1998.

PELL, Nancy. Resistance, Rebellion and Marriage: the Economics of *Jane Eyre*. *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, vol. 31, n. 4, p. 397- 420, 1977.

PESCHIER, Diana. *Nineteenth-Century Anti-Catholic Discourses: the Case of Charlotte Brontë*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

PETERS, Joan. Finding a Voice: Towards a Woman's Discourse of Dialogue in the Narration of *Jane Eyre*. *Studies in the Novel*, Denton, vol. 23, n. 2, p. 217- 337, 1991.

PETERS, Margot. *Charlotte Brontë: Style in the Novel*. Madison: University of Wisconsin Press, 1973.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.

PHILLIPS, John A. *Eve- the History of an Idea*. New York: Harper & Row, 1984.

PHIPPS, William E. *Assertive Biblical Women*. Westport: Greenwood Press, 1992.

PICKREL, Paul. *Jane Eyre: the Apocalypse of the Body*. *ELH*, Baltimore, vol. 53, n. 1, p. 165- 182, 1986.

POLLARD, Arthur. *Charlotte Brontë*. New York: Humanities Press, 1968.

POLLARD, Arthur (Ed.). *The Victorians*. London: Barrie & Jenkins, 1970. .

POOVEY, Mary. *Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

PRATES, Ana Laura. *Feminilidade e experiência psicanalítica*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

- PRESTON, Elizabeth. Relational Reconsiderations: Reliability, Heterosexuality, and Narrative Authority in *Villette*. *Style*, DeKalb, vol. 30, n. 3, p. 386- 409, 1996.
- PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit (Eds.). *Feminist Theory and the Body*. New York: Routledge, 1999.
- PURCHASE, Sean. *Key Concepts in Victorian Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- PURVIS, June (Ed.). *Women's History: Britain, 1850-1945*. New York: St. Martin's Press, 1995.
- QUARM, Joan. Pink Silk and Purple Gray: Charlotte Brontë's Wish-Fulfillment in *Villette*. *Brontë Studies*, Leeds, vol. 31, issue 1, p. 1-6, 2006.
- RAPAPORT, Herman. *Jane Eyre and the Mot Tabou*. *MLN*, Baltimore, vol. 94, n. 5, p. 1093- 1104, 1979.
- RAVETTI, Graciela. Narrativas Performáticas. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, UFMG, 2002. p. 47-68.
- RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte, UFMG, 2002.
- READORN, Bernard M. G. *Religious Thought in Victorian Age*. Essex: Longman, 1995.
- REED, Evelyn. *Woman's Evolution: from Matriarchal Clan to Patriarchal Family*. New York: Pathfinder Press, 1975.
- REIFEL, Karen F. And What is Your Reading?: Self-Definition in Charlotte Brontë's *Shirley*. *Cahiers-Victoriens et Edouardiens*, Montpellier, v. 34, p 31-45, 1991.
- REITER, Rayna (Ed.). *Towards an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review, 1975.
- RENDALL, Jane (Ed.). *Equal or Different: Women's Politics 1800-1914*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- RICHARDSON, Angelique. The Difference between Human Beings: Biology in the Victorian Novel. In: O'GORMAN, Francis (Ed.). *A Concise Companion to the Victorian Novel*. Victoria: Blackwell, 2005. p. 202- 231.
- RINALDI, Doris. *A ética da diferença: um debate entre psicanálise e antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

- RITVO, Lucille B. *Darwin's Influence on Freud: a Tale of Two Sciences*. New York: Yale University Press, 1990.
- ROBBINS, Ruth. "How do I look?" *Villette* and Looking Differently. *Brontë Studies*, Leeds, vol. 28, issue 3, p. 215- 224, 2003.
- ROBERTS, Adam Charles. *Victorian Culture and Society: the Essential Glossary*. London: Arnold, 2003.
- ROBERTS, Marie Mulvey, MIZUTA, Tamae. *The Pioneers: Early Feminists*. Chippenham: Anthony Rowe Ltda., 1995.
- ROGERS, Philip. Tory Brontë: *Shirley* and the "Man". *Nineteenth-Century Literature*, Berkeley, vol. 58, n. 2, p. 141- 175, 2003.
- ROPER, M., TOSH, J. (Eds.). *Manful Assertions: Masculinities in Britain since 1800*. New York: Routledge, 1991.
- ROSE, Michael. *O espectro de Darwin*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ROY, Parama. Unaccommodated Woman and the Poetics of Property in *Jane Eyre*. *Studies in English Literature 1500-1900*, Houston, vol. 29, n.4, p. 713- 728, 1989.
- ROWBOTHAM, Judith. *Good Girls Make Good Wives*. New York: Blackwell, 1989.
- RULE, Philip C. The Function of Allusion in *Jane Eyre*. *Modern Language Studies*, Selinsgrove, vol. 15, n. 4, p. 165- 171, 1985.
- RUSSET, Cynthia Eagle. *Sexual Science: the Victorian Construction of Womanhood*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- RUTH, Jennifer. *Novel Professions: Interested Disinterest and the Making of the Professional in Victorian Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.
- SALIH, Sara. *Judith Butler*. New York: Routledge, 2002.
- SALIH, Sara, (Ed.). *The Judith Butler Reader*. Oxford: Blackwell, 2004.
- SANDERS, Valerie. *Eve's Renegades: Victorian Anti-Feminist Women Novelists*. New York: St. Martin's Press, 1996.
- SCARPELLI, Marli Fantini, DUARTE, Eduardo de Assis (Orgs.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SCHABERG, Jane. *Illegitimacy of Jesus: a Feminist Theological Interpretation of the Infancy Narration*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1989.

SCHACHT, Paul. *Jane Eyre and the History of Self-Respect*. *Modern Language Quarterly*, Durham, vol. 52, issue 4, p. 423- 454, 1991.

SCHIEBINGER, Londa. *The Mind has no Sex?: Women in the Origins of Modern Science*. London: Harvard University Press, 1989.

SCHMIDT, R. T.. *Cultura e dominação: o discurso crítico no século XIX*. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 32, n. 3, p. 83-90, 1997.

SCHMIDT, R. T . *Mulher e literatura: histórias de percurso*. In: CAVALCANTI, Ildney Cavalcanti; LIMA, Ana Cecília Acioli; SCHNEIDER, Liane Schneider. (Orgs.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006, v. 1, p. 31-44..

SCHMIDT, R. T. . *Poética e política:o romance do século XIX à margem da literatura*. In: BIAGIO, D'Angelo. (Org.). *Nuevas catografías literarias en América Latina: entre la voz y la letra*. Lima: Fondo Editorial da Universidade Católica Sedes Sapientiae, 2007, p. 63-82.

SCHNEIR, Miriam (Ed.). *Feminism: The Essential Historical Writings*. New York: Vintage Books, 1994.

SCOTT, Joan W. *Deconstructing Equality-Versus-Difference: or, the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism*. In: MEYERS, Diana Tietjens (Ed.). *Feminist Social Thought- A Reader*. London: Routledge, 1997. p. 759-69.

SEIXAS, Ana Maria Ramos. *Sexualidade Feminina: história, cultura, família*. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

SHANNON, Edgar F. Jr. *The Present Tense in Jane Eyre. Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, vol. 10, n. 2, p. 141- 145, 1955.

SHAPIRO, Arnold. *Public Themes and Private Lives: Social Themes in Shirley*. *Papers on Language and Literature* 4, London, p. 74-84, 1968.

SHAW, Margaret L. *Narrative Surveillance and Social Control in Villette*. *Studies in English Literature 1500- 1900*, Houston, vol. 34, n. 4, p. 813- 831, 1994.

SHIRES, Linda M. (Ed.). *Rewriting the Victorians: Theory, History, and the Politics of Gender*. New York: Routledge, 1992.

SHOEMAKWER, Robert B. *Gender in English Society 1650-1850: the Emergence of Separate Spheres?* Essex: Longman, 1998.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of their Own: British Novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University Press, 1977.

SHOWALTER, Elaine (Ed.). *Speaking of Gender*. London: Routledge, 1989.

SHUTTLEWORTH, Sally. *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*. London: Cambridge, 1996.

SNITOW, Ann, STANSELL, Christine, THOMPSON, Sharon (Eds.). *Powers of Desire: the Politics of Sexuality*. London: Virago, 1984.

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SOLOMON, Eric. *Jane Eyre: Fire and Water*. *College English*, Urbana, vol. 25, n. 3, p. 215- 217, 1963.

SPELMAN, Elizabeth V. Woman: The One and The Many. In: MEYERS, Diana Tietjens (Ed.). *Feminist Social Thought- A Reader*. London: Routledge, 1997. p. 160-180.

SPENDER, Dale (Ed.). *Feminist Theorists: Three Centuries of Women's Intellectual Traditions*. London: The Women's Press, 1983.

SPENDER, Dale. *Mothers of the Novel: 100 Good Women Writers before Jane Austen*. London: Pandora Press, 1986.

SPIGNESI, Angelyn. *Lyrical-Analysis: the Unconscious through Jane Eyre*. Wilmette: Chiron Publications, 1990.

STANTON, Elizabeth Cady (Ed.). *The Woman's Bible*. New York: European Publishing, 1895.

STARZYK, Lawrence. The Gallery of Memory: the Pictorial in *Jane Eyre*. *Papers on Language and Literature*, Edwardsville, vol. 33, n. 3, p. 288- 309, 1997.

STEWART, Garret. *Dear Reader: the Conscripted Audience in Nineteenth- Century British Fiction*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1996.

STOCKTON, Kathryn Bond. *God between their Lips: Desire between Women in Irigaray, Brontë, and Elliot*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

STORR, Anthony, STEVENS, Anthony. *Freud & Jung: A Dual Introduction*. New York: Barnes & Noble, 1998.

STRAUB, Kristina. *Sexual Suspects: Eighteenth-Century Players and Sexual Ideology*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

SULLIVAN, Nikki. *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: New York University Press, 2003.

SUTHERLAND, John. *Victorian Novelists and Publishers*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

TEACHMAN, Debra. *Understanding Jane Eyre: a Student Casebook of Issues, Sources and Historical Documents*. Westport: Greenwood Press, 2001.

THOMPSON, Nicola Diane. *Reviewing Sex: Gender and the Reception of Victorian Novels*. New York: New York University Press, 1996.

THOMPSON, Nicola Diane. *Victorian Women Writers and the Woman Question*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

THORMAHLEN, Mariana. The Brontës Pseudonyms. *English Studies*, Abingdon, vol. 75, issue 3, p. 246- 256, 1994.

THORMAHLEN, Marianne. *The Brontës and Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

TOSH, John. *A Man's Place: Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven: Yale University Press, 1999.

TOSH, John. *Manliness and Masculinities in Nineteenth-Century Britain*. Harlow: Pearson, 2005.

THOMAS, Tracy. Reader, I buried him: Apocalypse and Empire in *Jane Eyre*. *Critical Survey*, Herts, vol. 16, n. 2, p. 59 – 78, 2004.

TYSON, Lois (Ed.). *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. New York: Routledge, 1998.

VANDEN BOSCHE, Chris. What did Jane Eyre do? Ideology, Agency, Class and the Novel. *Narrative*, Columbus, vol. 13, n. 1, p. 46-66, 2005.

VANDERSMASSEN, Griet. *Who's Afraid of Charles Darwin? Debating Feminism and Evolutionary Theory*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2005.

VICINUS, Martha. *Suffer and be Still: Women in the Victorian Age*. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

VICINUS, Martha. *Independent Woman: Work and Community for Single Women, 1850-1920*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.

VOSKUIL, Lynn M. Acting Naturally: Brontë, Lewes, and the Problem of Gender Performance. *ELH*, Baltimore, vol. 62, n. 2, p. 409-442, 1995.

WARHOL, Robyn R. *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1989.

WARHOL, Robyn R., HERNDL, Diane Price (Eds.). *Feminisms*. New Jersey: Rutgers, 1991.

WARNER, Marina. *Alone of all her Sex*. New York: Alfred A. Knopf Inc., 1976.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 1984.

WEELE, Michael Vander. *Jane Eyre and the Tradition of Self Assertion: or, Brontë's Socialization of Schiller's "Play Aesthetic"*. *Renascence: Essays on Values in Literature*, Milwaukee, vol. 57, n. 1, p. 5- 29, 2004.

WEIN, Toni. Gothic Desire in Charlotte Brontë's *Villette*. *Studies in English Literature 1500-1900*, Houston, vol. 39, n. 4, p. 733- 746, 1999.

WELTMAN, Sharon Aronofsky. *Ruskin's Mythic Queen: Gender Subversion in Victorian Culture*. Athens: Ohio University Press, 1998.

WENKART, Henry. Feminist Revaluation of the Mythical Triad of Two Woman and One Man: Lilith, Adam and Eve. In: DAME, Enid, RIVLIN, Lilly, WENKART, Henry (Eds.). *Which Lilith? Feminist Writers re-create the World's First Woman Northvale: Jason Aronson*, 1998. p. 103- 112.

WHEAT, Patricia H. *The Adytum of the Heart: the Literary Criticism of Charlotte Brontë*. London: Associated University Press, 1992.

WILLIAMS, Judith. *Perception and Expression in the Novels of Charlotte Brontë*. Michigan: UMI Research Press, 1988.

WILSON, A. N. *The Victorians*. London: Hutchinson, 2002.

WILT, Judith. *Shirley: Reflections on Marrying Moores*. *Victorian Literature and Culture*, Cambridge Journals Online, vol. 30, issue 1, p. 1- 17, 2002. Publicado online em 11 de Julho de 2002. Disponível em: [http://journals.cambridge.org/download.php?file=%2FVLC%2FVLC30\\_01%2FS106015\\_0302301013a.pdf&code=7df3f6c9d8b3b1a26dc05fe2f918880a](http://journals.cambridge.org/download.php?file=%2FVLC%2FVLC30_01%2FS106015_0302301013a.pdf&code=7df3f6c9d8b3b1a26dc05fe2f918880a). Acessado em: Agosto de 2007.

WISE, Thomas J., SYMINGTON, J. Alexander (Eds.). *The Brontës: their Lives, Friendships and Correspondences*. Oxford: Shakespeare Head Press, 1932.

- WITTIG, Monique. One Is Not Born a Woman. *Feminist Issues* 5, p. 103-109, 1981.
- WITTIG, Monique. The Mark of Gender. *Feminist Issues* 5, p. 2-13, 1985.
- WITTREICH, Joseph Anthony. *Feminist Milton*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- WOOD, Butler (Ed.) *Transactions and Other Publications of the Brontë Society*. London: Wm. Dawson and Sons, 1965.
- WOOLF, Virginia. Professions for Women. In: \_\_\_\_\_. *The Death of the Moth and Other Essays*. New York: Harcourt, Brace, 1942. p. 236-238.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Harmondsworth: Penguin, 1945.
- WRIGHT, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism – Theory in Practice*. London: Routledge, 1988.
- WROOT, Herbert E. *The Persons and Places of the Brontë Novels*. London: Wm. Dawson, 1965.
- WYATT, Jean. A Patriarch of One's Own: *Jane Eyre* and Romantic Love. *Tulsa Studies in Women's Literature*, Tulsa, vol. 4, n. 2, p. 199-216, 1985.
- YEAZELL, Bernard. More True than Real: *Jane Eyre's* Mysterious Summons. *Nineteenth-Century Fiction*, Berkeley, vol. 29, n. 2, p. 127- 143, 1974.
- YOUNG, G. M. *Victorian England*. London: Oxford University Press, 1953.
- YOUNG, G.M. *Portrait of an Age: Victorian England*. London: Oxford University Press, 1977.
- YOUNG, Robert. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. New York: Routledge, 1995.
- ZIMMER, Carl. *O livro de ouro da evolução: o triunfo de uma idéia*. Tradução de Jorge Luiz Calife. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ZLOTNICK, Susan. Luddism, Medievalism and Women's History in *Shirley*- Charlotte Brontë's Revisionist Tactics. *A Forum on Fiction*, Providence, vol. 24, n. 3, p. 282-295, 1991.
- ZONANA, Joyce. The Sultan and the Slave: Feminist Orientalism and the Structure of *Jane Eyre*. *Signs*, Brunswick, vol. 18, n. 3, p. 592- 617, 1993.